

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A UTILIZAÇÃO DO ELEMENTO GROTESCO NA
CONSTRUÇÃO DO DISCURSO DA OBRA
O CONQUISTADOR DE ALMEIDA FARIA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Nilza Mara Pereira

**Santa Maria, RS, Brasil
2006**

**A UTILIZAÇÃO DO ELEMENTO GROTESCO NA
CONSTRUÇÃO DO DISCURSO DA OBRA O
CONQUISTADOR DE ALMEIDA FARIA**

por

Nilza Mara Pereira

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras.**

Orientador: Prof.^a Sílvia Carneiro Lobato Paraense

**Santa Maria, RS, Brasil
2006**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A comissão examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação de
Mestrado

**A UTILIZAÇÃO DO ELEMENTO GROTESCO NA CONSTRUÇÃO DO
DISCURSO DA OBRA *O CONQUISTADOR* DE ALMEIDA FARIA**

elaborada por
Nilza Mara Pereira

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO ORGANIZADORA

Sílvia Carneiro Lobato Paraense
(Presidente/Orientadora)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS)

Pedro Brum Santos (UFSM)

Santa Maria, 11 de outubro de 2006.

Por muito que me agrade a travessia dos anos passados, sou obrigado a reconhecer que não me trouxeram senão ao ponto de onde parti. (...)
Continuo ignorando quem sou eu. Se fui quem hoje julgo ser, se sou quem dizem que fui, se nunca serei mais que não saber quem sou ou quem serei, mesmo assim valeu a pena. E alguma coisa aprendi: quem não quero ser. (Almeida Faria, **O Conquistador**, p.126)

DEDICATÓRIA

À minha mãe - sílaba serena - pelo exemplo de força,
paciência e esperança. Aos meus irmãos, pelo cuidado e carinho.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro.

À Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, pela orientação e pela disponibilidade.

À Professora Sílvia Paraense, pelo exemplo de autenticidade e erudição, e, principalmente, por, conhecendo as minhas limitações, ter-me aceitado como sua orientanda.

A todos os meus professores, pelo conhecimento compartilhado.

À minha família, pelo apoio e incentivo.

Às minhas amigas Josiane, Aline e Fernanda, pelo companheirismo.

Ao meu noivo Márcio, pelo carinho e paciência.

SUMÁRIO

RESUMO	08
ABSTRACT	09
INTRODUÇÃO	10
1 ALMEIDA FARIA	17
1.1 O Ambiente Literário	18
1.2 Autor e Obra	24
1.3 Revisão da Fortuna Crítica	28
2 O GROTESCO	34
2.1 Introdução ao Surrealismo	35
2.2 Sobre o Grotresco	36
3 ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	45
3.1 Epígrafes	46
3.1.1 Epígrafes Iconográficas	46
3.1.2 Epígrafes Verbais	48
3.2 Narrador, Tempo e Espaço	50
3.3 Personagens	54
3.4 Matéria da Narrativa: Lembranças e Sonhos	56
3.4.1 O Nascimento	56
3.4.2 Os Sonhos	59
4. AS AÇÕES	62
4.1 As Categorias Narrativas de Todorov	63
4.2 Lógica das Ações	65

4.2.1 O Grotesco e A Organização das Ações	69
4.3 As Relações da personagem	71
4.3.1 Catarina	72
4.3.2 Os Predicados de Base	73
5. A CONSTRUÇÃO GROTESCA	76
5.1 As Epígrafes Iconográficas	84
5.1.1 Ilustração de Fatos (capítulos 1,2 e 5)	84
5.1.2 Ilustração de Sonhos (capítulos 3,4,6 e 7)	91
5.2 A Batalha de Alcácer-Quibir	99
5.3 Singularidades da Personagem	101
5.3.1 A Tardia Aquisição da Fala	101
5.3.2 A Sexualidade	102
5.3.3 Campeonato da Mijação	106
6. A INSERÇÃO DO MITO	107
6.1 A Formação e a Progressão do Mito sebastianista	108
6.2 O Tratamento dado ao Mito em O Conquistador	115
CONCLUSÃO	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

A UTILIZAÇÃO DO ELEMENTO GROTESCO NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO DA OBRA *O CONQUISTADOR* DE ALMEIDA FARIA

Autora: Nilza Mara pereira
Orientadora: Sílvia Carneiro Lobato Paraense
Data e Local da Defesa: Santa Maria, outubro de 2006.

A obra em estudo, **O Conquistador** de Almeida Faria, apresenta a busca pelo conhecimento individual do homem português contemporâneo. A personagem Sebastião, perturbada pelas singularidades que parecem distanciá-la dos seres que a cerca, pretende organizar o seu percurso através da narração de todas as fases de sua vida. Inicia com o relato de seu nascimento, relaciona todos os envoltivos amorosos significativos para a construção da história e fecha o texto com o seu retiro, retorno ao local onde nasceu para pensar sobre sua identidade. A crise identitária, vivida pela personagem, fundamenta-se na sua constante relação com a personagem histórica D. Sebastião e na necessidade que esta apresenta de diferenciar-se ou aceitar-se como um ser especial ou predestinado. Em relação ao que o mito sebastiano predissera para o retorno do rei, Sebastião representa o anti-herói, o duplo inverso da personagem histórica. Essa imagem que simboliza a negação na crença messiânica é construída a através de uma linguagem irônica e parodística. Essa análise destaca como elemento principal e desestruturador do discurso a utilização do estilo grotesco, o qual pode ser notado de forma específica na transcrição textual das epígrafes iconográficas, nos sonhos da personagem e na sua incomum sexualidade. Há um estranhamento provocado pela narrativa dos fatos que constituem os três aspectos acima destacados que transfigura a personagem em um ser contraditório: representante das aspirações e esperanças portuguesas e símbolo concreto da desilusão e da fracassada expectativa de redenção, crua realidade do momento pós-revolucionário em Portugal. Dessa forma, a personagem descrita por Almeida Faria provoca uma reflexão que confronta o passado, inserção do mito sebastianista, e o presente, a identidade do ser português frente à incerta realidade contemporânea.

Palavras – chave: mito, grotesco, identidade.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

A UTILIZAÇÃO DO ELEMENTO GROTESCO NA CONSTRUÇÃO DO DISCURSO DA OBRA *O CONQUISTADOR* DE ALMEIDA FARIA

(The Utilization of the grotesque element in the construction of the speech of the novel *The Conqueror* by Almeida Faria)

Author: Nilza Mara Pereira
Adviser: Sílvia Carneiro Lobato Paraense
Date and Place of Presentation: Santa Maria, october, 2006.

The novel in study , **The Conqueror** by Almeida Faria, presents the search for the individual knowledge of the contemporary Portuguese man. The personage *Sebastião*, perturbed for singularities that seem to distance him of the others, pretend to organize his way through of the narration of all his life's phases. He begin with his origin relate, to do a relation of the significative loving relationships for the history construction and closed the text with his exile, return at origin place to think about his identity. The identity crisis, experienced for the personage, is based in his constant relation with the historic personage *D. Sebastião* and in the his necessity of to be different or to accept him how a special or predestinate creature. Respected at the "mito sebastianista" presaged to king return, *Sebastião* represents the inside out hero, the double inverse of the historic personage. This image, that symbolize the messianic belief negation, is built through of a ironic and parodystic language. This analysis emphasize how the speech main element the utilization of the grotesque method, that can to be noted in the textual transcription of the iconography epigraphs, in his dreams and in his uncommon sexuality. There are a displacement provoked for this aspects narrative that transfigure the personage in a contradictory creature: representative of the Portuguese aspirations and hopes and concrete symbol of the disillusion and of the failed expectancy of redemption, hard reality of the post-revolutionary moment in Portugal. In this manner, the personage described by Almeida Faria provoke a reflection that confront the past, introduction of the "mito sebastianista", and the present, the Portuguese identity front the uncertain contemporary reality.

Keys-word: myth, grotesque, identity.

INTRODUÇÃO

A literatura portuguesa, em meados do século XX, assume uma atitude de retomada da universalidade literária. Após o sufocamento artístico desenvolvido pela ditadura salazarista, o romance busca sua autonomia através da expressão da época contemporânea. Quer representar o indivíduo português perdido frente à crescente crise nacional, desbaratado pela restrita liberdade oferecida pelo fim da ditadura e voltado para o modelo de desenvolvimento europeu.

Segundo Eduardo Lourenço, o objetivo dessa literatura é reestruturar Portugal e situar o indivíduo português frente à disparidade nacional e europeia. Nesse contexto, a obra de Almeida Faria representa a reação dos portugueses no que se refere à situação sócio-política e cultural do país. **O Conquistador**, em especial, traduz a busca do conhecimento individual empreendida pelo homem português no período que precede e sucede a Revolução dos Cravos.

Nessa obra, a personagem Sebastião apresenta a história de sua vida, desde o nascimento até seus vinte e quatro anos, momento em que, perturbado por uma crise de identidade, resolve exilar-se para refletir sobre sua existência. Sebastião fala sobre seu nascimento, sua infância, seus sonhos e seus envolvimento amorosos. O fato que teria desencadeado seu isolamento está em uma disparidade sobre o que a personagem deseja ser e o que as outras personagens dela esperam.

A vida de Sebastião é permeada por acontecimentos insólitos que o relacionam e o aproximam do rei D. Sebastião. A coincidência dos nomes, também a coincidência entre os nomes de seus pais e avós, assim como os traços físicos levam alguns a verem nele o rei redivivo.

Mas, a forma como a história de **O Conquistador** é conduzida, faz da personagem a negação do “rei desejado”. Sebastião foge de qualquer responsabilidade social ou patriótica e repudia a idéia de predestinação. No entanto, algumas evidências deixam-no

perturbado e, por esse motivo, a personagem retira-se para a solidão, onde principia a narração de sua história. Sebastião teme a morte precoce que assaltou o rei português aos vinte e quatro anos.

Resgatar a história do mito de D. Sebastião é uma maneira de influenciar a reflexão. Almeida Faria traz o mito para sua obra com o intuito de realizar a sua desmitificação, que se dá de maneira mais visível através da utilização da categoria do grotesco. Os aspectos concernentes ao grotesco podem ser encontrados tanto na estrutura da obra como no decorrer do discurso.

Por isso, após realizarmos um panorama acerca do momento literário em que Almeida Faria está inserido, preocupamo-nos em descrever a presença do grotesco. Primeiramente, na estrutura da obra e, em um segundo momento, na temática que esta aborda. Nosso objetivo é realizar um levantamento das manifestações grotescas de grau mais significativo no texto, a fim de entender como elas se articulam e como produzem o efeito de ridicularização da crença messiânica. Para isso, nosso texto está dividido em seis capítulos.

O capítulo de introdução, denominado “Almeida Faria” é de base teórica. Nele, realizamos um panorama acerca do ambiente literário em que surgiu a obra do escritor, apresentamos sua biografia, assim como a fortuna crítica. Para isso, trabalhamos, principalmente, com os autores Eduardo Lourenço e Maria de Lourdes Netto Simões.

A literatura da qual Almeida Faria faz parte surge em um momento no qual a arte era obrigada a enfrentar a censura da ditadura salazarista. Esse sufocamento artístico havia provocado um atraso no espaço literário e o objetivo dessa geração era justamente a retomada do processo de universalidade literária.

Para alguns críticos, a autonomização da literatura portuguesa ocorreu no momento em que essa literatura passou a ser reconhecida pela crítica estrangeira e traduzida para outras línguas. João Décio afirma que, além dessa questão, a autonomização decorreu do carácter universal adquirido pela personagem, pelo tempo e pelo espaço na ficção portuguesa. Segundo ele, esse avanço decorreu do contato dos romancistas portugueses com obras francesas.

Eduardo Lourenço acredita que essa influência tenha sido somente na utilização de alguns aspectos formais e atribui a retomada da universalidade literária para atitude de representação de uma época, a contemporânea, assumida por um determinado grupo de

escritores em cujas obras podem ser lidos as perspectivas, a mitologia, os fatos significativos, marcantes e visíveis do período ditatorial.

Para ele, a nova literatura quebra com a ordem moral, mostrando homens e mulheres numa nova maneira de ser e de existir. A preocupação com a ética e com a moral ganha um novo sentido, o de desmascarar a hipocrisia e a demagogia da sociedade em geral. Lourenço destaca como tema central dessa geração o amor, mas o amor erótico, apresentando como diferencial o tratamento dado a essa questão: a desenvoltura, a minimização do caráter idealizado e a contestação dos valores pré-estabelecidos.

Assim, de acordo com Eduardo Lourenço, a temática que se destaca na literatura do século XX é o amor erótico, já Maria de Lourdes Netto simões acredita que tal literatura prioriza a utilização da temática histórica. Seja qual for a temática mais marcante, vemos em **O Conquistador** um amálgama dessas tendências, tal romance pode ser considerado um exemplo dessa literatura, tanto pela retomada do passado como pela utilização da temática do amor erótico.

Almeida Faria nasceu em 1943 no Alentejo. Foi aluno de Vergílio Ferreira, mestre que despertou nele o interesse pela literatura portuguesa contemporânea. O escritor formou-se em Filosofia pela Universidade de Letras de Lisboa e atua hoje como professor colaborador na disciplina de Estética da Universidade Nova de Lisboa. Sua obra foi traduzida para sete línguas e recebeu quatro prêmios literários.

Escreveu **Rumor Branco** (1962) no contexto da ditadura salazarista; a Tetralogia Lusitana, escrita em torno do 25 de abril e formada pelas seguintes obras; **A Paixão** (1965), **Cortes** (1978), **Lusitânia** (1980) e **Cavaleiro Andante** (1983). Escreveu também o conto Passeios de um Sonhador Solitário (1982) e as peças teatrais Vozes da Paixão (1998) e Reviravolta (1999). **O Conquistador** (1990) foi seu último romance. Diferencia-se do restante da sua obra pela questão formal e pela crítica social realizada de forma mais mascarada, através da ironia.

Almeida Faria é considerado como uma revelação da prosa contemporânea portuguesa. Ele adota uma maneira de narrar que apresenta uma inovação tanto na forma como no conteúdo. Na primeira, destacam-se o experimentalismo e a fragmentação e, na segunda, a abordagem crítica.

Essas características acomodam-se melhor para as primeiras obras do escritor, queremos dizer com isso que **O Conquistador** constitui uma exceção. De acordo com Maria

de Lourdes Netto Simões, sua história é linearmente organizada, o enredo é progressivo tanto no tempo como no espaço e as personagens são bem delineadas.

Em **O Conquistador**, a temática de crítica social é desenvolvida através da ironia. Seu mérito está no tratamento dado à temática social e existencial. Nele, encontramos de maneira desmedida a presença do imaginário e do insólito, traduzida pela utilização da categoria do grotesco. A ironia é um dos aspectos salientados pela crítica como característica mais marcante do escritor. Segundo Simões, a obra **O Conquistador** usa a ironia para a dessacralização do mito sebástico e, nesse sentido, o elemento grotesco é o método mais evidente.

O capítulo dois, “O Grotesco”, vai trazer dois subtítulos: Sobre o Grotesco e Introdução ao Surrealismo. No primeiro, apresentamos a teoria do grotesco sob a perspectiva de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), assim como de Anatol Rosenfeld (1976). Utilizamos também alguns conceitos de Kaiser, Bakhtin e Hauser. A Introdução do Surrealismo, vertente que utiliza como metodologia a técnica do grotesco, tem como texto teórico mestre “O Surrealismo em Portugal: uma ruptura no imaginário” de Maria Lúcia Lepecki.

O grotesco é uma criação que confunde realidade e imaginação, provocando uma reação de estranhamento ou de antagonismo que, por sua vez, suscita o riso. É uma tendência estética que, pelo ridículo ou pela estranheza, pode realizar críticas que rebaixem qualquer entidade ou comportamento idealizado. Na literatura, a categoria do grotesco encontra-se basicamente no conflito entre o mundo real e a excentricidade do mundo imaginário. Enquanto técnica de oposição aos padrões acadêmicos e clássicos, manifesta-se com maior intensidade em momentos de crise profunda.

No que diz respeito à teoria do grotesco, Muniz Sodré e Raquel Paiva realizam um panorama de sua progressão na arte e na literatura. Este elemento está presente já na antigüidade, através da identificação mítica entre homem e animal; ganha força nos espetáculos da “Commedia dell’arte”; pode ser verificado no estilo Barroco pela atitude de transgressão; aparece no movimento pré-romântico alemão; no século XIX adquire, com Victor Hugo, a condição de “categoria estética”, recebendo destaque especial nos tempos modernos; no século XX, o grotesco adquire valor positivo, já que se apresenta como uma arte contrária aos padrões.

O efeito grotesco pode ser produzido por um grande número de processos artísticos. Anatol Rosenfeld cita, entre outras manifestações, a narração distanciada e naturalizada; as

vinculações entre a humanidade e a animalidade; as referências às partes baixas do corpo; a menção à sexualidade, as anormalidades gramaticais produzidas pelo manejo da linguagem; as caricaturas, as figuras excêntricas, a desproporção e a confusão entre mundos diversos.

O grotesco é um dos recursos de construção utilizado pelo Surrealismo. Sua utilização atribui ao movimento o caráter de liberdade concedida à imaginação e o desejo de transgressão. Nesse sentido, o romance **O Conquistador** apresenta vinculações com o movimento surrealista, reveladas pela utilização massiva do elemento grotesco, cujas manifestações podem ser notadas tanto na estrutura da obra quanto na história.

No capítulo três: “Organização da Narrativa” tentamos estabelecer um esboço da estrutura textual da obra. Falamos um pouco sobre as epígrafes; sobre o narrador, o tempo e o espaço; sobre as personagens; e sobre a matéria da narrativa, destacando as lembranças e os sonhos da personagem.

O Conquistador é uma obra constituída por sete capítulos antecedidos por epígrafes de duas naturezas: visuais e escritas. As figuras são desenhos de Mário Botas desenvolvidas verbalmente no texto. Essas epígrafes contribuem para intensificar o efeito grotesco. Todas elas apresentam elementos comuns ou passíveis de relação, tais como a presença da sexualidade, figuras monstruosas, a mistura entre o profano e o religioso, a fusão entre o real e o imaginário. As epígrafes escritas são sete fragmentos apresentados em cinco línguas diferentes de autoria respectiva dos seguintes escritores: Virgílio, Daniel Defoe, Camilo José Cela, Isak Dinesen, Giorgio Manganelli, Diderot e Cervantes. Nessas epígrafes destacamos idéias que remetem à produção textual.

O narrador de **O Conquistador** pode ser classificado como homodiegético com perspectiva passando pelo narrador. No entanto destacam-se outras perspectivas importantes para a construção da personagem, como a da sua avó Catarina por exemplo. Nessa categoria, o estranhamento dá-se de forma mais notável pela naturalidade com que o narrador realiza a narração.

A questão espacial e temporal estão relacionadas às fases da vida de Sebastião e apresentam uma estrutura cíclica. Cada local que a personagem habita revela uma faceta nova de sua personalidade em combinação com o tempo, que é linear, mas apresenta um grau de precocidade que o torna bastante singular.

Como figura central encontramos a personagem Sebastião. Ao redor dessa personagem organizam-se outras de menor importância e que aparecem em momentos isolados da narrativa.

Para a estruturação da narrativa, além das categorias já citadas, são utilizadas as lembranças de Sebastião, os testemunhos de outras personagens e os sonhos. Destacamos, para a análise, a narrativa de seu nascimento e o elemento onírico. A primeira, por ser responsável pela aura de mistério que acompanha Sebastião e o último, por estar presente em todo o seu percurso, como uma maneira de extravasamento do mundo imaginário.

No capítulo quatro, trabalhamos com “As Ações”. Utilizamos, para isso, As Categorias Narrativas de Todorov. De acordo com o modelo de análise proposto por este autor, o plano da história pode ser dividido em dois níveis: a lógica das ações e a personagem e suas relações. No primeiro caso, concluímos serem os relacionamentos amorosos de Sebastião as ações que organizam a narrativa. Para a análise dessas ações, destacamos a categoria denominada por Todorov como “lógica da repetição”, considerando a reiteração dos relacionamentos amorosos.

Seguindo ainda a proposta de Todorov, destacamos o caráter de gradação e paralelismo. Cada conquista que se justapõe parece significar um aperfeiçoamento no caráter da personagem. Destaca-se o caráter fechado de cada ação. Cada relacionamento de Sebastião constitui uma micro-narrativa independente, com início, meio e fim e as personagens femininas não reaparecem após o término do envolvimento. Podemos observar, nessas micro-narrativas, cada uma das fases que compõe a ação – aproximação, desenvolvimento do colóquio e dissolução do namoro.

No segundo nível, de acordo com Todorov, todos os elementos da narrativa organizam-se em torno da personagem. Nesse nível, destacamos os predicados de base, resumidos por Todorov em três relações: desejo, comunicação e participação ou amor, confiança e ajuda; assim como outras três relações delas derivadas pela regra de oposição: ódio, segredo e impedimento.

No capítulo cinco, “A Construção Grottesca”, estabelecemos a relação entre o romance e o elemento grotresco. Nele, observamos a transcrição das epígrafes iconográficas, a descrição de um dos sonhos da personagem e algumas singularidades de Sebastião.

A presença do grotesco é ainda evidente em outras passagens. No que diz respeito ao mundo onírico, temos a fusão entre o mundo imaginário e o real, o hibridismo ser humano/animal, a mescla entre o sagrado e o profano, a presença de monstros e referências à questão sexual. Quanto à sexualidade de Sebastião, o efeito de grotesco é produzido primeiramente através da naturalidade com que o assunto é tratado. Ressaltamos também a precocidade sexual da personagem, a referência às partes baixas do corpo com destaque ao tamanho excepcional do membro sexual de Sebastião e à sua singular sexualidade.

O capítulo final recebe o título de “A Inserção do Mito”. Nele, tratamos da formação e da progressão do mito sebastianista, bem como da utilização desse mito em **O Conquistador**, momento em que o elemento grotesco entra como estratégia de construção do discurso desmitificador.

As considerações acerca do sebastianismo tornam-se importantes porque a vertente literária em que se situa Almeida Faria tem como característica marcante a retomada do passado, mais especificamente dos momentos de glória nacional e dos mitos fundadores da nação portuguesa. No período em que se situa essa vertente, Portugal encontra-se em uma das suas mais acentuadas crises políticas. Nesses momentos de crise, segundo Isabel Pires de Lima, o mito que aparece com maior intensidade é o sebastianista.

Também Sodré e Rosenfeld afirmam que a concepção grotesca manifesta a representação de crises profundas. Assim, justifica-se a utilização do grotesco no tratamento dado ao mito sebastianista. Utilizar o grotesco na construção do discurso faz com que o mito ganhe uma nova perspectiva. A inserção do mito no enredo de **O Conquistador** não pretende confirmá-lo. A personagem é construída de maneira a se contrapor ao rei desaparecido. Apesar de todas as semelhanças que remetem à reencarnação de D. Sebastião, a personagem apresenta-se como o oposto do salvador, seria um “D. Sebastião às avessas”.

1 ALMEIDA FARIA

1.1 O Ambiente Literário

Durante o período denominado “Estado Novo” (1933-1974) em Portugal, os meios de comunicação e expressão sofreram forte censura. A literatura, entre eles, era obrigada a adaptar-se ao moldes permitidos ou estabelecidos pelo governo chefiado por Salazar. O salazarismo primou por um sistema de censura e imposição, controlando as manifestações culturais através do domínio político e restringindo a liberdade de expressão. Essa situação, com a degradação da ditadura e seu término, foi, gradativamente, modificando-se e o final do século XX assistiu a uma explosão da prosa de ficção tanto em Portugal como também nas ex-colônias portuguesas.

Em ensaio publicado em 1994, Eduardo Lourenço ainda considera difícil avaliar a situação da Literatura Portuguesa após o período ditatorial. O certo é que se deu adeus definitivamente a uma época, tanto no sentido político como cultural. Criou-se, assim, uma dualidade: agora, os portugueses estão livres de um passado que não mais sobreviveria e buscam um futuro que lhes é incerto. Os escritores ligados à ideologia do antigo regime, agora calavam-se, ausentavam-se. Mas, afirma Lourenço, eles há muito já estavam silenciados, sufocados pela “dissintonia” cultural de suas obras em relação ao tempo e à literatura que se fazia no exterior.

Mesmo com a censura, em meados do século XX o romance português retoma o processo de sua universalidade literária. Mais especificamente, o processo de autonomização da literatura portuguesa situa-se no período que compreende os anos 50 e 60, tornando-se evidente após a publicação do romance **Aparição** (1959) de Vergílio Ferreira. É a partir desse escritor que a literatura de Portugal começa a ter o reconhecimento da crítica estrangeira, principalmente francesa e espanhola, sendo as obras traduzidas não só para as línguas desses dois países, mas também para o inglês e outras línguas do oeste europeu. Assim, após o sufocamento do desenvolvimento artístico provocado pela censura exercida na época ditatorial, acontecimento que resultou em um atraso do espaço literário português em relação aos outros países europeus, emerge uma

nova era de escritores, cujo objetivo seria a retomada do processo de autonomia na literatura.

A esse respeito, o crítico brasileiro João Décio (2003) acrescenta que, além e mais do que a questão da tradução, pois obras neo-realistas já haviam sido traduzidas anteriormente, a autonomização decorreu do caráter universal adquirido pela personagem, pelo tempo e pelo espaço na ficção portuguesa, o que vai depender da tematização de elementos como o amor erótico, a dor, a angústia, a morte, a solidão e a comunicação entre os seres. Pode-se dizer ainda, ressalta o autor, que esse processo teve início do contato dos romancistas portugueses com romances e ensaios provindos da capital francesa.

Não é adequado dizer que esse fato não tenha informado e até influenciado a Literatura Portuguesa, mas, apesar disso, constatou-se que a imitação dos autores portugueses em relação ao exterior foi muito superficial, reduzida, afirma Eduardo Lourenço, quase que completamente à utilização de alguns aspectos formais.

Segundo Lourenço (1994, p. 257), a atitude dos poetas portugueses foi “Nem [de] *desinteresse* pelo lá fora cultural e literário, nem [de] *idolatria*, é o que se acha ‘inscrito’ no tecido mesmo de suas obras.” Assim, a universalidade dessas obras não é alcançada pela comparação dos autores com obras estrangeiras. Mesmo porque essa comparação é impedida pela incompatibilidade cronológica das criações portuguesas em relação ao que já se tinha feito na literatura européia, o que o autor chama de “magnífico anacronismo” da Literatura Portuguesa. No momento em que, em todas as partes do mundo, a Literatura se auto-destruía, germinou em Portugal um fenômeno literário precioso, por isso anacrônico: num momento em que a Literatura se encontra em derrocada, um grupo literário em Portugal conhece a ascensão.

Para Eduardo Lourenço, o certo é que, a partir da segunda metade do século XX, surge em Portugal uma nova leva de autores que possuem algo em comum, embora não possam ser enquadrados em uma geração única. Para isso, não serve o critério de idade, pois há diferenças – diz Lourenço (p. 255): “há jovens tardios e velhos precoces”; além disso, cada obra possui uma intenção e um “peso” específico. No entanto, o ponto de contato entre eles pode ser encontrado facilmente ao se considerar “o tempo de eclosão de suas respectivas obras”. Surgem entre 1953 e 1963 obras que apresentam um tom e uma estrutura afins e que podem buscar a conformidade da sua expressão na época contemporânea.

Ou seja, a afinidade encontra-se no nível da representação de uma época, da representação do *espírito* de uma época. E qual será esse espírito que encontramos em Portugal entre 1953 e 1963? Segundo Lourenço, são as perspectivas, a mitologia, os fatos significativos, marcantes e visíveis do período. Tudo isso pode ser lido nas obras dessa década. O importante é que os escritores portugueses assumem uma posição de des-leitura frente ao “lá-fora” e, diante dos grandes avanços da modernização ocidental, voltam-se para o interior, para o “cá-dentro”. Utilizam a situação alheia como pano de fundo para a própria mitologia portuguesa. E pensam o povo português, mesmo quando este se ausenta de si mesmo para se iludir ou aspirar o que o exterior afirma como modelo de desenvolvimento econômico e cultural. Diz o crítico que os escritores “não se situam num ponto exteriormente ideal, esse mesmo que as notícias das primeiras páginas dos nossos jornais ilustram, como se nós mesmos não existíssemos senão como espectadores.” (p. 257).

Lourenço afirma ainda que o alcance do universal não se dá através de sua busca, o próprio exterior volta-se para o interior e a alma portuguesa tem de se adaptar ao moderno. Nas grandes cidades, o arcaísmo português é obrigado a adequar-se à futurização - as estruturas, o ritmo frenético, as velocidades, a modernização envolvem o indivíduo e o maravilham. Mas o indivíduo português não é o indivíduo universal e a compreensão disto está na nova literatura. Ela visa encaixar-se ao universal, não se igualando ao que se pensa como um “ser universal”, mas sim diferenciando o ser português. Constata-se, então, uma ausência do português em si mesmo, ou seja, o português apresenta um desinteresse pelo que realmente é e visa um ser diferente, um ser que lhe é estipulado pela sociedade européia; mas a literatura descreve esta situação de dupla identidade através da realidade, da verdadeira vida portuguesa.

De acordo com Eduardo Lourenço, essa nova literatura apresenta um caráter anacrônico de otimismo lingüístico incomparável a outras literaturas contemporâneas, com exceção da vizinha Espanha. O anacronismo proviria da alma arcaica do povo português. No entanto, essa alma alcança o futuro, ou o futuro mesmo se debruça sobre ela e, depois de um período considerável de isolamento político-histórico, a escrita de Portugal busca, através de uma linguagem, forma e conteúdo incomuns, recuperar seu espaço literário e contestar a Literatura Universal ou “dos outros”. Por isso, diz o autor, que o tema desse anacronismo é a contestação ao nível da linguagem, do que é ou quis ser a própria literatura.

A retomada do processo de autonomia da literatura portuguesa ocorre, num primeiro momento, pela conquista de tradução das obras portuguesas. Para Eduardo Lourenço, é através da tradução que os escritores recebem reconhecimento dentro do

contexto cultural europeu. João Décio concorda com o autor nesse sentido, mas diz que o direito de tradução foi alcançado pela inovação temática e formal sob influência do material literário importado de Paris. A esse respeito, Lourenço admite que a França tenha influenciado a literatura portuguesa, mas, basicamente, no processo formal. Sua convicção é de que a autonomia tenha decorrido da preocupação em abordar uma temática que situasse o indivíduo como um ser português e refletisse acerca de sua inserção no universo europeu.

Agustina Bessa-Luís, Fernanda Botelho, José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Helberto Helder, Ruben A., Natália Correia e Maria Judite de Carvalho, todos nascidos na década de 1920 – são autores citados por Eduardo Lourenço sob o epíteto de “Uma Literatura Desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos”. Recebem essa caracterização porque, em suas obras, podem-se ver homens e mulheres em uma nova maneira de ser, de existir, que quebra a ordem moral estabelecida. Quando falamos em quebra da ordem moral, não queremos dizer que esses escritores não possuíssem uma preocupação ética, mas que a preocupação com a moral e os bons costumes ganha um novo sentido, um sentido que busca desmascarar a hipocrisia e criticar as atitudes demagógicas assumidas pela sociedade em geral.

O tema central da geração citada por Eduardo Lourenço é o amor, mas o amor em seu sentido erótico. Pode-se dizer, afirma o autor, que a literatura portuguesa desconhecia outra manifestação em que a relação erótica fosse tematizada de forma tão desenvolta. Assim, é apontada como característica principal dessa nova era literária a neutralidade ética ou indiferença ética ao se tratar do sentimento.

Ao se falar de amor, minimiza-se seu caráter idealizado e passa-se a observar uma espécie de desconhecimento acerca dos valores que perfazem a mitologia espiritual portuguesa. Isso se dá mais fortemente na temática do comportamento sexual, o que não quer dizer que não estejam presentes outras temáticas, como a família, a pátria, Deus. O que importa é o tratamento e o sentido dado a essas questões, ou seja, a contestação dos valores de uma forma lúcida, implacável, não sentimental, anti-ideológica e não demagógica.

Outra característica que pode ser observada no grupo de escritores portugueses que vêm buscando uma expressão universal é a utilização da temática histórica, do passado e do presente. Os escritores retomam e relacionam os mitos pátrios ou os eventos históricos que ocorreram em um tempo bastante distante e tiveram uma importância marcante para a constituição da nação portuguesa, assim como os eventos mais recentes como a ditadura

salazarista, as lutas pela manutenção das colônias africanas, o processo revolucionário e a retomada da democracia. De acordo com Maria de Lourdes Netto Simões (1996), essa é uma tendência bastante marcante da ficção portuguesa contemporânea. É um retorno ao passado, para, refletindo sobre ele, compreender o presente.

Um motivo para que esse país volte-se para o passado seria a crise de identidade por ele experimentada nesse período. A partir da segunda metade do século XX, Portugal enfrenta uma dura realidade: acabou-se a era de seu Império propiciada pelos domínios ultramarítimos, já não possui colônias, está restrito à condição decadente de parte marginalizada da Europa. Segundo Isabel Pires de Lima (1997), nesse momento estabelece-se uma crise de identidade. A ficção atua como condensadora desse conflito. E faz isso através da adoção da temática histórica, retomando o passado, os momentos de decadência nacional, o imaginado destino português e os mitos pátrios. De acordo com a autora, dentre a multiplicidade de rituais visando um retorno às glórias do passado, estão a proliferação de ensaios acerca da identidade nacional, as novas histórias de Portugal e os textos ficcionais de autognose nacional. Tudo isso para, em um momento de crise, reestabelecer um imaginário nacional e cultural que possa estruturar a nação.

Pode-se dizer que o intuito dessa ligação entre passado e presente pela literatura seria a de refletir sobre a real situação do homem português em relação à restrita liberdade oferecida pelo fim da ditadura. O discurso ficcional prevê a invenção de Portugal, o do passado e o do futuro. É uma tentativa de conquistar a independência tanto política como cultural. Nas palavras de Isabel de Lima (1997, p. 253), “Continua-se a inventar Portugal, a ficcionalizar a pátria, revisitando o passado ou inventando futuros, por vezes inventado o passado, lembrando o futuro, esquecendo o presente e, sobretudo, os portugueses.” E no que a autora chama de “ficcionalização da pátria”, um dos aspectos recorrentes é a revisitação dos mitos nacionais, ou de acontecimentos considerados elementos fundadores do ser português.

Na tentativa de avaliar a tendência literária contemporânea, os autores acima citados concordam que os escritores possuem em comum a necessidade de estruturação de uma identidade nacional. De acordo com Lourenço, suas obras apresentam em conjunto uma combinação criativa entre forma e conteúdo que visa à representação e à polemização do relacionamento estabelecido entre o ser português e a crise social portuguesa, tendo como contexto o desenvolvimento europeu. Segundo esse autor, o indivíduo português tenta mascarar sua precária condição nacional no ímpeto de se igualar ao ser universal, o que acaba conflagrando uma crise de identidade.

Rastrear a estruturação da nação e situar o indivíduo frente à disparidade nacional e europeia é um objetivo para o qual os escritores utilizam o que Lourenço denominou “indiferença ética”. Nesse sentido, temáticas tradicionais e idealizadas, como a pátria, a religião, a família e o amor ganham uma ótica diversa. Dentro desse quadro, a temática que se destaca é o tratamento dispensado ao amor erótico. Já Maria de Lourdes Simões e Isabel Pires de Lima acreditam que para refletir sobre o povo português os escritores priorizam a temática histórica. Para elas, o que caracteriza mais facilmente a literatura pós-revolucionária é um retorno ao passado mais longínquo para, estabelecendo sua relação com o passado recente, procurar compreender a situação de Portugal.

O romance estudado aqui pode ser considerado um exemplo dessa literatura, tanto pela retomada do passado como pela utilização da temática do amor erótico. Embora transcorra inteiramente na contemporaneidade, **O Conquistador** (1990) traz à baila um passado longínquo, tomando de empréstimo à história o mito de retorno do rei D. Sebastião; também ocupa-se com um passado próximo, ao situar seu enredo no período revolucionário.

O intuito de adaptar-se à cultura europeia, visando também à apresentação do ser especificamente português, é o contexto em que se inserem as obras de Almeida Faria. O escritor procura adaptar sua escrita às tendências artísticas exteriores, usando uma temática especificamente portuguesa. Herdando o princípio neo-realista de crítica social, Faria inova a produção literária, valorizando seu texto através de uma composição textual mais criativa. Em termos de conteúdo, o que se vê em seus livros é uma representação da situação sócio-política e cultural do país. Em **O Conquistador**, particularmente, estamos diante de uma personagem inserida no momento pós-revolucionário. O problema de identidade apresentado por Sebastião é uma forma de refletir sobre o indivíduo português e o seu mal-estar frente à indefinição que se instaurou no país quando se constatou infrutífero o esforço revolucionário. Almeida Faria traz para a ficção o espírito português que se encontra perdido no mundo real, o espírito de um povo que quer se definir como ser português, ao mesmo tempo que busca adaptar-se ao modelo europeu.

Dessa forma, a personagem principal incorpora um herói às avessas, preocupado em satisfazer seus desejos particulares, contradizendo os costumes sociais estabelecidos. Sua conduta não visa de forma alguma assumir responsabilidades quer com família, sociedade, religião ou pátria, sendo as normas dessas instituições satirizadas ao longo da obra.

O amor em sua natureza estritamente erotizada é o que predomina na conduta da personagem Sebastião. A temática sexual é tratada não só com indiferença ética e moral, mas com exagero, criando uma personagem de conduta sexual incomum em relação às normas e convenções sociais. Sebastião cria regras próprias para o seu comportamento sexual. Entretanto, o texto não possui o intento de vulgarizar a sexualidade, e a naturalidade com que o assunto é encarado desacredita a seriedade hipócrita com que tabus são utilizados pelas instituições.

Nessa obra, assim como a tematização do amor erótico, encontramos como elemento bastante marcante a retomada da história de Portugal. **O Conquistador** retoma um dos mitos mais importantes da constituição nacional portuguesa, o sebastianismo. Sua ficção recupera elementos da história de Portugal no século XVI ao relacionar a personagem Sebastião ao rei D. Sebastião, assim como elementos recentes. De acordo com Isabel Pires, a abordagem do mito ocorre freqüentemente na história de Portugal. Sempre quando se quer pensar a nação dentro de um momento de crise, o mito que ressurge é o daquele rei desejado e encoberto: D. Sebastião. A constatação da autora é que

Ao longo dos tempos o sebastianismo tornou-se um paradigma para a história da história de Portugal, capaz de incorporar as mais profundas expectativas do país e do povo em relação a si mesmos. Tem-se prestado a metamorfoses que lhe permitiram atravessar os séculos, sempre associado a uma e outra forma de patriotismo, revelando-se uma das vias de actualização e estruturação da memória e do imaginário colectivos. (LIMA, 1997, p. 254)

1.2 O Autor e a Obra

Benigno José de Almeida Faria nasceu em seis de maio de 1943 em Montemor-o-Novo, Alentejo. Até os três anos de idade, viveu no Rossio, quando, então, sua família mudou-se para a Rua das Pedras Negras. Iniciou o ensino secundário no Externato Mestre de Avis e, a partir do sexto ano, passou a estudar no liceu de Évora. Seu interesse pela literatura contemporânea foi despertado nessa época, ao ter como professor o escritor Vergílio Ferreira. No sétimo ano, pediu transferência para o Liceu Camões, em Lisboa, motivado pela mudança de seu professor, que passou a lecionar nesse estabelecimento.

Quando escreveu seu primeiro livro, ainda com dezenove anos, Almeida Faria cursava Direito na Faculdade de Direito de Lisboa. Entretanto, por envolver-se em questões de política estudantil, não terminou o curso. Depois disso, ainda foi aluno de Letras, mas acabou formando-se em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa. Em 1968, recebeu

uma bolsa do *International Writing Program*, vindo a residir nos Estados Unidos e depois em Berlim. Atualmente, atua como professor colaborador na disciplina de Estética no curso de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa.

Suas obras já foram traduzidas para sete línguas: alemão, francês, holandês, sueco, espanhol, italiano e húngaro. Seu reconhecimento pode ser comprovado pelo número de premiações recebidas por ele: de seis obras, quatro foram premiadas. **Rumor Branco** recebeu o prêmio Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores; com **Cortes** recebeu o prêmio Aquilino Ribeiro, da Academia de Ciências de Lisboa; com **Lusitânia** recebeu o prêmio D. Dinis, da fundação Casa de Mateus; e **Cavaleiro Andante** lhe conferiu o prêmio Originais da Ficção, da Associação Portuguesa de Escritores.

Além das premiações conferidas aos seus romances, recebeu também a Medalha de Mérito Cultural, atribuída pelo Ministro da Cultura e entregue na Biblioteca de Montemor-o-Novo e o Prêmio "Vergílio Ferreira", em 2000, atribuído pela Universidade de Évora.

Escreveu também como ensaísta. Entre suas obras nessa área podemos citar: "*Finnegan's Wake* I 3", 1968; "Peregrinação aos Lugares Selectos", 1971; "O Romance Português Contemporâneo", na revista *Studies in Portuguese Literature*, 1971 e "Relato de Curiosa Ocorrência Presenciada. Hoje, Dia 31 de Julho de 1977, no Jardim Zoológico desta Cidade de Lisboa". Foi também autor da obra "*Pessoa che pensa Campos che sente*", publicado em Pisa, em 1977; de "*Portugal, meine Reue*", publicado em Stuttgart, em 1982; de "*O Doktor Faustus* de Thomas Mann", em 1984; "*Do Poeta-Pintor ao Pintor-Poeta*", publicado em Lisboa em 1988; de "*Kefzereien über eine modische Frage*", publicado em Hamburgo em 1988 e "*Ach Portugal!*", na revista *Raster*, Amsterdam em 1991.

Almeida Faria viveu de perto as crises provocadas pela administração do Estado Novo. Na vila em que residiu durante sua adolescência, sentia-se fortemente o clima de repressão e revolução. Seu pai, Benigno d' Almeida Faria, era militante democrático em oposição à ditadura vigente, tendo apoiado as candidaturas de Norton de Matos (1948) e de Humberto Delgado (1958) à Presidência da República. Esse histórico, a herança familiar do pensamento democrático e a inserção no contexto revolucionário, vai moldar a consciência política do escritor e sua ideologia irá transparecer em toda sua obra.

Álvaro Manuel Machado (1996, p.181;182) traz uma síntese do que seriam as obras do escritor: **Rumor Branco**, seu primeiro livro, foi publicado em 1962, ainda no contexto da ditadura. Os quatro livros seguintes, cujo conjunto denomina-se Tetralogia Lusitana, são escritos em torno do 25 de Abril. O primeiro e o segundo livros, **A Paixão**

(1965) e **Cortes** (1978), apresentam um Portugal oprimido pela ditadura, o ambiente de turbulências e as crises que antecedem a Revolução dos Cravos. **Lusitânia** (1980) e **Cavaleiro Andante** (1983) trazem imagens da revolução e pós-revolucionárias. Escreveu ainda o conto *Passeios de um Sonhador Solitário* (1982) e duas peças teatrais: *Vozes da Paixão* (1998), que vem a ser uma adaptação de seu romance **A Paixão**, e *Reviravolta* (1999).

Rumor Branco é um modelo de transgressão estética; segundo Cristina Silva (1992), nele nos deparamos com uma linguagem diferente (utilização de palavras compostas, jogo de palavras, sinestésias, aliteraões e musicalidade) e com uma forma romanesca diferente (a fragmentação). A obra apresenta sete fragmentos que narram fatos acontecidos com personagens aparentemente diferentes, mas que possuem o mesmo nome: Daniel João. Apreendemos que **Rumor Branco** pretende trazer para a literatura os conflitos e crises vivenciados pelo indivíduo e pelo coletivo numa época de repressão.

Trazendo à cena personagens que refletem sobre o sistema social, econômico e político português em uma forma romanesca que transgride qualquer tipo de regra estética, **Rumor Branco** tematiza o caos em que vivem os indivíduos do campo e da cidade, indivíduos que compartilham de uma mesma miséria, uma restrição para o povo e uma restrição para arte – a falta de liberdade.

Este foi o primeiro passo de Almeida Faria. Depois disso, temos a Tetralogia Lusitana – uma saga protagonizada por uma família de latifundiários do Alentejo em plena transição da época ditatorial para a chamada democracia. Nela, o escritor continua utilizando uma forma narrativa fragmentada – fragmentos em que as personagens sonham, pensam, falam sobre suas vidas ou ainda escrevem, estabelecendo a comunicação através de cartas.

Assim, podemos destacar na obra do escritor o caráter de crítica social, econômica, cultural e política. Ironicamente, A. Faria mostra os verdadeiros caminhos da revolução, a que afeta a pátria (crises coletivas) e a que afeta os patriotas (crise individual). Além da denúncia dos problemas sociais, são elementos comuns em sua obra: a necessidade de escrever manifestada por algumas personagens (Daniel João escreve um diário, JC é poeta e Sebastião, em **O Conquistador**, escreve sobre a sua vida), o onírico (a descrição de sonhos é constatada em suas obras), as divagações (monólogos), o sobrenatural, a cultura popular (provérbios, simpatias, cantigas), o erotismo, bem como a profanização de aspectos pertencentes ao campo do sagrado.

O Conquistador, seu último romance, distancia-se um pouco da escrita praticada pelo escritor até então, principalmente no que diz respeito à questão formal e à crítica escancarada ao sistema. De acordo com Maria de Lourdes Netto Simões em seu artigo “Transgressão e Conquista: O Conquistador”, nessa obra percebe-se, através da abordagem do mito sebastianista, a intenção de desmistificar o imaginário popular português e quebrar com os moldes tradicionais, com os valores morais pré-estabelecidos. Salientamos aqui, ao lado da construção da identidade nacional, a questão individual: a necessidade do ser de identificar-se consigo e com o contexto, a necessidade de compreensão mental e espiritual. Ou seja, a busca de si mesmo e de sua missão, a carência que acompanha o homem atual perdido no mundo caótico e catastrófico em que habita.

Apesar de diferenciar-se em termos formais em relação às obras anteriores, **O Conquistador** traz como similares os aspectos de crítica ao sistema, tanto à antiga ditadura como à democracia que se instalou no país após a Revolução. Essa aproximação em termos temáticos propicia a relação de outras semelhanças no nível das imagens. Citemos por exemplo, a utilização do sonho, do erotismo, do sobrenatural, da cultura ou sabedoria popular e da dicotomia sagrado/profano.

Em termos de enredo, **O Conquistador** conta a história de um jovem que tenta se definir como indivíduo social no período que antecede e compreende a Revolução dos Cravos. No dia 20 de janeiro de 1954, nasce Sebastião Correia de Castro. Desde seu misterioso aparecimento, a personagem passa a apresentar traços que a relacionam ao mito, aproximando-a da figura do rei D. Sebastião. Esse fato faz com que algumas das personagens criem esperanças de redenção a seu respeito. No entanto, a personalidade irreverente do protagonista faz com que ele se torne o oposto do que dele se espera, incorporando o anti-herói ou um D. Sebastião às avessas, que ignora e foge de qualquer responsabilidade patriótica, social ou religiosa. Entretanto, o choque entre o comportamento apresentado por Sebastião e as expectativas de predestinação que o acompanham acabam suscitando dúvidas acerca de sua identidade e missão, sentimento que o leva a procurar uma solução para tal incerteza.

Assim, o narrador-personagem, perturbado pela indefinição relacionada à sua identidade, opta pelo isolamento e pela reflexão acerca da sua existência a fim de buscar uma resposta. Sebastião, aos vinte e quatro anos, afasta-se de seu contexto social, isolando-se em um eremitério próximo ao local em que nasceu e inicia a escritura dos fatos que tiveram importância em sua vida. Seu intuito é repensar suas atitudes e posições, reconstruir sua trajetória a fim de poder encontrar-se.

Com esse objetivo, a personagem, distanciada do mundo, passa a rememorar os fatos que fizeram parte de sua vida. Esse resgate pela memória tem início com o evento que, supostamente, apresentaria as circunstâncias em que ela veio ao mundo, terminando com o seu vigésimo quarto aniversário. De resto, Sebastião realiza a narração de seu percurso utilizando-se de uma estrutura que se edifica basicamente na descrição de seus envoltimentos amorosos. Essa narração está permeada de acontecimentos que o vão transformar em uma figura insólita e singular, difícil de se adaptar às regras e aos moldes da tradição portuguesa.

1.3 Revisão da **Fortuna Crítica**

O primeiro romance de Almeida Faria é considerado pela crítica em geral como uma revelação promissora. O prêmio atribuído a **Rumor Branco** revelaria a precocidade de um talento que, segundo Cristina Silva (1992, p. 86), “surgiu como uma pedrada no charco”, ou seja, trouxe uma nova maneira de narrar, uma novidade tanto formal como conteudística. Sua escrita é diferente de tudo o que se fazia na época, destacando-se o experimentalismo formal e a abordagem crítica de seu conteúdo, no que diz respeito ao contexto contemporâneo português.

Surgindo na década de 60, a obra de Almeida Faria sofre a influência do Novo Romance Francês, do Neo-realismo e do pensamento existencialista. De acordo com Massaud Moisés (2002), referindo-se a **Rumor Branco**, do Novo Romance o escritor traz o ímpeto de transgressão ao cânone e as inovações na forma narrativa; do Neo-realismo, aproveita a temática de viés social e, por fim, do Existencialismo, herda a preocupação com a condição humana no mundo.

Notamos que o escritor aborda, de maneira aprofundada e com maior preocupação estética, uma temática que já vigorava na literatura produzida até então. Afirma M. Moisés que Almeida Faria foi cativado pela experimentação narrativa, fugindo do Neo-realismo no que se refere à valorização da criação artística.

Quanto às inovações formais, podemos dizer que o escritor apresenta, em **Rumor Branco**, um texto predominantemente fragmentado. Recusando a forma tradicional do romance, ressalta Álvaro Manuel Machado (1996), traz uma linguagem experimentalista complementada por uma nova concepção de tempo, espaço e personagem.

Essa inovação, essa maneira diferente de escrever, desenvolve-se progressivamente, ao longo das obras da Tetralogia Lusitana. As quatro obras que a compõem apresentam a continuidade do estilo fragmentário de Almeida Faria. Segundo Cristina Silva, essas obras são, além de local de aperfeiçoamento de técnicas já experimentadas, também local de novas experiências. Conforme a autora, muitas das inovações estilísticas, iniciadas com **Rumor Branco**, serão retomadas nos livros posteriores, tendo havido grande aperfeiçoamento no seu manejo.

Se a ruptura com as categorias narrativas tradicionais constitui uma quebra com a literatura Neo-realista, o estilo narrativo de seu último romance, **O Conquistador**, constitui uma quebra com o estilo fragmentário do escritor. De acordo com Maria de Lourdes Netto Simões, nessa obra estamos diante de uma história linearmente organizada, de um enredo que se desenvolve progressivamente no tempo e no espaço, assim como de personagens bem caracterizadas.

Cremilda de Araújo Medina (1983) afirma que, quanto ao conteúdo abordado nos romances, podemos dizer que a temática desenvolvida é expressão das dificuldades sociais, políticas e econômicas do país, questões que já permeavam a escrita Neo-realista; assim também, a inserção e adaptação humanas frente a tais rupturas, preocupação característica do Existencialismo.

De acordo com Cristina Silva, a importância da obra do escritor está em tomar por objeto tanto os aspectos sociais de seu país, quanto os aspectos que especificam o ser humano e os diferentes estratos da “engrenagem social”. Isso significa que Almeida Faria, através de temáticas já anteriormente abordadas, cria um conteúdo próprio em que expressa a preocupação com a compreensão e atitudes do homem diante da realidade caótica, não só de Portugal, mas de seu país em relação ao mundo. Fala do homem português que deve se encontrar a si mesmo em um Portugal perturbado e decadente, para o qual a queda do salazarismo e a Revolução não devolveram a antiga supremacia, nem trouxeram perspectivas de salvação; que deve se encontrar em seu pequeno mundo para poder voltar-se para o universal em que está inserido. Almeida Faria mostra, assim, a busca do homem por uma significação pessoal e por um lugar no universo. É essa, de uma forma geral, a temática que encontramos em suas obras.

Nesse sentido, em **Rumor Branco** destaca-se um protagonista que representa diversas experiências humanas aparentemente incompatíveis, mas que deixa transparecer a necessidade humana de estabelecer valores para a vida. Para Álvaro Manuel Machado, a transposição entre diferentes personagens que se localizam em espaços e contextos

diversos, mas que compartilham o mesmo nome, deixa entrever uma interrogação permanente da existência pessoal em consonância com a sociedade.

Já a Tetralogia, considerada como uma saga, enfoca a vivência de duas gerações do Alentejo, no período de 1965 a 1974; parte de uma situação de prosperidade e acompanha a família até a sua decadência. Inicia com **A Paixão**, produzida no auge da repressão e da censura ditatoriais. A obra estrutura-se em três partes: Manhã, Tarde e Noite de uma Sexta-Feira Santa e conta a história de uma família entregue a seus sonhos, pensamentos e reflexões, interligados pelos laços de sangue e pela terra. **Cortes** é o segundo romance da tetralogia. Segundo Álvaro Machado (1996, p. 182), esse texto dá seqüência à vivência iniciada ficcionalmente no dia anterior, simbolizando o “momento histórico do “corte” com a autoridade patriarcal, com a estabilidade latifundiária, com a ideologia totalitária, com um país retrógrado nos seus costumes e decadente nos seus valores”.

Lusitânia dá prosseguimento a essa saga. Estrutura-se em epístolas e ocupa-se da situação política do país e da crise de identidade nacional. Segundo Machado, essa obra aborda as conseqüências da revolução, refletindo de forma irônica sobre a portugalidade de passado heróico e de presente desencanto. **Lusitânia** é um olhar pessoal sobre o que foi, tem sido e poderá ser Portugal, comenta Vasco Graça Moura (1982, p. 37). Através da ironia, o autor faz uma reflexão sobre os “defasamentos nossos de vária ordem e desordem”. Nela encontramos a contra-utopia de uma revolução sem resultados favoráveis confidenciada em cartas, único meio de comunicação entre as personagens que se espalham por Portugal, Veneza e Angola. O primeiro, simbolizando um lugar caótico, onde não há razões para ficar; a segunda, lugar de se viver “tranqüilas libertações pessoais” frente à arte; e por último, a ex-colônia, último reduto do passado mítico português.

Por fim, **Cavaleiro Andante** transforma a trilogia em tetralogia e encerra a saga da família alentejana, ultrapassando já para um estado democrático. Segundo Álvaro Machado, o caráter de reflexão existencial de suas personagens denuncia *cavaleiros andantes* que buscam a felicidade sonhada e insinua a intertextualidade com a Demanda de Santo Graal, trazendo à pauta o elemento mítico.

O Conquistador difere da Tetralogia Lusitana, considerada como um conjunto de obras de narração coletiva, no momento em que nos apresenta um narrador individual que conta sua história linearmente através de uma retomada de memória. Nesta obra, o narrador apresenta o que Saraiva e Lopes (1996) chamam de uma “parodística projeção de um dom-joanesco presente sobre o sebastianismo nacional inveterado.” Maria de Lourdes Netto

Simões reafirma as inferências da obra ao mito do rei português, o que dá a sua personagem um caráter de paródia, mas também permite que ela seja considerada como um indivíduo que busca conquistar a sua identidade, o seu espaço no mundo.

Podemos ressaltar que o ponto crucial da questão temática em Almeida Faria não está somente no conteúdo por ele expresso, mas principalmente na abordagem ou, mais precisamente, na maneira de tratá-lo. Pode ser destacada, ao longo de sua obra, a presença do imaginário e do insólito. Assim como da ironia, aspecto salientado pela crítica em geral. Cremilda de Araújo Medina (1983, p. 473) encarece o caráter humorístico do escritor. Para ela, Faria possui um ideal: quer dominar o seu material, chegando a um equilíbrio entre uma forma transparente e uma linguagem inventiva. Pretende a todo custo evitar o patético e o metafísico e faz isso por meio da ironia em detrimento do sentimentalismo. Homem situado no seu mundo, já em finais da década de 70 o escritor deixava transparecer a amargura frente à situação política e econômica de seu país, assim como a desesperança com a nova geração.

Contraopondo-se à maioria dos críticos, Antônio Quadros (1989) considera a obra de A. Faria como uma invenção e mistura de estilos que não resultam em uma literatura interessante. E mais, critica a inserção do elemento irônico e pícaro nas obras da Trilogia, uma das características do autor considerada por outros críticos como seu maior mérito. Segundo ele, Almeida Faria não tem vocação para o humor.

Para Antônio Quadros, no pós-25 de abril, diante das insoluções dos problemas nacionais, muitos autores passaram a exprimir a sua descrença no país, no povo e na cultura, criticando o seu atraso e a sua incapacidade de desenvolvimento, como se fossem isentos de responsabilidade e superiores no que diz respeito às frustrações vividas após a revolução. O autor chama essa atitude de “auto-rejeição” e coloca como melhor exemplo desse complexo a Trilogia de Almeida Faria.

Segundo Antônio Quadros, Almeida Faria não cumpre com **A Paixão** a promessa que teria deixado a leitura de **Rumor Branco**. Afirma que, em termos estéticos, pode-se destacar somente **A Paixão** como uma obra de valor, enquanto para os dois outros livros restam

uma estagnação, uma insistência em processos agora só aparentemente inovadores, uma linguagem cada vez mais artificiosa, dura e pouco fluente, uma progressiva debilidade romanesca e um desenho de personagens onde se acentua a opacidade, a falta de profundidade e de consistência, resultando no fim de contas em literatura que temos de considerar na maioria das páginas fastidiosa e desinteressante. (QUADROS, 1989, p. 205)

A Trilogia, da perspectiva de Antônio Quadros, não possui nada de positivo, em termos de crítica social. Ele a considera como uma ficção alegórica, uma alegoria da realidade portuguesa, da decadência social, ética e mental dessa sociedade. Mas ressalta que “Trilogia Lusitana” remete a um título irônico, de negação de Portugal, e critica o conceito de pátria estabelecido por Almeida Faria através das manifestações das personagens. Apresenta como exemplo, o pensamento da personagem João Carlos em **Cortes**: “... merda de pátria, azar ter caído aqui, ninguém nem nada me consola, desastre de ter tomado o comboio errado, em descensão há séculos, apodrecido por dentro, por fora velho cagado, arrumado em ramal fechado, atacado da demência do passado, mantido em vida por extremo artifício, tresanda a bafio, a morte, a melancolia, a inglória”.¹

Segundo A. Quadros (1989, p. 206), este não é o Portugal real, sendo simplesmente resultado do que ele chama de uma desafeição ou repúdio, ou pessimismo. Em suas palavras, uma atitude “niilista em relação a qualquer ideal de portugalidade ou de lusitanidade.” A obra de Almeida Faria comportaria, então, não só uma “pobreza literária e romanesca”, mas também uma “atitude estrangeirada”, que embora influente, felizmente, de acordo com o crítico, não está do lado da “verdadeira inteligência portuguesa”.

Já para Maria de Lourdes Netto Simões, o escritor revela uma maneira especial de pensar a situação portuguesa atual, provocando assim a reflexão em seus leitores. Comparando suas obras podemos vislumbrar uma postura crítica e artística crescente que vai encontrando continuidade em cada novo livro. Em relação ao seu primeiro romance, podemos dizer que suas outras obras e principalmente **O Conquistador** possui uma estrutura completamente diferente. Enquanto **Rumor Branco** supera todos os níveis de fragmentação formal e conteudística, seu último romance apresenta uma estrutura bastante simplificada. Sua forma é basicamente linear, com exceção de alguns deslocamentos do narrador entre os tempos presente e passado. De acordo com Simões agora o “texto é leve e comunicativo, alegre e rápido...”

Outra diferença é a reflexão ontem/hoje. Nas obras anteriores, a história era narrada em um só tempo ficcional. As personagens viviam os eventos no contexto em que eles ocorriam. Já Sebastião toma um distanciamento maior, pois narra retrospectivamente sua história, pincelada com ocorrências da história portuguesa. Já disse Maria de Lourdes Netto Simões que “ao retomar o passado remoto, o narrador busca a reflexão sobre o tempo

¹ FARIA, Almeida. **Cortes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. (p.205)

presente. A referência direta à história do 25 de Abril é eventual, mas inerente à vida da personagem e relacionada com um passado ficcional próximo.”

O escritor, no momento que faz referência ao rei D. Sebastião, aborda não só o elemento histórico, mas também o elemento mítico. A obra refere-se ao mito por uma ótica diferenciada. Através de uma reflexão crítica entre o tempo em que a crença no retorno de D. Sebastião tornou-se evento significativo para a cultura nacional portuguesa e o tempo presente, Faria realiza uma narrativa despida de propósitos sebastianistas. Sua leitura efetiva o que Netto Simões denomina de “*dessacralização do mito*”. Segundo ela, o autor de **O Conquistador** retoma o mito sebástico sem subordiná-lo à vinda de um salvador, evidenciando a descrença no sebastianismo e a busca de outras formas de salvação.

Como síntese do que pensa a crítica acerca da obra de Almeida Faria, podemos citar a opinião registrada em seu livro **As Razões do Imaginário**. Nesse texto, Simões analisa todas as obras do autor, enquadrando-as no que denomina “literatura de comunicação”. Em **Rumor Branco**, destaca o viés existencialista que desvela um ser português atormentado pela velocidade do mundo moderno e pela opressão da ditadura. Seus fragmentos são uma metáfora dos problemas portugueses: a guerra colonial, a emigração, a censura, as questões agrárias e as questões estudantis transparecem nas falas de muitas personagens de um só nome. Segundo a autora, a expressão dos problemas enfrentados pelo povo português tem continuidade na **Tetralogia Lusitana**, onde o povo é representado por uma família aristocrática decadente que vive a ilusão revolucionária e enfrenta a dura realidade pós-revolução. Por fim, **O Conquistador** vai simbolizar o dilema do indivíduo português que toma consciência da inutilidade da revolução e da necessidade de ele mesmo resolver seus conflitos.

Os aspectos destacados pela crítica se fazem presentes na última obra do escritor através de um processo de “relativização” dos enunciados do narrador. Uma das estratégias por ele utilizadas para construir o discurso é a utilização do elemento grotesco, procedimento muito utilizado pelo movimento surrealista, do qual se encontram muitos exemplos no texto de A. Faria. Os surrealistas defendiam o primado da imaginação na criação artística, procurando abolir as fronteiras entre o real e o irreal, entre o sonho e a realidade. Para isso, utilizaram largamente em suas obras exercícios de automatismo subconsciente, humor negro, utilização do acaso e associações verbais. Tudo isso combinado em autobiografias romanceadas e fantasia livre em que se transfigura a experiência vivida e a experiência histórica ou regional.

2 O GROTESCO

2.1 Introdução ao Surrealismo

Entre os movimentos de vanguarda surgidos no início do século XX, aquele que mais conseqüências trouxe à literatura portuguesa foi o Surrealismo.

Surgido em Paris no período que compreende as duas Grandes Guerras, teve origem do encontro entre André Breton, Phillipe Soupalt, Louis Aragon e Paul Éluard. Seu marco inicial foi a publicação dos *Champs magnetiques* por Soupault em 1919, sendo o grupo dissolvido apenas em 1966 pelo seu principal ideólogo e líder, André Breton. Alguns críticos o consideram o último grande movimento de vanguarda da Europa, outros, devido a sua duração e amplitude, consideram-no como uma filosofia de vida que ultrapassa os domínios da arte. Concorde-se, no entanto, com o fato de que o Surrealismo constitui, sem dúvida, um importante movimento estético.

Em 1924, Breton publica o Primeiro Manifesto Surrealista, no qual se evidenciam as características principais do movimento: uma revolta contra a lógica, o racionalismo, a moral e o gosto. Essa revolta preconizava a destruição dos valores burgueses, a libertação do desejo e do imaginário e a valorização da sexualidade. Para os surrealistas, o sexo era o principal responsável pelo desencadear da evolução ética e social do homem.

O que marca especialmente a concepção surrealista é a liberdade concedida ao imaginário, expressa através da exploração de todas as formas de transgressão da lógica, pela valorização do acaso, da farsa, do jogo e da gratuidade; pela valorização de interditos através do erotismo; da loucura; do sonho; da alucinação; das imagens incongruentes; do maravilhoso; e do insólito. Por esses estratagemas e influenciados pela psicanálise, os surrealistas procuravam alcançar uma “realidade absoluta”, na qual os contrários seriam conciliados.

O movimento surrealista, da França, com maior ou menor velocidade, espalhou-se por todo o Ocidente, chegando a Portugal somente após a Segunda Grande Guerra. Nesse país, seu introdutor e mentor foi Antônio Pedro. Em Lisboa, o grupo surrealista foi fundado

em 1947, contando também com a participação de José-Augusto França, Marcelino Vespeira, Alexandre O'Neill e Mário Cesariny de Vasconcelos. Mais ou menos um ano depois, em função de conflitos internos, formou-se o Grupo Surrealista Dissidente composto por Mario Cesariny de Vasconcelos, Antônio Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, Pedro Oom e Carlos Eurico da Costa. Por toda uma década, ambos os grupos disputaram entre si a condição de surrealistas “verdadeiros”, até que em 1952, com a dispersão dos grupos, Mário Cesariny passou a ser o nome referencial do Surrealismo português.

Em relação à ideologia política, o movimento atacava os valores impostos pela ditadura salazarista. Preconizavam uma liberdade ilimitada, independente das regras impostas pelas instituições estabelecidas como base do regime ditatorial: a Religião, a Pátria, a Autoridade, a Família e o Trabalho. Por outro lado, também divergiam do Neo-Realismo, considerando-o uma corrente de escassos recursos estéticos e, por conseguinte, de fraco efeito na busca pela transformação nacional, além de criticar veemente sua concepção de realidade incondicional.

Os surrealistas defendiam o primado da imaginação na criação artística, procurando abolir as fronteiras entre o real e o irreal, entre o sonho e a realidade. Para isso, utilizaram largamente em suas obras exercícios de automatismo subconsciente, humor negro, utilização de acaso objetivo e associações verbais. Tudo isso combinado em autobiografias romanceadas e fantasia livre em que se transfigura a experiência vivida e a experiência histórica ou regional portuguesa.

Os procedimentos preconizados pelo movimento surrealista encontram-se desenvolvidos no romance de Almeida Faria sobretudo através da utilização do grotesco como recurso de construção de situações, acontecimentos e, especialmente, das personagens.

2.2 Sobre o Grotesco:

Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002) iniciam sua obra **O Império do Grotesco** citando uma série de 12 situações em que o grotesco é produzido de maneiras diferentes. Não sendo aqui necessário descrever todas as situações, destaca-se, porém, que há algo em comum em todos os casos: o rebaixamento, “operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos...” (p. 17). O fenômeno provocado por essa combinação recebe o nome de

“desarmonia do gosto” ou *disgusto*. O confronto e compreensão dessa combinação provoca reações de riso, horror, espanto e repulsa.

Sodré e Paiva chamam a atenção para o fato de que, sendo o gosto relacionado com a idéia de beleza, o *disgusto* não deve ser confundido, entretanto, com o feio. Um objeto pode causar estranhamento ou riso sem ser considerado feio e pode se encontrar beleza em expressões que provocam, num primeiro momento, antagonismo. Quando isso ocorre se está diante do grotesco, criação que se confunde com as fantasias da imaginação e que provoca o riso.

Embora receba destaque especial nos tempos modernos, o grotesco é uma tendência estética presente desde a Antigüidade. Os autores citam como exemplo a remota identificação mítica entre o homem e o animal. Dessa analogia entre o homem e o animal nasceu a Fisiognomia, ciência que teria orientado gregos e latinos na pretensão de decifrar um conhecimento moral sobre o homem a partir de suas características físicas. Mais tarde, na Idade Média tal ciência juntou-se à astrologia, associando o corpo humano a formas animais e à configuração do céu. Esse fato povoa a literatura e o imaginário de seres híbridos, figuras que transgridem as fronteiras entre mundos diversos.

A transgressão é uma característica marcante do Barroco, sendo considerada como a sua vertente grotesca. Essa vertente é caracterizada pela utilização excessiva de um naturalismo rústico na área arquitetônica; pela utilização do mundo onírico, ligação entre o espaço visível e oculto; e pela utilização de expressões grotescas do corpo.

Embora o estilo Barroco apresente algumas caracterizações definidoras do grotesco, é importante, porém, que não se confunda um e outro estilo. A transgressão barroca pode levar a um tipo de elevação ou progresso. Já o grotesco não prevê nenhuma elevação. Aí trata-se apenas de quebras, mutações e deformações bruscas e inconciliáveis.

Por essa razão, Sodré e Paiva preferem classificar a variação grotesca do Barroco como maneirista, estilo estudado por Arnold Hauser (**Maneirismo**, 1965), que o define como aquele que dá expressão à crise européia na transição entre o Renascimento e a fase barroca. Os artistas do maneirismo utilizam-se dos motivos híbridos encontrados nas “grutas” italianas, propiciando ligações entre os fenômenos mais desencontrados e revelando o lado monstruoso das coisas.

Quanto à origem e significado do termo, os autores esclarecem que a palavra grotesco origina-se de gruta (*grotta*, em italiano), tendo surgido pela primeira vez já no século XV, através da descoberta de “ornamentos esquisitos”, primeiramente, no porão do

palácio de Nero e, depois, nos subterrâneos das Termas de Tito. Então, fascinando os artistas da época, as formas estranhas passaram a se dispersar pela Europa Ocidental.

Com seu significado associado ao disforme e ao onírico, a palavra grotesco vai adquirindo, ao longo dos séculos, novos matizes que se somam aos primeiros e, da avaliação estética de obras de arte, passa para a qualificação de gostos da vida social em geral. Sodré e Paiva registram que, em fins do século XVII, podem ser encontrados os seguintes significados para a palavra: “aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo”, segundo o dicionário de Richelet e “ridículo, bizarro, extravagante”, de acordo com o dicionário da Academia Francesa. O termo era algumas vezes substituído por “burlesco” em textos literários ou teatrais ou por “arabesco” na pintura e na arquitetura. Em Portugal, o fenômeno é conhecido como “brutesco” e se expressa na arte em azulejo praticada por artesões ou artistas populares.

Entretanto, será apenas no século XIX que o grotesco vai adquirir a condição de categoria estética. Isso ocorre com a adesão de Victor Hugo ao cômico e ao estranho, presentes nas formas populares de diversão e sarcasmo.

Sodré e Paiva também esclarecem que, através do reconhecimento do fenômeno como uma categoria estética, críticos puderam localizar, na Antigüidade clássica, manifestações do fenômeno grotesco antes mesmo da sua definição. Nas narrativas míticas gregas, por exemplo, o grotesco pode ser encontrado sob a forma de brincadeiras escatológicas, obscenidades, ditos provocativos capazes de suscitar o riso. No Renascimento, Mikhail Bakhtin (**A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, 1977) localiza imagens grotescas ligadas à cultura popular, sentidas mais fortemente nas manifestações carnavalescas em que se expressam resíduos de antigas mitologias orientais preservadas nas liturgias religiosas e a heterogeneidade presente na austeridade eclesiástica. Nesse caso, o grotesco passa a funcionar como uma modalidade de crítica não meramente reativa, que ameaça qualquer representação ou comportamento marcado pela excessiva idealização. “Pelo ridículo ou pela estranheza pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais” (SODRÉ; PAIVA, p.39).

Ao passar em revista os autores que pensaram o grotesco, Sodré e Paiva registram que muitos autores fizeram referência ao fenômeno, tendo sido, no entanto, Victor Hugo o primeiro a teorizar sobre o assunto no prefácio de **Cromwell**. Procurando romper com a tradição clássica, Hugo pretende fundar uma estética capaz de rebaixar os valores clássicos através do extravagante, do feio, do incongruente em detrimento do “bom gosto” instaurado. Hugo tinha o intuito de criticar as idealizações artísticas de uma forma que chocasse,

provocando mal-estar. Para isso, utiliza-se da categoria estética do grotesco. O objetivo de Hugo é demonstrar que, ao lado do grandioso e do belo, está o feio e o disforme ocupando uma mesma categoria hierárquica que os valores consagrados tradicionalmente pela arte. Assim, o grotesco vem se adicionar a uma nova concepção do fato estético que desponta em qualquer manifestação simbólica. No entanto, para definir a categoria do grotesco, Hugo foi buscar inspiração no passado, utilizando-se de argumentos semelhantes àqueles empregados pelos críticos neoclássicos: “o poder da opinião corrente e a autoridade do mito” (SODRÉ; PAIVA, p.43).

Muniz Sodré e Raquel Paiva traçam um panorama dos valores estéticos, da Idade Média ao século XIX, com a finalidade de salientar o aspecto de ruptura da proposta romântica defendida por Victor Hugo. Apontando as relações entre as doutrinas artísticas e o caráter moralizador fortemente presente nessas doutrinas, observam que o objetivo de Hugo, que encontrava forte sustentação na tendência do século XIX para o confronto de posições estéticas em nome da liberdade, consistia em separar, através do *disgusto* romântico, as posições moralistas, identificadas com as posições também moralistas adotadas pela burguesia triunfante. Assim, observam na Idade Média as teorias tomistas, voltadas mais para os aspectos instrutivos do que prazenteiros da arte. A partir do Renascimento, com a difusão da obra de Aristóteles. Surge, então, a preocupação com a catarse e com a verossimilhança, e o estilo dramático introduz aspectos de mistura entre ficção e realidade, assim como a poetização do fato histórico. Essa mistura ganha força no espetáculo da *Commedia dell'arte*, criada no século XV, na Itália. Nela misturavam-se o erudito e manifestações populares.

Shakespeare, assumindo um papel de subversão à ordem artística tradicional, se utiliza do grotesco para efeitos geradores de catarse. Por sua vez, os românticos, de uma forma geral, reagem contra as doutrinas moralistas que buscam o absolutismo do gosto estético, impondo um alargamento desse conceito. Referem a observação de Anatol Rosenfeld (**Texto / Contexto**, 3. ed. 1976), que aponta no *Sturm und Drang*, movimento pré-romântico alemão, a utilização do grotesco por alguns dramaturgos. Esses artistas inspiram-se em Shakespeare, apresentando também influência da *Commedia dell'arte*, particularmente no estilo de movimentação das figuras.

Os efeitos desse alargamento, ainda segundo Sodré e Paiva, somente serão reconhecidos no fim da segunda metade do século XIX, com Nietzsche. Contrariando a racionalidade como atributo maior do homem e definindo-o como “uma corda estendida entre o animal e o ultra-humano” Nietzsche acredita na universalidade do mau gosto, erigindo como sujeito estético o “animal da boa consciência”, o indivíduo em sua realidade

visceral, incluindo literalmente em seu ser vísceras e dejetos corporais. “São precisamente afecções corporais, e não afetos espirituais, o que Nietzsche mais valoriza, ao dar estatuto pleno ao mau gosto” (SODRÉ; PAIVA, p.49). Talvez o filósofo tenha herdado essa atitude de Schopenhauer, que expunha seu gosto pelo fisiologismo e corporalidade, abordando espirros, vômitos, coceiras e outras afecções corporais.

Depois do século XIX, as discussões acerca do elemento grotesco permanecem suspensas, sendo retomadas novamente após a Segunda Grande Guerra por Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser (**O grotesco**, 2003).

Kayser busca, intrigado, a definição do grotesco, fazendo uma incursão histórica por obras que já tivessem até então abordado o assunto. Para ele, o grotesco é um “mundo alheado”, tornado desarticulado e estranho, que obedece a singularidades em termos de criação, composição e efeito. No que se refere à criação, Kayser afirma que o grotesco pode ter origem no sonho, no devaneio, numa visão desencantada da existência, assumindo formas fantásticas, causadoras de horror, satíricas ou absurdas. Quanto à composição, o monstruoso seria o traço mais marcante. O grotesco visa, em termos de efeito, a reação de medo ou “riso nervoso”, para que seja criado o “estranhamento” do mundo através de uma sensação de absurdo, de inexplicável.

A teoria de Bakhtin é considerada por Sodr e e Paiva como um complemento da teoria de Kayser, com a diferença de que o primeiro vai considerar, para a compreensão do fenômeno, além dos produtos da cultura oficial, a criatividade da cultura popular. Para Bakhtin, o grotesco não mais depende da obra de arte. Em sua concep o, que elege como termos de investiga o o carnaval e o rebaixamento, o elemento estranho está no “realismo grotesco” que gira em torno do “corpo grotesco”.

para [Bakhtin], são a liga o com a cultura popular   que dá margem ao correto entendimento do fenômeno, uma vez que concebe o corpo grotesco como um corpo social, cujo princípio está contido “não no indivíduo biológico, não no ego burguês, mas no povo que está continuamente crescendo e se renovando.” (SODR E; PAIVA, p.58)

  a partir da modelagem carnavalesca que o grotesco vai subverter as figura es clássicas do corpo, valorizando as vincula es corporais com o universo material, seus orifícios, protuberâncias e partes baixas. São imagens do grotesco: alimenta o, deje o, c pula, gravidez e parturi o. Diferente do corpo perfeito do cânone clássico, o corpo grotesco forma-se pela metamorfose e pela mistura, ensejando uma “bicorporalidade” em que elementos diversos se encadeiam.

Muniz Sodré e Raquel Paiva apresentam, no capítulo intitulado *Gêneros e espécies*, uma taxonomia da categoria do grotesco. Assim, quanto à forma discursiva, defendem que a categoria reparte-se entre um grotesco representado e um grotesco atuado. O primeiro abarca toda espécie de cenas ou situações ligadas à comunicação indireta (literatura, imprensa, pintura, escultura, arquitetura, desenho, fotografia, cinema e televisão); o segundo trata das situações de comunicação direta, vividas na existência comum (espontânea), nos palcos (encenada) ou nos ritos e festas carnavalescas (carnavalesca). Em ambas as modalidades, o grotesco formas modalidades expressivas diversas:

- escatológica: referência a dejetos humanos, secreções, partes baixas do corpo, etc;
- teratológica: referências risíveis a monstruosidades, aberrações, deformações, bestialismos, etc;
- chocante: provoca um choque perceptivo com intenções sensacionalistas, pode ser tanto da espécie escatológica como teratológica;
- crítica: discernimento do que está oculto no objeto, recurso estético próprio para desmascarar convenções e ideais. São exemplos a paródia, a caricatura e a charge. Nessa modalidade, o grotesco mostra-se como uma experiência criativa comprometida com a reflexão sobre a existência cotidiana. Essa reflexão ocorre através do desvelamento das dimensões escondidas e secretas, no sentido de se fazer pensar acerca das estruturas estabelecidas.

Como se pôde notar, a categoria estética em pauta transita por vários meios ou veículos de expressão, assumindo diferentes intuitos de acordo com o tipo de manifestação, embora haja em comum o desejo de desarmonia do gosto. Na literatura, tanto em autores medianos como nos já literariamente consagrados, encontra-se a temática do grotesco em situações de conflito entre a realidade e a excentricidade da imaginação. Essa temática caracteriza-se por manifestações de espírito antiacadêmico, que acompanham sempre a produção artística, mas que podem se intensificar em períodos de crises profundas.

A arte e a literatura grotesca ganharam, no século XX, um destaque positivo. De acordo com Anatol Rosenfeld (1976), o conceito de grotesco é uma concepção bastante útil para a compreensão da arte moderna, já que se define como uma arte contrária aos padrões acadêmicos e clássicos, manifestando, como argumenta Sodré, a representação de crises profundas. Nessa concepção, exprime-se a desorientação face uma realidade estranha e incompreensível.

Mesmo estando situada no campo da fantasia e do maravilhoso, a arte grotesca difere das histórias de fadas, nas quais o fantástico e o estranho possuem uma lei própria,

sem entrar em choque com a realidade do mundo cotidiano. Nas manifestações grotescas, por outro lado, há o entrecchoque dessas duas esferas, o insólito interfere na realidade cotidiana, suspendendo a sua ordem habitual. Sua excentricidade traz, diante da comum alienação frente aos acontecimentos do mundo, reações de “horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado”.

A ligação entre fenômenos desencontrados é uma maneira de se pensar o abismo existente entre a criatura pensante e o mundo exterior, o disparatado projeta uma luz sobre o mundo enigmático que já não possui ordem ou coerência.

As manifestações grotescas trazem ao primeiro plano o irracional, acabam com a lógica das categorias do mundo ordenado e jogam o indivíduo no meio do pesadelo e do absurdo. Na essência do irracional, o homem já não difere dos animais, ou das plantas, ou dos objetos, “A ordem é apenas aparente, no fundo reina o caos.” (ROSENFELD, p.66) Vive-se em um mundo irreal, usam-se máscaras, representa-se, quando, no fundo, se deseja representar o ser humano como um boneco sem vontade própria movimentado pelo inconsciente.

O efeito grotesco pode ser produzido por grande número de processos artísticos. Rosenfeld cita, entre eles, a narração distanciada e naturalizada, que aparenta ser a descrição real de um fato insólito. Como exemplo, comenta a obra de Wilhelm Busch, cuja personagem, depois de sofrer transformações de estado físico-químico, é colocada, por seus pais, em uma conserva de alimentos.

Outro artista lembrado pelo autor, no intuito de descrever os processos de produção do grotesco, é Callot, ilustrador famoso da *Commedia dell'arte*. Suas figuras são excêntricas e caricatas. Mas, para além disso, apresentam traços especiais: exibem máscaras com o aspecto de animais estranhos, seus gestos assemelham-se aos de marionetes. Os seres perdem o aspecto familiar, a desproporção do miúdo sugere uma desarmonia universal, o homem reduz-se a um autômato movido por forças misteriosas, confunde-se a hierarquia dos seres (homem, animal, objeto), o mundo orgânico confunde-se com o inorgânico.

Dentro do grotesco, afirma Rosenfeld, assumem caráter especial as vinculações entre a humanidade e a animalidade, tema que simboliza a dificuldade de lidar com o parentesco corporal entre o homem e o bicho. Derivam do tema da animalidade as constantes referências do grotesco às partes baixas do corpo. A inquietação das consciências provocada pelo grotesco situa-se nas tão temidas, mas também tão visíveis similitudes entre uma e outra categoria.

No Maneirismo, Rosenfeld aponta que o grotesco era freqüentemente produzido pela utilização ao extremo de motivos ornamentais da Antigüidade encontrados em grutas, assim como pela mistura dos mundos humanos, animais e vegetais. No mesmo sentido, é importante destacar a criação de personagens animais antropomorfizados ou homens animalizados; assim como a de homens com aparência de objetos ou objetos que adquirem vida humana.

Entre esses processos, Rosenfeld aponta a linguagem como importante expressão do grotesco, principalmente através da utilização de trocadilhos. A língua pode invadir uma nova dimensão através de um fluxo exagerado de sinônimos, antônimos, assonâncias e associações, criando um mundo desproporcional e desconhecido. Um processo de produção do grotesco está na criação de vocábulos estranhos, capazes de trazer um efeito de pavor frente o que não é mais familiar, mas sim desconhecido. Outra forma de produzir o grotesco é levar ao pé da letra provérbios populares; também a criação de palavras compostas cria animais fabulosos. O uso excessivo do diminutivo cria um mundo liliputiano, e uma confusão gramatical grotesca é facilmente produzida por verbos que tomam a flexão de substantivos ou o contrário, e também por outras anormalidades gramaticais.

A língua nos aprisiona, nela vivemos frente a uma enormidade de clichês que falsificam as nossas experiências. Seu poder de criação impõe dúvidas a respeito do caráter básico do cotidiano. Este ceticismo lingüístico combinado com uma atitude lúdica da linguagem constitui, portanto, segundo Rosenfeld, um importante caráter de definição para o grotesco. Como exemplo, cita poemas alemães que brincam com a estrutura da língua, com sua sintaxe e vocabulário, produzindo um mundo irreal.

Desse modo observa-se que o grotesco é um recurso eficiente para apresentar uma perspectiva desestruturadora da visão convencional da realidade.

A categoria do grotesco, buscando uma perspectiva desestruturadora, é, confirmadamente, uma estratégia de transgressão ao cânone. Na literatura contemporânea, a ruptura com a forma tradicional do romance e o tratamento despojado dado a temáticas antes censuradas é o que caracteriza a atitude de transgressão ou estranhamento. Assim, narrador, personagens, tempo e espaço ganham perspectivas novas e por vezes de difícil definição; ao mesmo tempo em que se elege uma nova maneira de tratar assuntos como a política, a pátria, a sociedade, a família e seus respectivos valores. Pressuposto disso é que as manifestações do estilo grotesco podem ser encontradas tanto na estrutura da obra quanto no tratamento dado à temática nela abordada. E, por esse motivo, apresentamos a

organização da narrativa nos dois capítulos que se seguem, para depois verificar a ocorrência do grotesco dentro da história de **O Conquistador**.

3 ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA

No capítulo anterior, argumentamos que o grotesco, como estratégia de transgressão, pode ser verificado tanto na abordagem temática como na composição da obra. A fragmentação é o dado inovador em relação à literatura tradicional, nela podem ser observados traços relacionáveis à categoria do grotesco no que se refere aos elementos constituintes da narrativa. Essa quebra com a forma clássica de narrar é uma característica comum em Almeida Faria, desenvolvida em quase todas as suas obras e mais fortemente notada em **Rumor Branco**. Em **O Conquistador**, no entanto, a atitude narrativa é completamente diversa e o estranhamento não é provocado pela fragmentação e sim pela reutilização da forma tradicional. Embora a estrutura dessa obra nos apresente um texto linear, não quer dizer, entretanto, que ela não possa estar permeada por caracteres que a façam ultrapassar as normas artísticas. Dentro da estrutura, o estranhamento é provocado pela aparente simplicidade com que se organiza a narrativa, na qual aparecem elementos sutis e intrigantes que reforçam o caráter de subversão assumido pela obra.

3.1 Epígrafes

O Conquistador é um romance constituído por sete capítulos, sendo que cada um deles é antecedido por epígrafes de duas naturezas, visuais e escritas. Os fragmentos lingüísticos que antecedem cada um dos blocos narrativos não fogem ao padrão de expectativa, por estarem convencionalmente postos ao início de textos, como “tema” do que os segue. No caso do romance, o imprevisto é dado pela presença de epígrafes visuais, desenhos que, também eles, condensam visualmente o sentido do segmento que a eles se seguem.

3.1.1 Epígrafes Iconográficas

As sete figuras utilizadas na obra, assim como a ilustração da capa, são desenhos caracteristicamente surrealistas de autoria de Mário Botas¹ e vêm desenvolvidas verbalmente na história de **O Conquistador**. Quatro delas expressam iconicamente alguns dos sonhos de Sebastião: as ilustrações que antecedem os capítulos três, quatro e seis remetem aos seus relacionamentos amorosos (os envolvimento sucessivos com Justina, Clara e Helena); a do capítulo sete, ao seu isolamento. As outras três remetem a acontecimentos de sua vida: a figura do primeiro capítulo ao seu nascimento; e nos capítulos dois e cinco também são evocados relacionamentos amorosos, os envolvimento com Dora Bela e com Julieta.

Nesse sentido, o primeiro capítulo é antecedido por uma ilustração que sustenta o surgimento de uma lenda, ou um sinal de predestinação, que remete ao contraste entre a realidade da personagem e o que alguns passam a esperar de sua conduta. A figura anteposta ao capítulo dois estabelece a “anormalidade” da personagem, expressa pela sua incomum capacidade de imaginação e por uma sexualidade exacerbada e precocemente despertada. Isso sugeriria algum tipo de predestinação da personagem. A epígrafe do capítulo três apresenta a cena do primeiro envolvimento sexual de Sebastião, relacionando a concepção do pecado original vinculada à previsão de sucesso sexual. No quarto capítulo, pode-se observar a constatação de uma transgressão social e seu conseqüente julgamento, transgressão esta vinculada aos meios ilícitos necessários para a concretização do objetivo final. No capítulo cinco, temos a ilustração do sexo vulgarizado. Uma espécie de exorcismo vinculado com a utilização da mentira e da falsidade, na narrativa do que a personagem considera como a realização de sua missão, pode ser visualizado na epígrafe do capítulo seis. E, por fim, na epígrafe iconográfica do capítulo sete temos a imagem de um “outro”, integração dos elementos constitutivos da identidade do narrador-protagonista, vinculada à constatação final do romance.

Todas as figuras trazem algum traço que remete a um sentido sexual, com exceção das que ilustram o nascimento e o isolamento da personagem. Também encontramos nelas, elementos monstruosos mesclados a elementos de transgressão religiosa. Ao longo do texto, mais especificamente no sexto capítulo, a personagem comenta o fato de receber todos os meses desenhos de um amigo seu. Segundo ele, estes desenhos são muito próximos às imagens que nascem de seus sonhos, sendo que, às vezes, nem ele próprio as sabe distinguir, fundindo ficção e realidade. Todos esses

¹ Pintor português nascido em 1953. Sua obra começa a prosperar a partir de 1977. No que se relaciona às tendências por ele assumidas, articula o poético e o fantástico, integrando a herança surrealista a uma atmosfera onírica e simbolista. É peculiar em sua pintura o cruzamento com referências literárias.

aspectos, a presença da sexualidade, de figuras monstruosas, da mistura entre o profano e o religioso, assim como da fusão entre o real e do ficcional, encontrados nos desenhos de Mário Botas, contribuem para que as epígrafes iconográficas assumam a função de ilustrar e intensificar o clima de estranheza e grotesco das passagens correspondentes.

3.1.2 Epígrafes Verbais

A utilização de elementos pertencentes a realidades distintas está presente também nas epígrafes verbais. Nelas, temos sete fragmentos, em cinco idiomas diferentes, respectivamente de autoria de: Virgílio, Daniel Defoe, Camilo José Cela, Isak Dinesen², Giorgio Manganelli³, Diderot e Cervantes. Uma estratégia utilizada para se produzir estranhamento, dentro da categoria do grotesco, é a fusão entre mundos diversos. Ao utilizar autores de vários tempos e várias tipologias textuais, o narrador mistura concepções. Causa, com isso, um aparente disparidade, mas, após uma análise das epígrafes, podemos perceber que há uma forte relação entre elas e entre o texto que precedem.

No capítulo um, temos a citação “Si vera est fama”, referida na obra como epitáfio do túmulo de D. Sebastião. De acordo com Maria de Lourdes Netto Simões, esta inscrição está relacionada ao processo de validação, ou ilusão de veracidade no texto ficcional. Para Sebastião, desde o seu nascimento mítico, foi construída uma determinada imagem que lhe atribuía um destino assinalado. A responsabilidade por essa construção ele transfere para a perspectiva de outras personagens como sua avó, seu pai e as testemunhas do seu nascimento. Há um conflito sobre o que dele se pensa e o que ele conta sobre si mesmo. As circunstâncias de seu nascimento o aproximam da figura de D. Sebastião. Angustiado com as conseqüências de tal identificação, ele prefere fingir desconhecer ou ignorar tais ligações.

O capítulo dois traz como epígrafe o fragmento “In speech an irony, in fact a fiction”. Netto Simões afirma que tal epígrafe também remete a uma característica da construção do discurso ficcional. A construção do discurso lança mão da ironia e da paródia, ao mostrar o comportamento desregrado da personagem em relação aos valores pré-estabelecidos e às expectativas de predestinação que se vão construindo a seu respeito.

“El número siete, hijo mio, es un número muy importante, ya lo verás” é a citação que encabeça o terceiro capítulo. Para Netto Simões, este fragmento destaca-se pela

² Isak Dinesen é um dos pseudônimos de Karen Blixen (1885-1962) – autora dinamarquesa que escrevia em inglês; com sua obra **Entre dois Amores** (1941) foi indicada ao prêmio Nobel.

³ Escritor italiano do século XX. Escreveu: **Pinóquio: um Livro Paralelo**, **Centúria: Cem Pequenos Romances-Rio** e **Hilarotragoedia**.

referência ao número sete, o número de capítulos do romance, considerado como um número misterioso. É através desse número, juntamente com a exposição da história de Santa Justina, que Sebastião inicia a conquista de sua professora. Alega ele serem sete as letras de seu nome e a compara a eventos relacionados com o número sete, como os dias da criação e as maravilhas do mundo. Esse número seria, segundo a personagem, sinal de felicidade e dos destinos raros.

A quarta epígrafe traz as seguintes palavras: “Madame, to my mind there never was a great artist who was not a bit of charlatan; nor a great king, nor a god”, requisitos de um artista maior, segundo Maria de Lourdes Netto Simões. Nesse capítulo, Sebastião ressalta a necessidade de certas artimanhas para a concretização de seus objetivos. Entre elas estão as mentiras para livrar-se das aulas e da conseqüente “segregação sexual”, os artifícios para conduzir as mulheres a locais apropriados para conquistas amorosas e as práticas de sedução por ele utilizadas.

No quinto capítulo, podemos ler o seguinte fragmento: “Lo sai, dunque, che questa è la descrizione del nostro amore, che io non sai mai dove sei tu, e tu non sai mai dove sono io?”. Para Netto Simões, esta citação constitui a definição do propósito amoroso do conquistador. A primeira frase deste capítulo remete ao capítulo anterior e à partida de Clara: “Sem Clara fiquei órfão de mim.”, sendo essa a descrição de seu amor, a separação entre ele e sua conquista mais significativa. Ao longo desse capítulo, Sebastião vai conhecer, com Julieta, um tipo de amor bastante diferente do que havia vivido com Clara; a dúvida expressa na citação mostra a impossibilidade de reencontrar novamente o mesmo amor.

Ainda de acordo com Netto Simões, a citação que encabeça o sexto capítulo está também relacionada à relação entre realidade e verdade ficcional. Nela, podemos ler: “Il y a peu de relations auxquelles on ne puisse appliquer ces que Strabão de celle de Ménélas: je vois bien que tout homme qui écrit ses voyages est un menteur”. Nessa parte do texto, Sebastião nos conta sobre seu relacionamento com Helena, sua viagem e aventuras em Paris. Assim como as epígrafes dos capítulos um e quatro, aqui temos a inferência à mentira, ao fingimento e ao artifício, prerrogativas não só necessárias como também inerentes à narrativa ficcional.

Finalmente, no último capítulo, encontramos a epígrafe “Su libro tiene algo de buena invención, propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia de ahora se le niega...”, que, para Netto Simões, significa uma referência à inventiva do texto e a sua

perspectiva de recepção. Sebastião, narrando sua história, propõe uma reflexão acerca da situação do homem no que se refere às incongruências que perpassam tanto a situação nacional como a mundial. Fala sobre qual deverá ser o local e a postura desse homem para alcançar um objetivo ainda incerto. “Nada conclui” remete à estrutura cíclica de sua obra, a história continua e talvez uma “segunda parte” traga o final da discussão.

Para Maria de Lourdes Netto Simões, as epígrafes verbais estão relacionadas com a universalidade da criação artística e com a sua construção. Segundo suas palavras:

através dos respectivos autores das epígrafes (Vergilius, Defoe, Cela, Dinesen, Manganelli, Diderot e Cervantes), percorre tempos e nacionalidades, que a arte de criar não tem pátria única, é transcendental, universal. As epígrafes apontam a estrutura circular do texto. Tal estrutura promove o recomeçar incessante da leitura, que vai sendo gradativamente insinuada pelo produtor e descoberta pelo leitor.

Sem dúvida, podemos retirar das epígrafes verbais idéias que remetem à produção textual, por exemplo: o primeiro texto deixa entrever a estratégia de construção da personagem; a seguir, temos a característica do discurso ficcional; no texto três, vemos uma referência à perfeição e ao aspecto cíclico da história. Na quarta epígrafe, assim como na sexta, percebemos uma clara inferência ao fingimento poético e à relação entre a obra ficcional e a História. Na epígrafe cinco, ressaltamos uma preocupação com o conteúdo da obra. E por fim, a citação do capítulo sete remete-nos à conclusão do romance, uma conclusão que fica em aberto. É importante salientarmos, entretanto, a relação entre as epígrafes iconográficas e verbais, o que estende a estas últimas a função de complementar e intensificar a proposta de estranhamento da obra.

3.2 Narrador, Tempo e Espaço

De acordo com a nomenclatura de Gérard Genette (1976), o narrador de **O Conquistador** pode ser caracterizado, predominantemente, como homodiegético com perspectiva passando pelo narrador; tipologia que marca as narrativas autobiográficas ou relatos nos quais o narrador conta a sua própria história, retrospectivamente. Neste caso, o narrador (Sebastião) participa da história, sendo sua personagem principal. Isto significa que possuiria um saber mais significativo em relação aos fatos de sua vida, sentindo-se, portanto, autorizado a interferir na narrativa, para explicar e comentar os fatos que narra.

O que difere do modo tradicional da narrativa, nesse caso, e, por conseguinte, produz um efeito de estranhamento, é a utilização de outras vozes, combinadas com o objetivo de isenção de responsabilidade requerida pelo narrador-personagem, assim como a naturalidade com este apresenta sua história. Sebastião trata assuntos de naturezas divergentes com a mesma “seriedade”, colocando num mesmo patamar temas como o culto à sexualidade e o respeito às normas sociais e religiosas.

Assim, a possibilidade de definição da tipologia de narrador utilizada na obra não exclui, entretanto, a constatação de outras perspectivas narrativas, cujo efeito é o de contribuir para a construção de uma dupla identidade de Sebastião. Com efeito, para a narração de sua vida, o narrador utiliza as vozes de sua avó, de seus pais, de vizinhos e do cavaleiro que presenciou o seu nascimento.

A narrativa de seu nascimento, por exemplo, é de responsabilidade de sua avó. É Catarina quem informa à criança as circunstâncias míticas em que ela teria vindo ao mundo. A utilização dessa voz contribui para expressar a idéia das outras personagens acerca de Sebastião e de sua possível predestinação. Tira também da personagem principal a responsabilidade pela veracidade dos fatos, já que essa história foi-lhe narrada por terceiros. Nesse caso, a verdade do acontecimento está condicionada à máxima de que “as avós nunca mentem” (p. 11) e ao fato de ninguém nunca ter tido coragem de contradizê-la. À avó também está designada a responsabilidade pelas narrativas da história da vida de seu avô aventureiro de quem Sebastião teria herdado o gosto pela aventura, e da história do rei desaparecido em combate.

A voz de seu pai também contribui para a construção da narrativa que dá conta de seu insólito aparecimento. A avó conta sob a perspectiva de João de Castro o episódio em que este teria saído para caçar polvos, o que possibilitou que encontrasse a criança. Seu pai relatava o aspecto apocalíptico da praia no momento em que encontrou Sebastião e caracterizava a tempestade que antecedeu esse encontro da seguinte forma: “naqueles momentos a Serra era um ventre de grávida percorrido pelos abalos que antecedem o parto.” A esse respeito, contribui também a perspectiva de sua mãe: “Minha mãe garantira que três vezes a terra tremera.” (p. 13).

De responsabilidade de seu pai e sua mãe são ainda a narração da misteriosa mudez que acometeu a criança até os três anos e da forma como tal enfermidade foi vencida. Ambos, ao presenciar o suposto milagre, contam como viram o sobrevoar de uma ave estranha sobre a casa, fato que a transfigurava em incomum luminosidade. Destacam-

se ainda a narração da vida de Santa Justina por sua mãe, o que o auxiliou na conquista da mestra e a narração do período em que uma forte doença quase o levou à morte.

A interferência de vizinhos juntamente com a de seu pai, trazem para a obra o elemento da sabedoria popular. Isso ocorre através da citação de provérbios: “relâmpagos ao norte e vento forte, se do sul vem, chuva também” (p. 13); superstições: “Houve quem garantisse que eu beijara um espelho de algibeira que me emprestavam para brincar, e criança que beije espelho fica muda para sempre” (p. 28); e simpatias: “... e mataram um piolho da minha cabeça na asa de um cântaro de barro, remédio com fama de nunca falhar” (p. 29).

O cavaleiro Alcides de Carvalho, testemunha presencial do encontro do recém-nascido, contribui para confirmar o incrível aparecimento de Sebastião, para espalhar essa lenda e para, sendo membro fundador do Núcleo Sebastianista de Lisboa, fazer com que a personagem tivesse conhecimento dos detalhes que permearam a vida do rei D. Sebastião.

A maneira natural como o texto é narrado possui certa responsabilidade sobre a construção do efeito de grotesco, já que o estilo, à primeira vista descuidado e desprezioso, permite a mistura entre a realidade e a ficção, entre o real e o imaginário, entre o sagrado e o profano, entre o culto e o popular. A simplicidade das perspectivas utilizadas vêm, através da sua transparente credulidade, confirmar as suspeitas a respeito de Sebastião.

Todas essas interferências são perspectivas utilizadas na construção da narrativa, dando mais autoridade à história de Sebastião. Outro efeito é o de construir uma identidade paralela à sua, mostrando a opinião e às expectativas das outras pessoas em relação ao seu trajeto. Assim se estabelece o que foi Sebastião e o que pensava e esperava um certo grupo em relação à personagem.

Quanto à questão temporal, podemos perceber que o narrador-personagem traça um paralelo entre dois momentos da narração: o momento presente, onde temos a ação de isolar-se para melhor recuperar o passado, no qual se desenrolam as outras ações constituintes da história. Assim, ao mesmo tempo que organiza os fatos de sua vida no passado, Sebastião retorna algumas vezes ao presente para refletir sobre esses acontecimentos. Esses retornos e avanços na narrativa, mesmo apresentando uma ocorrência constante, não alteram a ordem linear assumida pelo relato.

O tempo cronológico em que se inicia a ação será designado no primeiro capítulo. Trata-se de 19 de janeiro, dia no qual ocorre a tempestade que antecederá o aparecimento

do recém-nascido. E, mais adiante: vinte de janeiro de 1954, data que consta na carteira de identidade. Sabendo, como nos informa o narrador no final do primeiro capítulo, “De nada mais preciso neste dia do meu vigésimo quarto aniversário” (p. 20), que a história está sendo contada vinte quatro anos depois do acontecimento em que surgiu para a vida, podemos inferir ser este o ano de 1978.

Segundo a lógica da sucessão temporal, o primeiro capítulo mostra o momento do nascimento da personagem em contraposição ao seu aniversário de vinte e quatro anos. No segundo capítulo, nos é apresentada a primeira infância da personagem (“No meu primeiro dia de anos...” (p. 25), ou “Melhor prenda tive por volta do meu segundo aniversário...” (p. 26); “Até aos três anos não articulava uma única palavra.” (p. 28)) e o momento em que este passa a freqüentar a escola (Na primeira festa carnavalesca em que participei, tinha seis ou sete anos, dancei todo o tempo com Amélia [...] Daí que ela fosse decretada minha namorada, coisa em que acreditou e que levei, durante dois anos, muito a sério” (p. 34)), cobrindo, mais ou menos, o período que transcorre entre um e oito ou nove anos. O terceiro capítulo apresenta Sebastião com essa idade, em sua relação com Justina, que durou aproximadamente por dois anos (“Na terceira classe essa fatalidade começou a agradar-me...” (p. 43), “No fim do ano lectivo [...] reprovei redondamente.” (p. 49), “Fiquei bem nos exames finais, deixei a escola da Azóia para freqüentar o secundário em Sintra” (p. 52). No quarto capítulo, a personagem está, aproximadamente com quatorze (“...andei em bolandas nos três anos seguintes.” (p. 57), “Até que em abril, há dez anos exactos...” (p. 58)), idade em que conhece Clara. No início do quinto capítulo, que apresenta Sebastião entre quinze e dezesseis anos, ele passa a morar com a avó (“Aos quinze anos e nove meses, passei a morar em sua casa, o que nos aproximou cada vez mais.” (p. 17), “No dia de meus anos estava um sol de primavera...” (p. 83)). No final do capítulo, Sebastião está com 19 anos (“Nos quatro anos em que fui seu hóspede...” (p. 92)). É com essa idade que Sebastião aparece no início do sexto capítulo, quando se envolve com Helena e parte para Paris (“Calhavam optimamente as férias parisienses, visto que em breve completaria vinte anos...” (p. 111). Finalmente, no sétimo capítulo, estando isolado na Ermida da Peninha, a personagem completa seu ciclo, fechando vinte e quatro anos.

O inesperado no que se refere ao tempo do romance é a relação entre a sucessão temporal e os eventos da vida da personagem. Cada fase da vida, naturalmente, está ligada a uma idade determinada. No caso de Sebastião, todas as fases apresentam uma precocidade muito grande, assim, acontecimentos que deveriam ocorrer em estágios de maturidade, assaltam a personagem ainda na infância e adolescência. Essa disparidade

causa estranhamento, revelando a presença do grotesco, principalmente quando se refere aos envoltivos sexuais da personagem.

O espaço onde se desenrolam os acontecimentos da vida de Sebastião perfaz um ciclo completo, no qual temos como espaço inicial e final o Cabo da Roca, na Serra de Sintra. Este é o local onde, inicialmente, vivem João de Castro e sua esposa Joana, supostos pais da personagem. É neste local que Sebastião viverá sua infância, e é também neste local, depois de residir em Sintra, Lisboa e Paris, que a personagem vem buscar o seu refúgio, no eremitério da Peninha.

A questão espacial está relacionada às fases da vida de Sebastião. Sua primeira infância transcorre no Cabo da Rocca, onde convive com seus pais, com sua avó Catarina, que o visita, e com Dora Bela, seu primeiro relacionamento amoroso. Em idade de freqüentar a escola, Sebastião passa a percorrer a distância que o separa do local onde reside e a aldeia mais próxima, a Azóia. Assim, conhece Amélia, sua “segunda namorada”. Como o namoro das crianças ocorre no caminho entre a casa e a escola, podemos concluir que este deslocamento representaria uma transição entre a primeira e a segunda infância. Ao fim desse relacionamento e à beira de alcançar a adolescência, Sebastião passa a relacionar-se com sua professora Justina, na escola da Azóia. Freqüentar o secundário em Sintra lhe traz a oportunidade de conhecer e conviver com Clara, a mais significativa entre as mulheres de quem se aproxima. Mais ou menos aos quinze anos, muda-se para a casa da avó em Lisboa, onde inicia o relacionamento com Julieta e conhece Helena, que o leva a Paris na chegada de sua maioridade.

A mudança de espaço representa mudanças e avanços na vida da personagem. Essa relação, assim como a ligação de alguns dos locais ficcionais com os locais habitados ou visitados pela personagem histórica D. Sebastião (Serra de Sintra, onde caçava e Ermida da Peninha, onde descansava) trazem para a narrativa o elemento insólito e mítico.

3.3 Personagens

A narrativa de **O Conquistador** tem como figura central a personagem Sebastião. Não há, na obra, nenhuma outra personagem que a ele se iguale, em termos de importância. Deparamo-nos, ao longo do texto, com um número significativo de personagens, predominantemente femininas. Podemos dividi-las em dois grupos: as que estão ligadas a Sebastião por relações familiares e as que a ele estão ligadas por relações amorosas. Todas elas são local de manifestação do grotesco, tanto por auxiliarem na

construção de uma personagem mítica, quanto pela expressão da sexualidade incomum de Sebastião.

A forma como essas personagens aparecem na história está relacionada com as fases da vida de Sebastião. Cada personagem aparece em um momento específico, sendo que sua participação não se estende a outras ações, com exceção da participação de sua avó Catarina, que apresenta uma importância maior na história e que aparece repetidas vezes.

As personagens que fazem parte de suas relações familiares, seus pais e avó, surgem no início da história, na narração de seu nascimento e de sua primeira infância. Os vários relacionamentos amorosos principiam com a presença de Dora Bela, no despertar da sexualidade; temos a menina Amélia, no momento em que começa a freqüentar a escola; aparece a professora Justina em sua iniciação sexual; a estrangeira Clara vem trazer para a personagem a sensação de um amor intenso; Julieta aparece no momento em que a personagem muda-se para Lisboa; e Helena está relacionada a seu exílio em Paris.

A participação de seus pais tem a função de estabelecer a estrutura familiar da personagem, e expressar as misturas de crenças que geram a possibilidade de predestinação, motivo pelo qual estas personagens tomam parte na história somente no início do texto. Já sua avó possui uma significação maior para Sebastião, é ela quem lhe conta as histórias de sua infância e do rei com quem compartilha o nome e a data de nascimento. A proximidade de Catarina durante a infância vai estender-se para outras fases de sua vida, principalmente no momento em que Sebastião vai morar com ela em Lisboa e seu relacionamento amadurece, estabelecendo-se um comportamento invulgar entre netos e avós.

As mulheres que tomam parte na história expressam o desempenho sexual de Sebastião e estão, cada uma, situadas em um momento específico, sendo que sua participação completa um ciclo narrativo, ou seja, o envolvimento com a personagem principal está condicionado por uma ação que possui início, meio e fim. Por esse motivo, nenhuma das personagens femininas irá aparecer outras vezes durante a narrativa.

Assim, vemos que a personagem principal vai, no decorrer de sua vida, conhecendo um grande número de pessoas que a ajudam no cumprimento do que pensa ser a sua missão e contribuem para a construção da sua dupla identidade. No entanto, essas personagens vão ficando para trás na história e ao cabo da obra, a personagem encontra-se sozinha, isolada dos locais e das pessoas que fizeram parte de seu percurso.

3.4 Matéria da narrativa: lembranças e sonhos

Por se tratar de um narrador que busca compreender um percurso de vida com vistas ao futuro, para a estruturação dessa narrativa são utilizadas as lembranças de Sebastião, os testemunhos de outras personagens como seu pai, sua mãe e principalmente sua avó, assim como imagens que vêm a sua mente através de sonhos e devaneios.

O narrador-personagem realiza uma retomada dos eventos que fizeram parte de sua vida, iniciando com o seu nascimento, história pela qual sua avó Catarina assumia a responsabilidade. O relato do nascimento de Sebastião é importante para a compreensão da personagem como um todo, porque estabelece a aura de mistério que o vai acompanhar ao longo da história, ao mesmo tempo que constitui a indicação da presença constante do estilo grotesco na obra.

A forma como se dá a narrativa do aparecimento de Sebastião envolve a personagem numa rede de excepcionalidade, cujo efeito é o de explicitar sua importância como instrumento de alguma missão redentora. A partir desse relato, as pessoas passam a esperar algo especial da personagem e alguns fatos de sua vida parecem confirmar essa esperança. No entanto, Sebastião assume uma conduta contrária a da sua predestinação e é esse choque de perspectivas que provoca a dúvida identitária que culminará com a necessidade de revisão constituinte do romance.

3.4.1 O Nascimento

O relato do nascimento da personagem Sebastião, dentro da perspectiva grotesca, assume um caráter sobrenatural. Segundo o que lhe contaram, ele não teria nascido como as outras pessoas. Teria surgido do mar, após uma terrível tempestade. Naquela manhã de nevoeiro, em que grande parte da praia da Adraga havia sido destruída pelo fenômeno, seu pai saía para apanhar polvos nas rochas, encontrando-o dentro de um ovo à beira do mar. Depois de disputar a criança com uma cobra marinha que a guardava, João de Castro levou-a para sua casa.

A personagem afirma acreditar nessa versão de seu nascimento por dois motivos. Primeiro, porque quem lhe contava sobre a catástrofe era sua avó e, máxima citada por

Sebastião, “as avós nunca mentem” (p. 11). Além disso, ninguém ousava contradizê-la: nem o pai nem a mãe de Sebastião desmentiam essa versão de sua origem.

Quanto à caracterização do ambiente em que ocorre o nascimento, o estilo grotesco manifesta-se pelo uso do exagero e pela personificação dos elementos da natureza. Podemos dizer que estamos diante de um fenômeno natural nunca antes registrado: uma tempestade que se assemelha ao fim do mundo. Sobre a catástrofe, diria sua mãe que “... três vezes a terra tremera.” (p.13) e seu pai: “...naqueles momentos a serra era um ventre de grávida percorrido pelos abalos que antecedem o parto.” (p. 13) Essas observações fazem parecer que o ambiente estava se preparando para o parto de Sebastião, apontando para duas possibilidades: Sebastião teria vindo do mar, pois era guardado por uma serpente marinha ou teria sido parido pela Serra de Sintra, vindo portanto da terra? Essas imagens trazem a idéia de gênese mítica, reforçada pelo aparecimento da criança na praia envolvida por um ovo.

Contrasta com o nascimento o aspecto apocalíptico do acontecimento, sugerido pela tempestade que, como já foi observado, assemelhava-se ao fim do mundo. Assim, configura-se um paradoxo. Ao mesmo tempo que, frente ao nascimento do protagonista acompanhamos uma gênese sobrenatural, a caracterização desse nascimento lembra uma imagem de destruição total e a descrição das testemunhas confirma o “aspecto apocalíptico da praia.” (p. 15) Constatamos também a presença de dois elementos escatológicos que provocam uma vasta destruição: o fogo e a água.

Uns uivos surdos, curtos, seguidos de outro mais demorado, desvairaram os animais das vizinhanças, lançaram o pânico entre os humanos que viram telhas e tectos abrindo, paredes estalando, soalhos rachando ou *pegando fogo quando as brasas das lareiras se espalharam, quando a fraca chama das velas de repente incendiou panos que estavam perto, quando as chaminés de vidro dos candeeiros a petróleo explodiram estilhaçadas*. Houve quem corresse para fora de casa, preferindo o *dilúvio* ao estoirar dos telhados. [...] O pior viria lá pela tarde, quando as trevas antecipadas impediram de perceber a extensão das *enxurradas*. Na cerração da noite, as bâtegas batidas por rabanadas de vento arrancaram grandes árvores que as levadas arrastavam contra as pontes de pedra, em pouco tempo destroçadas, arrasando então tudo à volta, currais e gado, carros e carroças. Até dois ou três velhos levados na *torrente*, desapareceram sem deixar rasto. (FARIA, 1993, p.13; 14)

As imagens de destruição que se sobressaem no exemplo acima estão relacionadas à caracterização do vento que, por seu “uivo”, deixava tanto animais como humanos transtornados e em pânico. As casas eram destruídas e o fogo alastrava-se de todas as formas: através das brasas das lareiras, das chamas das velas e dos candeeiros.

Destacamos o fogo, mas também a água, associada ao vento, provocava destruição: através das enxurradas que não podiam ser percebidas nas trevas, das árvores arrancadas pela ventania e que eram arrastadas pelas águas e destruíam pontes, da violência da torrente que levava animais e até alguns velhos.

É nesse ambiente de terror e destruição, onde se acreditava estar presenciando o fim da humanidade, que, supostamente vem à vida a misteriosa personagem.

O narrador vale-se, para compor este quadro, em especial do depoimento da avó, assim como de comentários de sua mãe, de seu pai e das testemunhas (um cavaleiro maneta e três peões de brega). Duas outras imagens por ele utilizadas também sobressaem por traduzirem a situação de catástrofe em que se encontra o ambiente. São elas:

O horizonte desapareceu completamente, uma escuridão de estanho esfumado avançara dos lados do Norte da África à velocidade de um tornado, atroando tudo com o barulho de todos os bombos e tambores do universo. (FARIA, 1993, p. 13)

e

Vindas do mar, lufadas de névoa avançavam em direção à Serra, como um exército desordenado recuando em debandada. (FARIA, 1993, p. 15)

No primeiro fragmento, o horizonte é tomado pela escuridão. Novamente o vento é responsável pela destruição, pois essa escuridão, provocada pelas nuvens de tempestade, é acompanhada da violência do vento, ameaçador pelo barulho que anuncia a destruição que pode causar. A imagem de um exército, no segundo fragmento, remete a uma batalha, outro elemento que lembra destruição e morte.

O aspecto contrastante nessa passagem em relação ao fato que poderia ser considerado aceitável por ser natural - encontrar uma criança abandonada na praia - está na forma como a criança é encontrada, envolvida em um ovo enorme e guardada por uma serpente marinha. Soma-se a isso a batalha entre seu pai e o réptil, na qual João de Castro decepa o animal com uma simples lança de apanhar polvos. E não podemos deixar de mencionar as testemunhas, figuras ridículas, que confirmam o episódio: um cavaleiro maneta e três peões de brega. Tudo isso traz para o acontecimento, caracteristicamente grotesco, um aspecto insólito e duvidoso.

3.4.2 Os Sonhos

Um aspecto bastante significativo na construção da personagem é a análise de seus sonhos e devaneios, somente esse aspecto já bastaria para comprovarmos a presença do insólito na obra. O elemento onírico é considerado uma das formas mais expressivas de produção de efeito grotesco, cuja categoria pode ser confirmada na estrutura de **O Conquistador** pela sua ocorrência massiva. A primeira alusão do narrador-protagonista aos seus constantes sonhos aparece já no primeiro capítulo, no momento em que apresenta as circunstâncias de seu nascimento. Afirma haver um sonho que sempre o persegue, desde muito cedo na infância, com as imagens da tempestade que antecedeu seu nascimento: "Muitas vezes, hoje mesmo, os sonhos me trazem imagens da catástrofe. Sinto arrepios ao evocar as circunstâncias que precederam e que de certo modo predisseram o instante em que vi a luz do dia" (p. 13).

Encontrando-se em uma fase em que a construção da história pode ser levada adiante por sua própria rememoração dos eventos de sua vida, Sebastião afirma lembrar-se de que, constantemente, tinha pesadelos com as imagens da catástrofe de 19 de janeiro. Assim, o sonho funciona como um ativador da memória, ou seja, as imagens sonhadas por Sebastião contribuem para a construção do ambiente e, em consequência, da narrativa de seu nascimento, tanto quanto o testemunho de outras personagens.

Sebastião sonha ou divaga durante toda a narrativa, até o último parágrafo da obra, que constitui a transcrição de um sonho seu. Através do sonho, temos a expressão de suas dúvidas e temores; neles encontramos imagens da tempestade que teria antecipado seu aparecimento, lembranças da batalha de Alcácer-Quibir; as incertezas sexuais dos primeiros relacionamentos; o domínio dessas incertezas na idade adulta; e, por fim, a conclusão acerca de suas reflexões, no último sonho.

No segundo capítulo, temos a descrição de outro sonho também recorrente, mas apenas no período de zero a três anos. Seu conteúdo atormenta a criança por várias noites, terminando somente quando esta domina a capacidade de falar.

Esse pesadelo relata uma batalha de que a personagem, involuntariamente, participa. Essa batalha, assemelha-se à Batalha de Alcácer Quibir, na qual D. Sebastião teria desaparecido.

Na descrição dessas imagens, que Sebastião considera uma manifestação do inferno, de algum "limbo ou zona turva", são utilizadas sensações, representações bastante

verossímeis no que se refere a uma guerra, criando assim forte impressão de realidade, como se tal cena tivesse realmente sido vivida.

Ocorre, ainda, nesse sonho, a justaposição entre as figuras da personagem e do rei desaparecido no Marrocos, em Alcácer-Quibir. Observa-se uma descrição da batalha em que D. Sebastião perdeu a vida: gente de turbante representa o exército mouro, inimigos do protagonista, portanto dos cristãos; a localização da batalha, em local onde o sol e a poeira impedem a visão, a figura do inimigo com o rosto desfigurado pelo *lupus*, reencontrada no marroquino de Paris, muitos anos depois.

O pesadelo se desvanece no momento em que Sebastião, incapaz de falar até os três anos, conquista a fala ao expelir pela boca um bocado de carne esponjosa.

Na terceira manifestação onírica relatada (capítulo três), encontramos Sebastião em estado de vigília. Trata-se de um devaneio. Sebastião tem, ou acredita ter uma visão, ao encontrar-se com Justina, sua professora, na praia. Esse devaneio está relacionado à iniciação sexual da personagem, na passagem, portanto, da infância para a adolescência. A cena horroriza a personagem, que se sente como alguém flagrado a cometer um ato ilícito. O que vê cria nele uma expectativa de punição. Com medo, reage rezando e, assim, consegue vencer o temor. Em Justina, a aparição provoca apenas indiferença.

No quarto capítulo, após a primeira relação sexual com Clara, Sebastião sonha com um tribunal, ao qual é levado pelo ato praticado.

Os sonhos do quinto e sexto capítulo revelam preocupações não mais associadas a interdições à sexualidade, mas à concretização progressivamente infratora das relações estabelecidas por Sebastião.

A conclusão do romance traz uma imagem sonhada por Sebastião que se diferencia dos outros sonhos pela debilidade do elemento grotesco. Através dele, Sebastião parece encontrar a paz de espírito que procurava, não com a solução de seus problemas, mas com a certeza de que sua missão será cumprida e alguém há de guiá-lo nessa tarefa. Seu último sonho nos é apresentado ao término de suas reflexões, depois de sete meses de retiro:

Seja sonho meu ou desenho de meu amigo que todos os meses me traz novos esboços, ultimamente aparece-me de noite uma figura nua que podia ser meu duplo e que vem em silêncio, calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignatários e príncipes. Pára diante de mim e apoia numa rocha a grossa espada, de punho escamoso terminada em boca de

drago. Está rodeado por quatro monstruosos animais, como os símbolos dos Evangelistas cercam o Filho do Homem nalguns ícones, e representam o sal do desejo, o pez da nostalgia, o mercúrio do movimento, o enxofre da melancolia. Como se fosse um sol, sete estrelas giram à minha volta. São as Plêiades, da constelação do Touro, e de repente tranquiliza-me a evidência de que aquele Sete-Estrela me há de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo. (FARIA, 1993, p.130)

A personagem não consegue definir-se como um indivíduo, mas seus temores são arrefecidos. Em seu sonho, ela encontra o outro, um ser semelhante a ele que o protegerá. Esse outro, uma segunda (ou a verdadeira) faceta de seu ser. Importa é que a personagem encerra uma fase de indecisão para voltar-se ao futuro, onde espera poder se realizar. Afirma não ter descoberto quem é, mas quem não quer ser. “Continuo ignorando quem sou eu. Se fui quem hoje julgo ser, se sou quem dizem que fui, se nunca serei mais que não saber quem sou ou quem serei, mesmo assim valeu a pena. E alguma coisa aprendi: quem não quero ser.” (p. 126)

É essa a mensagem do último sonho. Os primeiros mostravam as dúvidas da personagem em relação a si mesma. Agora, estamos em um momento de encontro. A narração do sonho encerra o romance. Abrem-se as portas para um outro indivíduo – um indivíduo capaz de aceitar a vida como processo, em constante movimento.

O sonho mistura a realidade vivida pela personagem com seu imaginário individual e com o imaginário coletivo. Seja estabelecendo a aura de mistério para seu percurso, relacionando-a a uma figura ilustre da história portuguesa, mostrando a repressão sexual oculta em seu inconsciente, trazendo expectativas de punição sexual, banalizando sua conduta infratora, seja pondo fim às suas preocupações; o onírico constitui um efetivo portal para a inserção do grotesco.

4 AS AÇÕES

Os vários relacionamentos amorosos de Sebastião, ligados ao grotesco através da manifestação da sexualidade, organizam o plano das ações em **O Conquistador**. Podem ser considerados como as ações principais da narrativa, que vão reger o romance, fazendo avançar a história e estabelecendo uma cronologia cuja função é mostrar a progressão da vida da personagem. Assim, ao isolar-se do mundo em que até então vivera, voltando ao ponto de partida para lembrar e escrever sobre sua vida, Sebastião relaciona oito grandes acontecimentos, responsáveis pela disposição sucessiva dos anos que compõem sua existência. A esses segmentos denominamos “ações” da narrativa. São elas: o nascimento da personagem Sebastião; o reconhecimento da sua potencialidade sexual, que se dá durante o breve relacionamento com Dora Bela; a descoberta do ser feminino e de suas particularidades, em seu namoro com Amélia; a experiência sexual com a professora Justina; a descoberta do amor com Clara; seu relacionamento vulgar com Julieta; seu caso com Helena, o que propicia sua viagem a Paris; e, por fim, seu isolamento e a escrita do livro que vai narrar a sua vida.

A história de **O Conquistador** está constituída através da coordenação de pequenas histórias correspondentes a cada uma das ações acima enumeradas, o seu nascimento, seus envolvimento amorosos e seu isolamento. Cada narrativa é fechada em si mesma, uma vez que apresenta um princípio, um desenvolvimento e um desenlace, com exceção de seu retiro, cujo desfecho nos é negado. As personagens que “contracenam” com Sebastião não voltam a aparecer na história, as narrativas não se misturam, ocorrem cada uma a seu tempo. A única personagem que o acompanhará ao longo da vida é sua avó. Com ela Sebastião manterá um relacionamento diferente e especial.

4.1 As Categorias Narrativas de Todorov

O modelo proposto por Todorov (1973) em “As Categorias da Narrativa Literária” prevê o estudo não da literatura, mas da “literariedade”. Com isso, visa-se uma redefinição do objeto da literatura e passa-se a estudar não a obra, mas “as virtualidades do discurso literário” (p. 209) que tornam possível a criação da narrativa.

Para introduzir a metodologia que será apresentada em seu texto, o autor faz duas diferenciações importantes: estipula a diferença entre SENTIDO e INTERPRETAÇÃO e entre HISTÓRIA e DISCURSO.

Segundo Todorov, o SENTIDO e a INTERPRETAÇÃO de uma obra são duas noções preliminares que facilitam o reconhecimento do que pertence ou não ao domínio literário. O SENTIDO de um elemento qualquer de uma obra é a sua capacidade de relacionar-se com os outros elementos dela constituintes ou ainda com a obra como um todo. Essa noção está, portanto, dentro da constituição da narrativa. Já a INTERPRETAÇÃO, desloca-se para fora do texto, pois será diferente de acordo com alguns aspectos externos ao nível textual, tais como a personalidade do crítico, suas posições ideológicas ou a sua época.

Para o autor uma obra literária apresenta ainda dois aspectos distintos importantes para a sua compreensão: ela é, ao mesmo tempo, HISTÓRIA e DISCURSO. Enquanto HISTÓRIA, a obra identifica-se, de uma certa forma, com a vida real ao evocar fatos que teriam acontecido e personagens que se confundem com personagens da realidade. Nesse nível, temos o relato dos acontecimentos que vão compor a obra. Como DISCURSO, reconhecemos a forma pela qual o narrador mostra o texto ao leitor, a forma como são relatados os fatos que compõem a HISTÓRIA.

No que se refere à HISTÓRIA, em **O Conquistador** temos um jovem que, aos vinte e quatro anos, isola-se do mundo para pensar acerca de sua identidade e do sentido de sua vida. Esse jovem, que se apresenta como o narrador-personagem Sebastião, passa assim a uma narração detalhada de seu percurso existencial, no qual acredita encontrar equivalências com a vida de D. Sebastião, um dos reis de Portugal. No momento em que temos a inserção desse narrador dentro do texto, passamos ao nível do DISCURSO. É nesse nível que estão as estratégias e o método utilizado pelo narrador para desenvolver a história.

Assim, de acordo com o modelo de análise da narrativa proposto por Todorov, o estudo da história pode ser subdividido em dois grupos: *a lógica das ações* e *as personagens e suas relações*. No primeiro item nos são apresentados alguns modelos de organização das ações, que, segundo ele, estão presentes em todas as obras. Para a análise de **O Conquistador** adotamos a categoria destacada pelo autor como lógica da repetição, escolha justificada pela tendência à reiteração das ações que traduzem os relacionamentos amorosos de Sebastião.

Assim, o que se repete na exposição da história é o relacionamento estabelecido entre Sebastião e as mulheres. Dessa perspectiva, a ação responsável pela narrativa de seu nascimento estaria excluída. Entretanto é através dela que se estabelece a descrição inicial do envolvimento do narrador-personagem com a mulher cuja importância não encontrará equivalente em nenhuma outra figura feminina que passa por sua vida. A avó, Catarina, é a segunda personagem mais atuante da obra. É a única mulher que vai acompanhar todo o percurso de Sebastião, sendo responsável pela rememoração de muitos dos acontecimentos de sua infância, assim como pelo conhecimento da história do rei desejado.

4.2 Lógica das Ações

Nas ações seguintes, acompanhamos o colóquio amoroso entre Sebastião e Dora Bela, o afeto por Amélia, o envolvimento sexual com a professora Justina, o namoro com Clara, o caso com Julieta e Helena. Conclui-se, então, ser pela repetição desses fatos que se estabelece a lógica das ações. Seguindo a proposta de Todorov, nessas repetições, salientamos o caráter de gradação e de paralelismo.

Reconhecemos a gradação em um conjunto de ações, quando cada ação posterior ganha a adição de um indício suplementar. É dessa forma que ocorre o desenvolvimento das relações amorosas ou conquistas da personagem Sebastião. Cada conquista parece significar um aperfeiçoamento no caráter da personagem. Com Dora Bela, o menino vai tomar consciência da existência de um sexo que pode despertar sensações agradáveis em seu corpo. Com Amélia, já tendo conhecimento do “amor erótico”, ele vai descobrir um amor sem contatos ou referências sexuais, passando a conhecer melhor o sujeito e o cérebro femininos. Com Justina, o aperfeiçoamento dá-se no campo sexual: o que ele havia descoberto com Dora Bela será posto em prática. Já com Clara, Sebastião aperfeiçoará o sentimento experimentado com Amélia. Ele envolve-se realmente com Clara e nesse relacionamento se dará a união do prazer carnal ao prazer do sentimento. Com Julieta, temos um relacionamento vulgarizado. Com Helena, a segunda mulher casada com a qual se envolve, resta um relacionamento no qual ele deve assumir deveres masculinos que não se referem apenas à questão sexual, embora principalmente.

O paralelismo é percebido na forma como são dispostas as ações, independentes umas das outras, mas de estrutura semelhante. Cada relacionamento pode ser dividido em três etapas: a forma como determinada mulher entra na vida de Sebastião, a forma como o relacionamento se desenvolve e o fim do relacionamento.

Fases do relacionamento	Dora Bela
Início (capítulo II)	Um casal de anões fixa-se na Azóia e passa a freqüentar a casa de seu pai.
Desenvolvimento	A criança experimenta sensações eróticas provocadas pelas canções e embalos de Dora Bela.
Fim	D. Rodrigo percebe os “ <i>erectivos feitiços de sua Bela</i> ” (l. 23-24) e desaparece da casa de Sebastião, levando consigo a mulher.
	Amélia
Início (capítulo II)	Ao iniciarem-se as aulas, a filha de um outro faroleiro, sua colega de classe, torna-se também sua companheira no caminho para a escola.
Desenvolvimento	Os dois percorrem juntos o caminho até a escola; Sebastião a protege e tenta compreender suas reações.
Fim	Amélia descobre o lado do relacionamento que pertence ao campo da sexualidade e encabula-se.
	Justina
Início (capítulo III)	Por ser o menor de sua turma, Sebastião deveria sentar-se na primeira fileira de classes, passando, assim, a observar os encantos da professora. Impressionando-a com sua erudição e descobrindo que ela também nutria por ele um certo desejo, consegue conquistá-la.
Desenvolvimento	Passam a manter furtivos encontros sexuais.
Fim	Justina parte em férias e Sebastião passa a interessar-se por outras garotas. Ela o surpreende com uma colega e rompem.
	Clara
Início (capítulo IV)	Encontra a americana na praia e a convence a entrar com ele no mar.
Desenvolvimento	Passam a se encontrar todos os dias com a desculpa de aprenderem a língua um do outro e se apaixonam.
Fim	Clara retorna para seu país, e é grande o sofrimento de Sebastião.
	Julieta
Início (capítulo V)	Conhece, nas festas de Natal, a esposa do seu professor de história, Gabriel Gago de Carvalho.
Desenvolvimento	Visita algumas vezes a casa de Julieta mas, desencorajado com sua vulgaridade, passa a evitá-la.
Fim	Sebastião foge da amante, refugiando-se na Roca durante as férias.
	Helena
Início (capítulo VI)	Flerta com ela em um jantar em que está acompanhado por sua avó, marcando um encontro no hotel em que a “beldade” estava hospedada.
Desenvolvimento	Acompanha Helena em compras e passeios, passando uma noite com ela ainda em Lisboa. Ao ir para Paris, hospeda-se em sua casa e passa a servir todas as associadas da “Société pour l’Usage Convenable des Hommes”.
Fim	Sendo requisitada sua transferência para a sede internacional da SUCH em Nova Iorque, Sebastião desiste de sua posição na Sociedade e retorna a Portugal.

Através da distribuição das ações que representam os relacionamentos amorosos de Sebastião neste esquema, foi possível constatar o caráter fechado de cada envolvimento, ou seja, cada envolvimento da personagem constitui uma micro-narrativa completa, independente.

Além da forma de repetição, há outras duas maneiras de descrição apontadas por Todorov para a apresentação da lógica das ações. Tratam-se do modelo triádico e do modelo homológico. O primeiro considera a narrativa como um encadeamento de micro-narrativas, nas quais devem constar obrigatoriamente certos elementos como “trapaça”, “contrato” e “proteção”. A segunda prevê a existência de um denominador comum entre os componentes da narrativa.

Cada relacionamento amoroso de Sebastião pode ser considerado, assim, como já destacamos, uma micro-narrativa passível de ser decomposta, segundo o modelo triádico em: contato inicial, envolvimento e rompimento. Mais esquematicamente, podemos ilustrar essa organização narrativa da seguinte forma:

Desejo de Sebastião por		
Dora Bela	Contato inicial	visitas do casal de anões
	Envolvimento	carinhos de Dora Bela
	Rompimento	desaparecimento do casal
Amélia	Contato inicial	partilha do caminho para a escola
	Envolvimento	companheirismo e proteção
	Ruptura	desinteresse de Sebastião
Justina	Contato inicial	sedução da mestra
	Envolvimento	encontros sexuais
	Ruptura	partida de Justina
Clara	Contato inicial	encontro na praia
	Envolvimento	paixão entre ambos
	Ruptura	partida de Clara
Julieta	Contato inicial	convite de Julieta
	Envolvimento	assédio de Julieta
	Ruptura	fuga de Sebastião
Helena	Contato inicial	encontro no restaurante
	Envolvimento	integração de Sebastião na SUCH
	Ruptura	retorno a Portugal

É importante, nesse caso, observarmos o que há de comum nas ações que desencadeiam, estabelecem ou finalizam os relacionamentos. Sebastião alimenta um desejo de conquista para com todas as mulheres, mas o envolvimento não é duradouro, apresenta um caráter cíclico, porém incompleto.

Considerando os substantivos escolhidos para representar as ações que encetam seus namoros, aspecto aqui denominado como “contato inicial”, percebemos o sentido de aproximação. Não é certo dizer que todos os substantivos poderiam ser utilizados como sinônimos, mas, em seu conjunto, remetem a sentidos similares. Relacionando *visitas, partilha, sedução, encontro, convite* e, novamente, *encontro*, podemos caracterizar um campo semântico referente ao momento de conhecimento entre os pares. No envolvimento, temos palavras mais profundas, que traduzem o desenvolvimento de uma relação: *carinhos, companheirismo e proteção, encontros sexuais, paixão, assédio e integração*. Por fim, o rompimento dos namoros de Sebastião apresenta a constante *fuga*, distanciamento do ser anteriormente desejado. Em oposição aos substantivos que representam aproximação, citamos, agora: *desaparecimento, desinteresse, partida, fuga e retorno*. A impressão é de que cada relacionamento constitui um complemento para o relacionamento anterior.

Outra forma de organizar a estrutura da história de **O Conquistador** seria simplesmente dispor os acontecimentos de uma forma aleatória, procurando neles um ponto em comum. Assim, de acordo com a sugestão apresentada por Todorov, teríamos o seguinte esquema:

Sebastião deseja ser embalado por Dora Bela	Dora Bela brinca com a criança	D. Rodrigo descobre os efeitos causados no pequeno por essas brincadeiras	O casal de anões vai embora
Sebastião se encanta com Amélia	Amélia aceita Sebastião como seu namorado	Amélia descobre a sexualidade	Sebastião se interessa por mulheres mais velhas
Sebastião deseja Justina	Justina deixa-se seduzir	Justina viaja em férias	Sebastião se interessa por outras garotas
Sebastião se apaixona por Clara	Clara se apaixona por Sebastião	Clara deve voltar para seu país	Clara parte de Portugal
Sebastião deseja Julieta.	Julieta provoca Sebastião	Julieta torna-se muito vulgar e insistente.	Sebastião foge da amante
Sebastião flerta com Helena.	Helena interessa-se por Sebastião	Sebastião passa a atender muitas mulheres na SUCH.	Sebastião retorna a Portugal

Nesse caso, na primeira coluna temos as atitudes de Sebastião em relação às mulheres com as quais se envolve. Na segunda temos o inverso, a atitude dessas mulheres em relação ao narrador-personagem. Na terceira coluna vemos o que se pode chamar um

obstáculo para os relacionamentos. E por fim, na última coluna, a rejeição ou fuga, a forma como cada relacionamento termina.

Adotando-se uma ou outra forma de organização da história, o que pode ser dito com certeza é que a forma de progressão da narrativa utilizada pelo narrador centra-se na seqüenciação das ações que contam os vários relacionamentos amorosos. Dora Bela e Amélia fazem parte da sua primeira infância; Justina e Clara estão presentes em sua adolescência; já Julieta e Helena surgem em sua fase adulta, quando habita em Lisboa.

4.2.1 O Grotesco e a Organização das Ações

As representações do grotesco encontradas em **O Conquistador** podem ser situadas nas ações que fornecem os alicerces da história. O primeiro momento de estranhamento está relacionado à ação do nascimento da personagem, tornando-a um fato insólito.

A ação em si poderia ser descrita da seguinte maneira: um faroleiro, após uma noite de tempestade, encontra, sob o testemunho de outras quatro pessoas, uma criança abandonada na praia. Com a inserção do elemento insólito, temos o relato apocalíptico do cenário, o testemunho de um cavaleiro maneta e três peões idiotas, e o achado de uma criança semi-envolvida por um ovo. Esse faroleiro, com sua lança de apanhar polvos, em um duelo atípico, decapita o monstro marinho que guardava o pequeno. Nesse caso, o grotesco serve para configurar o caráter de anormalidade ou de mistério que vai acompanhar Sebastião ao longo do texto.

Assim, também as outras ações que compõem a história possuem uma versão simplificada e uma versão na qual a ironia atua através da técnica do grotesco. Os envolvimentos amorosos da personagem podem ser destacados como as grandes ações da história e ocasião excelente de manifestação do grotesco.

A segunda grande ação do romance centra-se no envolvimento com Dora Bela e no descobrimento da sexualidade. O que constrói a imagem cômica do acontecimento são as circunstâncias grotescas em que isso ocorre, a começar pela idade da criança e pelo perfil do ser feminino que desperta a sua atenção.

Desse modo, a segunda ação da obra, esquematizada da seguinte maneira: visitas de um casal de liliputianos/ carinhos de Dora Bela/ objeção de D. Rodrigo ou

desaparecimento do casal, configura um fato cômico através do estranhamento provocado pela anormalidade da situação.

Dando prosseguimento ao texto, encontramos o segundo envolvimento amoroso da personagem, seu namoro com Amélia. A companhia diária no caminho da escola desperta o sentimento de companheirismo e proteção mútua, até o momento em que Sebastião passa a desacreditar do relacionamento pela imaturidade sexual da menina. O final do namoro ocorre exatamente pela interferência da sexualidade anormal da personagem, num momento em que as brincadeiras partilhadas provocam em Sebastião uma ereção. Esse fato deixa os namorados inibidos e acaba por afastá-los definitivamente: “Os nossos jogos de cócegas terminaram no dia em que, sem querer e sem saber, Amélia tocou naquela parte que desata a crescer sob certos efeitos e se assustou de tal maneira que deu um grito e corou. E eu corei também.” (p. 34)

Após esse incidente, Sebastião passa a construir para si uma imagem de *don juan*. Convive com meninos que não fazem outra coisa além de aprender “nomes proibidos disto ou daquilo, geralmente “daquilo”” (p.35), passa a imaginar a nudez da professora por baixo da roupa, e a inventar histórias eróticas. Tal comportamento fez com que sua precocidade e fama de conquistador se espalhasse pela Roca, chegando aos ouvidos de seus pais, lisonjeando João de Castro e preocupando Joana, que tenta livrar seu filho do “mal da lua” através de orações.

As histórias que Sebastião inventa para si mesmo chamam a atenção de sua professora e a terceira ação da obra trata então do relacionamento entre ambos. Justina e Sebastião passam a manter encontros até o momento em que a mestra viaja em férias deixando Sebastião sozinho e livre para investir em novas conquistas. Nesse caso, o grotesco é manifestado através da descrição do momento em que as duas personagens têm sua primeira relação sexual. Ocorre através do devaneio de Sebastião quando perde sua virgindade.

O que deveria ser apenas um encontro sexual à beira da praia ganha um caráter insólito quando Sebastião vê o animal, misto de homem e serpente, sair de trás de uma árvore, ameaça que o faz murmurar uma oração. A inserção do elemento grotesco, manifestado também pela atipicidade do acontecimento: um envolvimento sexual entre uma criança de aproximadamente nove anos e sua professora, manifesta a hipocrisia dos padrões sociais estabelecidos para a sexualidade.

A figura híbrida entre homem/serpente mistura a concepção sexual estipulada pela igreja e pela sociedade, sendo que essa repressão é repudiada pelos poderes divinos. Nesse caso, a manifestação do grotesco está na inversão de valores. Tradicionalmente se pensa que Deus preconiza a atividade sexual somente como meio reprodutivo e não como meio de obtenção de prazeres mundanos. Não é o que afirma Sebastião em: “Só um Criador muito coca-bichinhos podia inventar a engenhosa manigância de nos fazer mergulhar noutra corpo e tirar disso deleites divinos.” (p. 46-47)

Prossegue a história de **O Conquistador** com a ação que apresenta o envolvimento amoroso entre Sebastião e Clara. O correspondente grotesco que vai ser encontrado nessa passagem está na ocorrência de um sonho imaginado por Sebastião logo após a sua primeira relação sexual com a garota estrangeira.

Nesse sonho também se repete a aparição de um híbrido entre animal e ser humano quando a personagem imagina uma loba com pernas de mulher e a presença de monstros que se movimentam irrequietos enquanto assistiam ao seu julgamento pelo pai de Clara. Aqui também encontramos um forte traço de repressão social para o envolvimento sexual de ambas as personagens, coibição especificamente familiar nesse caso.

Depois do envolvimento amoroso com Clara, como grandes ações da história ainda temos a relação estabelecida entre Sebastião e Julieta e entre Sebastião e Helena. No primeiro caso, o grotesco está na caracterização das personagens que participam da ação: Julieta, o cavalheiro Alcides e seu primo Gabriel Gago de Carvalho, que vem a ser esposo de Julieta. Os primos apresentam um caráter animalizado e Julieta um sensualismo vulgar. Também contribui para o efeito de estranhamento o mistério que envolve o tipo de relacionamento que se estabelece entre essas três personagens.

Em sua relação com Helena, o grotesco manifesta-se novamente através de um sonho. Nele são apresentadas figuras desproporcionais e animalizadas que acentuam a sexualidade existente na cena. Também há uma mescla entre o campo do sagrado e do profano.

Assim, através da exposição dessas relações, podemos defender uma estreita afinidade entre a estrutura textual e a história desenvolvida na obra, no que se refere a produção de comicidade e riso decorrentes da utilização do estilo grotesco.

4.3 As Relações da Personagem

Outra categoria destacada por Todorov como o segundo nível das ações diz respeito à personagem e suas relações. Segundo esse autor, todos os outros elementos da narrativa organizam-se em torno desse elemento, ou seja, da personagem. Assim, a narrativa de **O Conquistador** incorpora-se à figura de Sebastião, personagem de primeira ordem. Não há na obra outra personagem que possa ser igualada a ele em termos de importância na ação. Considerando as suas relações com as outras personagens podemos destacar em matéria de importância também a sua avó Catarina, mulher que o vai acompanhar desde o início da obra até sua ida para Paris. Quanto às outras figuras, decrescentemente citamos: Clara, Helena, Justina, Amélia, Julieta, Dora Bela e demais personagens secundárias.

A construção dessas personagens, assim como o relacionamento estabelecido entre elas e Sebastião deixam entrever traços indicativos do grotesco na obra.

4.3.1 Catarina

É Catarina quem conta a Sebastião acerca de seu nascimento e não uma, mas várias vezes. Sebastião nutre por Catarina um sentimento diferente daquele que aproxima um neto de sua avó. O rapaz desenvolve por ela um sentimento de confiança provocado pelas atenções que Catarina sempre lhe dispensou. Já no primeiro parágrafo do romance, podemos constatar o respeito e a confiança de Sebastião pelo relato da avó, uma vez que é a palavra dela que sustenta a veracidade daquilo que pretende narrar. Para atestar a credibilidade do narrado, Sebastião afirma que “as avós nunca mentem”.

Catarina é caracterizada como uma mulher forte e autoritária, portanto, exemplo de vida. Sebastião nunca duvida dela, seus pais não ousam contradizê-la ou desmenti-la. Por lhe relatar sua origem, contar-lhe outras histórias, ouvi-lo e aconselhá-lo, a avó ocupa uma posição de destaque em sua vida, como a própria personagem declara: “Esta avó Catarina viria a ser decisiva em minha vida”, (p. 17). Aos quinze anos Sebastião muda-se para sua casa em Lisboa e Catarina passa a exercer o papel de sua confidente, controlando seus namoros, como fez com seu marido.

Também é Catarina quem o faz tomar conhecimento da história do rei com quem compartilha o nome. Dessa forma, o narrador-personagem faz a inserção do mito no seu texto,

A minha história preferida que não me cansava de ouvir, era a daquele Rei com quem me orgulhava de partilhar o nome e que nasceu quatro séculos antes de mim. Hoje concordo que *nomen est omen*. E Catarina achava que, por S. Sebastião ter sido o mártir da Cristandade, o rei seu homônimo se sentiu provavelmente obrigado a lançar-se numa absurda batalha contra os árabes, em pleno deserto, no mês de agosto, sob um sol de quarenta graus. Com arrepiantes requintes, Catarina descrevia o massacre sofrido pelo exército, que incluía milhares de mercenários vindos de variados países. Vendo-me mortificado por tão terrível sina, a avó dava-me alento dizendo que um dia o rei voltaria, numa certa madrugada, no meio da neblina. (FARIA, 1993, p. 19)

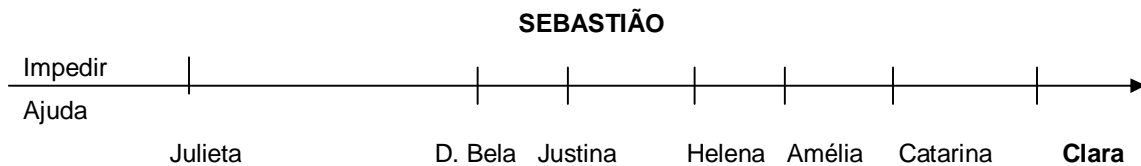
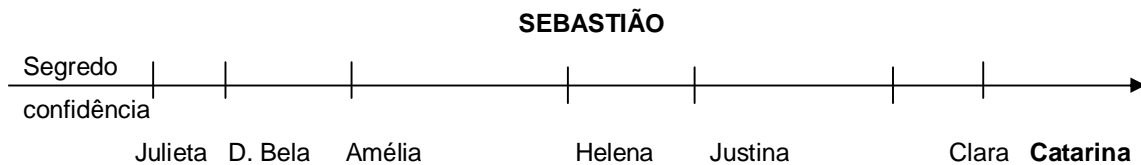
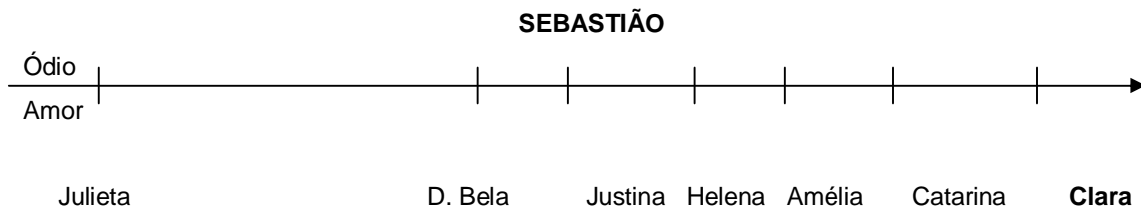
Desse modo, a influência da avó em sua vida pode ser dividida em dois momentos: na infância e na fase adulta. Na infância esta avó lhe contava histórias: “Assim que a avó chegava, o mundo mudava de cor. Dormíamos no mesmo quarto, ela contava-me histórias, passeava comigo, punha o meu mimo em dia.” (p. 18) Na fase adulta, a avó lhe dá conselhos e instrui o neto na maneira de se comportar com as mulheres, para escapar de seu domínio: “Ela própria me diria, anos mais tarde, quanto se orgulhava do domínio que exerceu sobre o marido, e me recomendava cautela para que não me acontecesse o mesmo caso caísse na asneira de casar.” (p. 17) No primeiro momento, sua relação com o grotesco estabelece-se através da responsabilidade pela construção de um mito. Depois, o envolvimento de ambos ganha caracteres grotescos pela sua dessemelhança relativa a um envolvimento considerado normal entre parentes tão próximos.

4.3.2 Os Predicados de Base

Muitas vezes, fica difícil estabelecer e classificar as relações entre as personagens. Para isso, Todorov estabelece os “predicados de base” resumidos aqui em três relações: desejo, comunicação e participação; ou, retrospectivamente, amor, confiança e ajuda. No âmbito do desejo, destacam-se as personagens que fazem parte das conquistas amorosas de Sebastião, principalmente Clara, que foi a mulher mais marcante em sua vida. Na comunicação encaixamos Catarina, cuja personagem alimenta em Sebastião, desde criança, uma ligação diferenciada, quando ela lhe contava histórias, dava-lhe conselhos e assumia o papel de sua confidente. No âmbito da participação podemos destacar Helena. Ela foi a personagem responsável pela viagem de Sebastião a Paris, assim como de seu ingresso na sociedade como conquistador de mulheres provenientes de todas as partes do mundo. Auxilia-o também quando do seu isolamento, ao mediar sua correspondência.

Considerando os predicados de base amor, confiança e ajuda em contraposição aos predicados ódio, tornar um segredo público e impedir, derivados dos primeiros pela

regra de oposição estabelecida por Todorov, podemos organizar eixos que traduzam o sentimento de Sebastião em relação às personagens femininas de considerável relevância em sua vida: Catarina, Dora Bela, Amélia, Justina, Clara, Julieta e Helena.



No eixo ódio/amor, levamos em consideração o sentimento de Sebastião pelas personagens femininas. Sebastião sente-se atraído por todas as mulheres. No entanto, há algumas que assumem uma importância mais ou menos significativa para a sua história. Em primeiro lugar está Clara, essa mulher une em Sebastião o amor, o encantamento pelo ser feminino e a sexualidade. Ambos estabelecem um relacionamento completo, chegam a morar juntos durante um período e Sebastião sofre quando da sua partida. Depois dela, destacamos Catarina, a avó que representava para a personagem um envolvimento, uma cumplicidade mais profunda do que seria usual entre um neto e uma avó. A essas duas personagens seguem Amélia, por ser seu primeiro amor; Helena, por ter exercido sobre ele certo fascínio; Dora Bela, por ser seu primeiro desejo sexual e, por fim, Julieta. Esta última aproxima-se mais do predicado ódio, por não ter nenhuma significação sentimental para Sebastião, causando nele inclusive um sentimento de repúdio.

No que se refere ao eixo segredo/confidência, destacamos, em primeiro lugar, Catarina, pois é a ela que Sebastião revela suas dúvidas, é dela que, antes, ouvia histórias e, posteriormente, conselhos sobre a vida amorosa. Também Clara tem significação

especial em relação ao predicado “confidência”. Ambos descobriram-se mutuamente e revelaram-se segredos; com ela, Sebastião perde inclusive o receio de mostrar seu dedo extra no pé direito. As outras personagens estão mais próximas do predicado “segredo”. Julieta e Helena por serem mulheres casadas, seu relacionamento deveria ser mantido em segredo. Já Dora Bela, Amélia e Justina estão relacionadas a tabus sexuais como as primeiras ereções e o primeiro relacionamento sexual. A descoberta do segredo existente entre Sebastião e a anã traz como consequência o fim do relacionamento; quando Amélia descobre o desejo sexual de Sebastião, ambos inibem-se a ponto de não mais conversarem; e a relação entre ele e Justina não poderia ser descoberta, pelo perigo de provocar um escândalo moral na sociedade.

Por último, no eixo impedimento / ajuda destacamos novamente a importância de Clara e Catarina. Amélia por ter-lhe desvendado os segredos da alma feminina; Helena, por ter-lhe propiciado, através da participação na SUCH, uma difusão mais abrangente da sua “crença na conversão sexual”. Justina e Dora Bela por terem-no iniciado nos prazeres carnis. E por fim Julieta, que se aproxima mais da questão do impedimento, por ter sido difícil pôr fim ao relacionamento.

As ações e as relações entre as personagens estão ligadas ao grotesco no momento em que constituem um retrato do comportamento sexual da personagem. Mesmo nos predicados de base, vemos que todos os tipos de relacionamentos estão centrados nas dificuldades e superações de Sebastião no que diz respeito à sua conduta para o contexto sexual.

Concluimos assim, através da análise dos elementos descritos nesse capítulo e no capítulo que o precedeu, que, atrás da aparente linearidade e simplicidade da estrutura formal, que reaproxima o escritor da maneira tradicional de narrar, podemos encontrar elementos e singularidades que deixam transparecer a presença da categoria do grotesco também na organização textual. Portanto, a estrutura de **O Conquistador** conspira com a temática para a produção de um texto inesperado e perturbador.

5 A CONSTRUÇÃO GROTESCA

O romance **O Conquistador**, de Almeida Faria, apresenta vinculações com o movimento surrealista, reveladas pela utilização massiva do elemento grotesco. Descrever a utilização de tal elemento é o propósito deste capítulo. As passagens escolhidas para demonstrar a presença do grotesco são, primeiramente, os textos que consistem na transcrição verbal das epígrafes iconográficas. Depois, pretendemos trabalhar também com outros episódios, tais como o sonho em que Sebastião supostamente “revive” a batalha de Alcácer-Quibir; o relato da aquisição tardia da linguagem pelo protagonista; e também a cena do campeonato da “mijação”.

5.1 As Epígrafes Iconográficas

As epígrafes iconográficas que antecedem cada capítulo apresentam um correspondente textual na narrativa. Essas passagens verbais serão aqui analisadas com o intuito de desvelar o elemento grotesco nelas inserido. As sete figuras em destaque representam visualmente dois tipos de passagens textuais. Antecedendo os capítulos 1, 2 e 5, as imagens são a ilustração de fatos ocorridos na história. As outras, nos capítulos 3, 4, 6 e 7, são a ilustração dos sonhos da personagem. Usaremos essa distinção para tornar mais clara a apresentação do elemento grotesco dentro da obra.

5.1.1 Ilustração de Fatos (capítulos 1, 2 e 5)

- Capítulo 1:

A epígrafe iconográfica que introduz o primeiro capítulo de **O Conquistador** ilustra o aparecimento da personagem Sebastião. Para começar, destacamos o caráter insólito do “aparecimento” da criança, tal como é narrado pela avó. Sebastião é encontrado na praia “metido num ovo enorme, com a cabeça, as pernas e os braços de fora” (p.11). O

estranhamento, nessa passagem, não só é provocado pelo fato de a criança ser encontrada dentro de um ovo, contrariando a natureza humana, mas também pela comicidade do quadro. É uma figura grotesca: uma criança dentro de um ovo com os membros de fora. No caso do estranhamento gerado pelas condições de aparecimento do menino, há dois aspectos do gênero grotesco que devem ser destacados: a mistura entre aspectos humanos e animais e o exagero. Quanto à fusão entre humano e animal, observamos que Sebastião apresenta a aparência de uma criança humana. No entanto, seres humanos não nascem de um ovo, à semelhança dos répteis. A relação com os répteis, apontada pelo ovo, vem acentuada pelo fato de ser ele guardado por uma serpente marinha, figura que pode ser igualada às imagens teriomórficas encontradas nos sonhos. O narrador ainda lança mão do exagero, destacando a aparência do ovo, um ovo de dimensões anormais, através do qual se podem ver os membros da criança. Na ilustração desse episódio por Mário Botas, podemos ver um esquisito invólucro que parece costurado lateralmente e do qual se projetam, juntamente com os membros da personagem, outros membros semelhantes aos de um animal marinho.

O efeito grotesco ainda é intensificado pela presença de figuras insólitas, as testemunhas presenciais do fato: um cavaleiro *maneta*, mestre eqüestre acompanhado de três peões de brega, recrutados entre os mais *aparvalhados* das aldeias. Aqui, para desmoralizar ou ridicularizar o testemunho, o narrador argumenta com deficiências física e psicológica: o cavaleiro não possuía uma das mãos e seus peões eram idiotas.

A criança é guardada por uma cobra marinha, que possui uma “cabeçorra diabólica”. Seu pai disputa, num primeiro momento, com os demais presentes e, por fim, com a serpente, o direito de ficar com a criança. Há um combate entre o “herói” e o “monstro”, no qual João de Castro decepa o animal com a lança de caçar polvos. Destaca-se aqui a imagem da serpente – cabeçorra diabólica – e a imagem da lança, instrumento fálico de poder. Isso contrasta com a banalidade do “duelo”, que ao contrário do que se espera de uma batalha tradicional, na qual o herói é um cavaleiro ou nobre que manipula uma espada, traz como vencedor um faroleiro que empunha uma simples lança de apanhar polvos.

Confirmando as circunstâncias excepcionais que cercaram seu aparecimento, e, ao mesmo tempo, em contraposição a essa apresentação da personagem, que a trata como um achado ímpar e como um prêmio disputado entre as pessoas e um monstro marinho, temos a caracterização por ela utilizada para se auto-definir. Sebastião apresenta-se como uma criança rejeitada, anormal e de origem misteriosa. Usa uma palavra de exclusão para falar de si: “enjeitado”, um enjeitado “quase normal uma vez saído da casca”. A situação em

que se encontrava, envolvido pelo ovo, marca-o com um índice de anormalidade. A personagem utiliza também o sintagma “filho-mistério”, admitindo algo duvidoso e inacreditável envolvendo a sua origem. Sua anormalidade é estendida ao campo biológico pelo desvio a um padrão humano relativo à constituição física normal – “tinha seis dedos no pé direito” – característica que o aproxima da figura de D. Sebastião. A personagem ainda se auto-denomina: “uma ave-rara”.

Também relacionada com o episódio do aparecimento da personagem e permeada pelo grotesco está a descrição do ambiente que antecedeu o momento em que Sebastião foi encontrado. Nessa descrição destacam-se o caráter de exagero, estabelecido pelo elemento noturno e pela sonoridade que marca esses instantes, bem como a construção de uma imagem apocalíptica: “não faltou quem se preparasse para o fim do mundo”. (p.13). Para determinar o primeiro aspecto destacado, o narrador utiliza imagens do campo noturno como “cúmulos em forma de couve-flor de chumbo” e “escuridão de estanho esfumado” (p.12, 13). Utiliza também uma linguagem que representa a idéia de sonoridade da tempestade, acompanhada de barulhos aterrorizantes: a “secura dos trovões”; a escuridão que vinha “atroando” tudo com o “barulho de todos os bombos e tambores do universo; os “uivos surdos, curtos, seguidos de outro mais demorado” que enlouqueceram os animais; paredes estalando; soalhos rachando; candeeiros que explodiram; estourar dos telhados e o “último estertor”. Além desses componentes, também são utilizadas imagens de movimento para compor a cena: “catarata caída do firmamento”; “mar inchado do furor das vagas”; “velocidade de um tornado”; “três vezes a terra tremera”; “telhas e tetos abrindo” e “a Serra era um ventre de grávida percorrido pelos abalos que antecedem o parto”. Nesta última imagem, o grotesco está presente através da personificação da serra, isto é, pela sua comparação a uma mulher grávida, na qual a protuberância do ventre e os movimentos do parto são responsáveis pela idéia de repulsa. Importa ainda ressaltar o cruzamento entre aspectos antagônicos nesse relato, em que a “gênese prodigiosa” ocorre em um ambiente apocalíptico.

Todos os elementos acima destacados contribuem para compor a imagem apocalíptica da praia, mas dois elementos que podem ser destacados nessa passagem do texto constituem o esquema principal dessa idéia: o fogo e a água. O fogo é apresentado numa expansão do seu caráter utilitário para o caráter de destruição: são as brasas da lareira que se espalham e pegam fogo, são as chamas das velas que incendeiam os panos, são as chaminés dos candeeiros de petróleo que explodem. A água que, desde o aparecimento da personagem, vai assumir um papel importante ao longo de toda a narrativa, também é apresentada sob um caráter ameaçador: “tempestade”, “aéreas águas”,

“catarata caída do firmamento”, “mar inchado”, “dilúvio”, “águas engrossadas”, “cursos desmesurados”.

Mais adiante, há um prolongamento da descrição da catástrofe, iniciada anteriormente. Aí, podemos observar outros termos que remetem à escuridão e à destruição: “trevas antecipadas”, “cerração”, “enxurrada” e “torrente”. Destacamos a violência dos ventos, através dos verbos utilizados: arrancaram, arrastavam, arrasando, levados, foram arremessados, despregaram-se, cederam, rolaram, ficaram enterrados. Insere-se um elemento de estranhamento no momento em que o narrador relata, com toda naturalidade, que “Até dois ou três velhos, levados na torrente, desapareceram sem deixar rasto”. (p.14)

Em seguida, o narrador apresenta o espaço/ambiente em que a criança foi encontrada, repleto de desolação e morte. É apresentado o “aspecto apocalíptico da praia”: “cascatas de lodo e lamaçal”, “caminhos cortados”, “covas e barrancos e buracos”, “cadáveres de bezeros e vacas semi-soterrados”, “um cavalo morto, de patas para o ar e ventre inchado, de uma brancura baça”, “o paredão parcialmente destruído, coberto de água parda” e o segmento: “Vindas do mar, lufadas de névoa avançavam em direção à Serra, como um exército desordenado recuando em debandada” (p.15).

Sebastião afirma ver essas imagens em sonhos. Na apresentação de seu primeiro sonho, narração de uma batalha, também é desenhado um ambiente de conflito, nele estando presentes novamente o pânico e a escuridão. Essa tempestade que assola Portugal no dia 19 de janeiro pode ser comparada ao conteúdo do primeiro sonho de Sebastião, cujo relato, feito pela personagem, é qualificado como uma amostra do que será o inferno, se existir. O sonho é comparado a uma imagem do inferno, a tempestade ao apocalipse. São duas batalhas: uma travada pela natureza e a outra entre os humanos.

Nessas passagens, uma forma bastante evidente de apresentação do grotesco está na maneira como a linguagem é utilizada. Desde o princípio do texto, o narrador faz uso de verbos no pretérito perfeito/imperfeito e presente, enquanto conta como nasceu a personagem, em uma narrativa próxima do estilo biográfico convencional, a não ser pela estranheza de alguns fatos. A partir do parágrafo cinco, no entanto, ao narrar a tempestade ocorrida na véspera de seu nascimento, o narrador passa a utilizar uma linguagem marcada pela solenidade, utilizando os verbos no pretérito-mais-que-perfeito e termos próprios de um registro mais elevado da linguagem: “Na véspera de meu nascimento caíra sobre a serra de Sintra a tempestade mais tremenda de que as pessoas se lembram” (p.12). Entretanto, essa linguagem sofre intercalações de um registro mais popular e de imagens mais simples,

causando quebras, oscilações entre um e outro estilo de narração. Assim, verbos como “caíra”, “chegara”, “observara”, “avançara” e palavras como “aurora”, “nimbos”, “cúmulos”, “rifão”, “repositório”, “áureas águas” são intercalados com palavras que remetem a um registro mais oral como “catarata”, “inchado”, “couve-flor” e também com ditos da sabedoria popular: “se trovão seco no céu reboa, tempo violento nos apregoa.” Ou “relâmpagos ao norte e vento forte, se do sul vêm, chuva também.”

É importante notar também os adjetivos utilizados pelo narrador, com intuito de intensificar a grandiosidade do acontecimento; citamos alguns: “ovo enorme”, “estranhíssimo espetáculo”, “cabeçorra diabólica”, “pedregosas alturas”, “tempestade mais tremenda”, “dia memorável”, “cursos desmesurados”, “derradeira madrugada”.

- Capítulo 2:

Na segunda epígrafe, temos a ilustração de um dos envolvimentos amorosos do protagonista. Nela somos apresentados a Dora Bela, seu marido Rodrigo, os pais da criança que a trazem ao colo e os brinquedos constituintes da imaginação que perfaz o período de sua primeira infância.

Ao realizar a descrição de sua casa, Sebastião fala sobre seu berço e brinquedos. Esses elementos trazem sensações que remetem a altura (ascensão) e ao movimento (viagem imaginária). Seu berço era um triciclo reaproveitado sobre o qual havia um móbile de peixe “nadando no ar à mais ligeira brisa, ou ao meu espernear” (p.25). Aqui, embora a narração traga uma ligação de estranhamento - um peixe que nada no ar, a imagem do móbile e a ação de balançar o brinquedo trazem a idéia do alto e também do inacessível para a criança. Entretanto, em oposição ao local do inatingível, essa imagem instigava devaneios na personagem, permitindo que ela viajasse por “mares imaginários, sobrevoados por peixes-voadores e percorridos por extravagantes bichos, perdidos em profundos precipícios, entre turbulências e redemoinhos” (p.25).

O efeito grotesco é provocado nesse fragmento pela inadequação das imagens ou objetos. Um triciclo que é adaptado a um berço, um peixe que nada no ar e que provoca na criança devaneios nos quais ela vislumbrava acontecimentos impossíveis para o pensamento lógico. Ocorre uma mistura entre real e imaginário que traduz a incompatibilidade entre alto e baixo, ascensão e queda.

O estranhamento é provocado também pela utilização de elementos teriomórficos, arquétipos da simbologia animal. Nesse caso, trata-se de elementos híbridos como o peixe-

voador e os extravagantes bichos. Nesse sentido, outro brinquedo, também ligado à questão de elevação ou ascensão é o que a criança chama de presente “ainda mais bizarro” recebido de seu pai ao completar um ano. Trata-se de “um pássaro munido de um bimotor que lhe movia os vários pares de asas”. Este pássaro, entretanto, não teve vida longa, estragou-se, pois se agitava rapidamente no ar e enrolou-se no próprio fio. Dentro do esquema ascensional, Sebastião cita, ainda, um “balão azul, com uma estrela vermelha rodeada de pintalgada poeira”, metaforizando o céu, presente do casal de anões.

Essa lembrança desencadeia a narração de seu envolvimento com Dora Bela, a anã cantora “meio-soprano de um metro”, “mulher miniatura” cujos embalos e canções lhe causavam volúpias. Esse relacionamento amoroso e sexual, excessivamente precoce, pois a criança completara recentemente dois anos de idade, é responsável pela primeira menção da personagem a sua sexualidade incomum. Abordar a sexualidade, pela referência ao ventre digestivo e/ou sexual, também é ato considerado como uma estratégia de produção do grotesco. No caso de Sebastião, temos o desenvolvimento do erotismo em um momento inesperado, na primeira infância. Além disso, o objeto de atenção sexual da personagem é um ser caricato, vítima de uma anormalidade física, o nanismo. O fato em si é ridículo: a criança sentia-se excitada pelos embalos da anã e o marido, também figura burlesca, em uma crise de ciúmes pelos “erectivos feitiços” da esposa, leva Dora Bela embora para sempre, deixando a criança decepcionada.

No meu corpo operavam-se mudanças nada desagradáveis, as quais abruptamente terminaram no dia em que D. Rodrigo, esse desmancha-prazeres, se aproximou do meu berço e esbugalhou os olhos ao ver os erectivos feitiços da sua Bela. Fez um escândalo que mais ninguém entendeu, e assim desapareceu da minha vida a mulher-miniatura e o seu mínimo marido. Mas nunca esqueci as canções com carícias desta Fada que tão cedo trouxe os meus dotes à luz do dia. (p. 26)

A referência às partes baixas do corpo está aqui simbolizada pela perceptível ereção apresentada pela criança. Ao longo do texto, são várias as vezes em que Sebastião porá em evidência o tamanho excepcional e o desempenho de seu órgão sexual. Outro elemento que provoca o riso, neste caso, é o tratamento dado à mulher. Pela sua descrição podemos afirmar tratar-se de um ser aparentemente desproporcional e disforme, mesmo assim, as denominações pelas quais o narrador a caracteriza, começando por seu nome, indicam uma beleza exuberante: “erectivos feitiços de sua Bela” e “Fada”. Acrescentando a característica de mulher portadora de luz e energia próprias, o narrador afirma que a partida de Dora Bela provoca em Sebastião um efeito negativo, um “efeito de eclipse” e segundo

ele: “O manto da apatia voltou a cobrir a minha meninice, nada de excepcional me sucedeu, ou de nada me lembro” (p.26-27).

- Capítulo 5:

Ao término de seu relacionamento com Clara, Sebastião é acometido por uma grande tristeza. “Sem Clara fiquei órfão de mim”, declara no início do quinto capítulo. Então, convidado pela avó e incentivado pelo cavaleiro Alcides, Sebastião vai residir em Lisboa. Lá passa a estudar no Lyceu Central de Pedro Nunes, cujo patrono havia sido mestre de D. Sebastião. Lá conhece um primo de Alcides, Gabriel Gago de Carvalho, professor de história, e sua esposa Julieta, com quem vem a ter um caso.

Os três amigos convidam Sebastião para um encontro em casa do professor no dia de seu aniversário, passagem que encontramos como ilustração na epígrafe do quinto capítulo. Lá Sebastião descobre um ambiente suspeito, parecia haver entre eles um relacionamento tríplice, do qual ele não queria participar, pois, se desejava dedicar sua vida ao sexo, pensava nele como uma arte ou religião.

la jurar que ouvi uns urros, uns uivos, uns rugidos ou grunhidos impróprios, que de repente se acalmaram e calaram.

“Estamos aqui”, gritou enfim uma voz feminina que não reconheci de seguida. A luz provinha de um salão cheio até o teto do mais repugnante bricabraque. Num sofá enorme, de compactas rodas, que me fez pensar num velho *Chevrolet*, estava sentado o primo Alcides, cujos poucos cabelos, despenteados dos lados, pareciam, contra a luz do candeeiro, um par de cornos ou umas orelhas de bode. A seu lado Julieta, de faces afogueadas, endireitava apressada o vestido amarrotado, enquanto o marido, limpando a baba da boca, procurava uma posição mais respeitável. Entre os três reinava a cumplicidade de quem é interrompido em pleno bacanal de bordel. Toda a divisão, aliás, tinha um ar de casa de putas em dia de Entrudo, numa amálgama de tralha colonial onde nem faltava um jacaré-bebê embalsamado no topo de uma coluna, entre plantas de plástico e penas de avestruz.” (p.85-85)

O burlesco nesse caso está na descrição do ambiente, impróprio para uma casa de família. A decoração está totalmente em contraste, misturando objetos espalhafatosos e de mau gosto, aos quais o narrador chama de “repugnante bricabraque” onde se vêem inclusive um jacaré empalhado, penas de avestruz entre plantas de plástico e um sofá de rodas.

É interessante também observar como o narrador utiliza características de animais para descrever os dois homens: “disse cumplicemente o cavalarião Carvalho, e soltou uma série de relinchos” (p.83); o primo Alcides, “cujos poucos cabelos, despenteados dos lados,

pareciam, contra a luz do candeeiro, um par de cornos ou umas orelhas de bode” (p. 84-85); “Custava-me ficar diante daquela cara de cágado fora da água, com óculos de aros de tartaruga que lhe aumentavam a exoftalmia dos espantados olhos de péquinois, ou melhor: de pescada no prato” (p. 86); “E o marido, sofrendo de rinocerônica miopia, nada via” (p. 86). Também a alusão a vozes de animais contribuem para intensificar o efeito grotesco. Quando Sebastião entre na casa ouve urros, uivos, rugidos e grunhidos.

Sebastião inicia um breve relacionamento com Julieta cujo cabo, a despeito das insistências da mulher, é dado por ele mesmo, contrariando o final dos seus outros relacionamentos. Depois dela, Sebastião conhece Helena e seu relacionamento em Lisboa é uma prévia das funções que dele serão esperadas como membro da SUCH (*Société pour l'Usage Convenable des Hommes*) em Paris: encontra-se com ela algumas vezes, fazem passeios, acompanha a moça em algumas compras e só então consegue compartilhar de sua cama.

Ao completar vinte anos Sebastião devia apresentar-se ao serviço militar, porém a idéia de “ir às sortes, ser apurado para todo o serviço e enlatado num avião ou num pacote para “defender as províncias ultra-marinas” contra a insurreição dos povos colonizados, “instigados por uma campanha de intoxicação internacional” (p.111) não lhe era agradável. Assim, passa a programar sua fuga para Paris, a convite de Helena.

Sebastião vive três anos em Paris. Entre suas atividades estão a serviência ao leito de Helena, um curso de história na Sorbonne, a atenção aos desejos das mulheres membros da SUCH e outras conquistas femininas empreendidas nas horas vagas. Disso decorre o seu esgotamento físico e mental, motivo pelo qual deixa a associação, desligando-se de suas “venéreas venerações” já próximo de um colapso.

5.1.2 Ilustração dos Sonhos (capítulos 3,4,6 e 7)

- Capítulo 3:

Dentro do contexto erótico, já destacado no capítulo 2, a figura que encabeça o terceiro capítulo da obra mostra o colóquio sexual empreendido entre Sebastião e sua professora. Nesse caso, como no envolvimento com Dora Bela, a sexualidade também é apresentada de forma incomum. Este encontro simboliza a primeira relação sexual do menino que ocorre, também precocemente, por volta dos nove anos de idade.

Aqui, além do caráter prematuro da sexualidade, o grotesco é provocado, em um primeiro momento, pela descrição do ato sexual:

Para não repetir as preliminares que toda gente está farta de saber, começarei *in media res*. Com espanto verifiquei que essa Justina não era nada inexperiente. Não tirou as meias pretas nem o soutien florido, sob o qual meti os dedos frios, rapidamente repelidos. Protestando contra a má qualidade dos serviços, ela indicou à minha boca o caminho até o seio maior. Para quem só mamara biberão, esta sensação era nova e portentosa. Não me descalcei nem me despi, a fim de não espantar Justina com o meu dedo extra nem me ensarilhar nos prosaísmos de desabotoar o complicado fato-macaco e o resto da farpela que minha mãe costurara. Retardando e travando se eu me precipitava, obrigando-me a voltar ao princípio sempre que a minha beijoquice deixava a desejar, Justina instigava-me a melhorar o teor do meu trabalho. Até que as fintas a fatigaram e, quando eu já julgava perdida a partida, ela mostrou-se disposta a consentir. (pp.45-46)

Essa descrição mostra a inexperiência de Sebastião e a sua imaturidade diante do ato que estava realizando, em contraste com a perícia da professora. Justina mostrava-se à vontade para instruir seu aluno, o qual se atrapalhava com as atitudes e as roupas infantis. O texto, em sua naturalidade, assemelha-se a uma aula, como se Justina estivesse a ensinar uma lição à personagem.

Em um segundo momento, vemos o grotesco transparecer na escolha e caracterização da mulher. Não é comum que adolescentes iniciem sua vida sexual com sua mestra colegial. Quanto ao que dela informa o narrador, destacamos a caracterização das qualidades da professora através da negação: “Justina não era, benza-a Deus, tão agreste quanto as rochas de arestas afiadas” (p.45); ou “Justina não era nada inexperiente” (p.45); ainda “Justina não se intimidou, como se estivesse habituada às aparições e máscaras maléficas” (p.46); e “enquanto a esquerda, mais desastrada, lhe segurava a não delgada cinta” (p. 46).

O segmento textual que corresponde ao desenho traz à pauta a terceira manifestação onírica da personagem. Nela, encontramos Sebastião em estado de vigília. Trata-se de um devaneio. Sebastião tem, ou acredita ter uma visão, no momento em que se dedica ao colóquio sexual. Portanto, esse devaneio está relacionado com a iniciação sexual da personagem. No que diz respeito às fases vividas por um indivíduo, essa ocorrência dá-se em um momento de transição da infância para a pré-adolescência. Dentro da história, situamos a visão no princípio de um relacionamento afetivo.

A alucinação proveniente do devaneio faz com que Sebastião fique horrorizado. Sente-se como se estivesse sido flagrado cometendo um ato ilícito. O que vê cria nele uma expectativa de punição. Entretanto, mesmo com medo, a personagem reage. Sua reação

dá-se através de uma demonstração de fé religiosa – reza e, assim, consegue vencer o temor. Já em Justina, a aparição provoca apenas indiferença.

Nesse instante ouvi um silvo, e da árvore saiu uma horrenda cabeça de homem com bigode e corpo de serpente. Pronto, pensei, estou tramado. Afinal o meu confessor tinha razão. Deus vê tudo. Até a minha mão entre as cochas da mestra.

Justina não se intimidou, como se estivesse habituada às aparições e máscaras maléficas. Fechei os olhos, rezei um padre-nosso e, despachando o “não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do Mal, ámen”, a medo espreitei a árvore. O bicho careta enrolou-se sobre si mesmo à maneira untuosa dos répteis, e desandou de vez. (p.46)

Essa descrição aproxima-se da cena do pecado original no Jardim do Éden, assemelhando-se à encenação do mito bíblico de origem. No momento da descoberta do sexo, a personagem é atormentada pela aparição de uma figura monstruosa, misto de serpente e de homem. Essa imagem surge como uma forma de repressão ao ato sexual, uma repressão que não parece ser de ordem divina. O fato de a serpente possuir cabeça de homem aponta para as regras e imposições sociais, que geram sentimentos de culpa por determinadas atitudes julgadas impróprias. Esse não é um julgamento de origem divina, e o artifício utilizado por Sebastião para se livrar da figura é a oração.

O grotesco é produzido pela fusão entre os campos imaginário e real, o devaneio. A figura monstruosa que a personagem visualiza também é responsável pelo caráter insólito da cena. Trata-se de um ser híbrido entre a condição bicho/ser humano (serpente/homem) que evoca a serpente bíblica, animal que induz ao pecado no paraíso. Com essas aproximações, o narrador estabelece a mescla entre o religioso e o profano, provocando o efeito grotesco. Essa mistura tem continuação no momento em que, ao ir à missa com sua mãe, Sebastião lembra-se de Justina ao ver o padre empunhar os símbolos da Santa Ceia e proclamar as palavras de Jesus: “tomai e comei, este é o meu corpo, tomai e bebei, este é o meu sangue.” Sebastião concluía que sua religião era feita dos “fluidos, eflúvios, calores e tremores do corpo da professora”.

No fim, podemos ver que a importância de Justina reside no fato de mostrar a Sebastião uma outra forma de consagração: “Só um criador muito coca-bichinhos podia inventar a engenhosa manigância de nos fazer mergulhar noutra corpo e tirar disso deleites divinos” (p.47). Segundo ele, Justina o ensinou a amar as mulheres, a desenvolver uma arte para a qual nasceu fadado.

Após manter com a professora um relacionamento bastante estável, Sebastião é surpreendido pela partida da mestra em férias para Lisboa. Sentindo-se sozinho, sofre,

tranca-se em casa, mas logo recomeça novas conquistas. Entre elas está Clara, seu relacionamento amoroso mais significativo.

- Capítulo 4:

O início do quarto capítulo mostra Sebastião deslocando-se até Sintra todos os dias, a fim de freqüentar o liceu. Nesse período, declara ter sofrido uma “drástica segregação sexual: meninas de manhã, rapazes à tarde, nada de promiscuidades” (p.57). Por esse motivo, e para que pudesse continuar sua especialização na arte da conquista, Sebastião recorre a atestados falsos, conseguidos das mãos de um médico indiano. Essa estratégia permite à personagem dedicar suas tardes “às artes de abordagem”, entretanto, relata, Laquesis, irritada com o abuso, acabou mandando-lhe uma doença perigosa, “que me deixou com o pé do outro lado”. Sebastião é acometido de uma febre altíssima, cuja causa não é diagnosticada. “Parecia algo nunca visto.” Algumas das possíveis suspeitas estavam entre hepatite e hipersônia, segundo um médico de Sintra, e doença do sono, segundo seu pai.

Essa enfermidade desperta em Sebastião o medo de morrer ou, como ele mesmo declara, o medo “de não ter vivido” e a superstição de nunca mais recorrer a atestados. “A doença alertou-me para o perigo de cada dia perdido, quando tanto havia que ser aprendido” (p.59).

Falando da necessidade de melhorar as suas práticas sedutivas, Sebastião comenta sobre os medos e preconceitos acerca dos métodos anticoncepcionais: a clandestinidade da pílula, a vergonha das camisinhas, o policiamento do confessorário e da província. Outra dificuldade foi a moda dos *collants*, que ele considerava verdadeiros “cintos de castidade em versão mais suave, revista e actualizada.” (p.59)

Desistindo por esse motivo dos namoros do cinema, Sebastião desenvolve estratégias de conquistas próximo à praia, onde passa a conhecer todo local propício a um bom esconderijo para amantes. Numa dessas excursões, conhece a americana Clara, concretizando, assim, suas fantasias com estrangeiras. No entanto, Clara representou um desafio, nenhuma de suas técnicas amatórias funcionou com a garota. Sebastião apenas consegue convencê-la a nadar com ele, arrastando-a depois para um dos seus esconderijos, não conseguindo entretanto seu objetivo maior. Por essas dificuldades, a personagem acaba interessando-se mais por Clara, a ponto de apaixonar-se pela garota. No início de seu envolvimento, mais especificamente após sua primeira relação sexual,

Sebastião sonha. Isso se dá no quarto capítulo e encontra-se ilustrado na epígrafe que o encabeça.

Novamente, a manifestação onírica possui um caráter de repressão ao contato sexual. A história do sonho, narrada por Sebastião, assemelha-se a um julgamento, referente a sua atitude com relação a Clara na tarde anterior, quando ambos mantêm relações sexuais. A personagem encontra-se numa espécie de tribunal, no qual as outras personagens – o pai de Clara (acusador), Clara (vítima e defensora), “John Ford” (testemunha) – esperam uma explicação.

Diante do ocorrido em seu sonho, Sebastião fica transtornado, sente-se pressionado e espera ansioso o veredicto, mas recebe a absolvição de acordar em sua cama.

O realizador [John Ford], ladeado por Clara e pelo progenitor dela, estava num estrado à minha espera. Enquanto eu ia ao encontro dos três, apareceu uma loba com pernas de mulher, o que me atormentou por completo. Clara recuou assustada e os dois cavalheiros ficaram com cara de caso. Ao fundo uns monstros inquietantes assistiam irrequietos. Acusador, o pai de Clara exigia que eu esclarecesse a situação. Clara, transformada em Virgem Sábida, veio em minha defesa, recusando acreditar-me culpado. O veredicto nunca mais chegava, e a única absolvição foi acordar na minha cama. (p.64)

Aqui, destacamos o caráter proibitivo de algumas instituições ao pleno exercício da sexualidade. Sebastião é levado a julgamento por ter mantido relações com Clara. A restrição é familiar, a família possui valores que regem um determinado comportamento sexual para as mulheres. A quebra desses valores deve ser punida.

A situação insólita é trazida, nesse segmento pela nova aparição de um ser híbrido, uma loba com pernas de mulher. Também pelo fato de “monstros inquietantes” assistirem ao julgamento.

Nos dois segmentos abordados até o momento - a visão da serpente enquanto mantém relações com Justina e o sonho que representa o seu julgamento - o elemento onírico tem surgido como uma representação da repressão sexual. Sebastião está descobrindo o sexo, tomando conhecimento de suas facetas, de forma que essa atividade ainda traz temores. No momento em que a personagem obtém domínio sobre sua sexualidade, livra-se dos tabus e o sonho passa a liberar imagens positivas. Assim, nas situações seguintes, o sonho vai se transfigurar em um instrumento de desempenho sexual para a personagem, os desejos por ele experimentados durante o dia terão prosseguimento

no seu sono através dos sonhos. “Mas as noites prolongavam os desejos do dia, fazendo-me acordar no instante em que os sonhos se liquefaziam. Detestava que Catarina, ao arranjar-me o quarto de manhã, descobrisse indícios de meus desaforos oníricos” (p.87); e “Hoje ainda, isolado nas serranias tenho saudades das suas onirocríticas ao pequeno-almoço, quando lhe contava sonhos da noite anterior e ela os interpretava sem hesitações e sem nenhum tabu, libertando-me dos nocturnos morticínios...” (p.92)

A interpretação dos sonhos realizada pela avó tranqüilizava Sebastião. Essa afirmação reforça a idéia de que os sonhos são imagens perturbadoras liberadas pelo nosso inconsciente. Imagens que necessitam ser interpretadas para que o indivíduo delas se desligue e possa continuar sua vida livre da desestruturação sofrida pela tomada de consciência. Sebastião temia incomodar sua avó com os resultados de seus sonhos, no entanto a interpretação sem preconceitos que ela realizava livrava-o desse temor.

Na época em que conhece Clara, Sebastião influenciado pelo cavaleiro Alcides de Carvalho, uma das testemunhas de seu nascimento, passa a participar de reuniões clandestinas com pessoas que acreditavam ser ele a reencarnação de D. Sebastião Era no Núcleo Sebastianista de Sintra. O cavaleiro achava que Sebastião devia desempenhar em sua vida aquilo que D. Sebastião não havia feito: dedicar-se ao “belo sexo”, às mulheres. Os membros da associação animavam-se pelo fato de Sebastião conhecer tão bem a Serra de Sintra, provavelmente lembrança de outra vida, e pelas semelhanças que existiam entre ele e o rei.

Havia também especulações acerca do “real quinto membro” e da enfermidade de que sofria o rei, impossível de ser detectadas pelos médicos da época. Motivos pelos quais, supunha-se, o rei teria sentido aversão pela prática carnal. Falavam também sobre as candidatas a rainha de Portugal, entre elas a infanta castelhana Isabel **Clara** Eugênia, com a qual D. Sebastião havia contratado casamento para depois da batalha de Alcácer-Quibir, deixando para D. Felipe II duas opções: “se Sebastião vence, ganho um genro; se morre, ganho um reino.” (p.71)

Sebastião costumava esconder de Clara essas especulações acerca de sua pessoa, já que a garota considerava ridículas as esperanças de retorno para reis há muito desaparecidos. Nem ele mesmo dava muita importância ao que dele se dizia, embora às vezes a dúvida pairasse sobre seus pensamentos: “Mas a idéia perseguia-me contra a minha vontade, apanhando-me desprevenido nos momentos mais inesperados.” (p.72)

Quando se aproximava o momento da partida de Clara, os namorados foram fazer um passeio e visitaram o local onde D. Sebastião estava enterrado, “insepulto e sepultado contudo”. O monumento funerário, um túmulo em “tristes tons de mármore, suportado por dois elefantes negros”, em cujo epitáfio, em latim, Sebastião descobre a inscrição: SI VERA EST FAMA. A personagem impressiona-se a ponto de ter uma forte vertigem, sendo obrigado a deixar o local, levando, entretanto, anotada a inscrição do túmulo do rei. “Anotei e guardei, até hoje, na carteira, esta inscrição talhada em lápide calcária, declaração de ausência e de presença. Os ossos, supostamente trazidos de África, não são decerto os seus. Só raramente a fama é verdadeira.” (p.73)

- Capítulo 6:

Na sua chegada a Paris, Sebastião é apresentado a Jacques, o marido de Helena. Segundo esta, por ele não seriam atrapalhados, pois o marido, enquanto estava em Paris, dedicava-se a sua única paixão: o orientalismo, seita dedicada ao Espírito Santo, assim como a devoção de sua mãe à terceira pessoa da Santíssima Trindade, *Spiritus Inteligentiae Sanctus*. Esse fato resulta no quarto sonho, ilustração da sexta epígrafe.

Sonhei com um ritual triádico em que Jacques, paramentado em trajes preláticos que lhe não ocultavam as pernas demoníacas, segurava entre dentes um dos braços do crucifixo igualmente metido na boca de uma feia figura feminina com um *godemichet* ridículo, a qual com a mão esquerda ajudava a levitar um hominídeo que por sua vez abocanhava com apetite o cimo do crucifixo. De pé num trapézio e empunhando uma corneta, testemunhei contra a vontade a repugnante dança em volta do Crucificado. (p.114)

Sua descrição mostra a cena de um encontro sexual, mesclando imagens grotescas com imagens referentes ao cristianismo. Trata-se da realização de um ritual, como é nomeado no texto, que estaria sendo celebrado por Jacques, marido de Helena. Esta personagem estaria personificando o demônio, ao mesmo tempo que representava, através dos paramentos cristãos, um sacerdote católico, seguidor e difusor da palavra de Cristo. O crucifixo, elemento simbólico dessa religião, estaria sendo manipulado por ele, sendo profanado aqui pelo contato com a boca do “hominídeo”, numa alusão à forma de sexo oral. Formando um trio, nas outras pontas, estariam uma mulher e um homem caracterizados por motivos caricatos.

Compreendemos melhor a participação de Jacques neste rito quando relembremos o convite recebido por Sebastião para participar de uma sessão da seita da qual o marido de Helena era adepto. Segundo Helena, o Orientalismo, divisão que acreditava no sincretismo

entre o hinduísmo e o cristianismo. Assim, reunindo aspectos concernentes a uma e outra religião e profetizando o poder do princípio triádico. Em seu sonho, Sebastião junta estes conceitos ao que ele considera a sua religião: a sexualidade. Vemos, então, o amálgama de elementos sagrados (os paramentos e o crucifixo) e profanos (pernas demoníacas, o abocanhar do crucifixo e a ridicularização das figuras humanas). A tríade sustentada pelo crucifixo remete ao envolvimento amoroso das três personagens que formam um triângulo. Dessa forma, o protagonista expressa sua insegurança frente à natureza do sexo, que ele acredita ser sagrado, mas que a sociedade denomina como algo profano e que deve ser refreado. Após esse sonho, Sebastião aceita o convite de Helena para participar na SUCH e passa a difundir pelo mundo a sua religião.

O grotesco está presente nessa passagem também através da hibridização. Se observarmos a figura que dá início ao capítulo, visualizamos esta estratégia em “pernas demoníacas” e hominídeo”. O primeiro é representado pela imagem de um homem vestido de padre (Jacques) que possui pernas de um animal, provavelmente bode pela alusão ao demônio e um longo rabo. O hominídeo é representado por uma imagem humana de cujo pescoço parte um terceiro membro semelhante a um falo que termina com a boca de uma serpente.

- Capítulo 7:

O último sonho, descrição da última epígrafe, traz Sebastião fechando um momento de crise existencial e abrindo-se para um novo momento no qual as perguntas não são mais as mesmas e onde há uma certeza: sabe quem não quer ser.

Seja sonho meu ou desenho de meu amigo que todos os meses me traz novos esboços, ultimamente aparece-me de noite uma figura nua que podia ser meu duplo e que vem em silêncio, calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignatários e príncipes. Pára diante de mim e apoia numa rocha a grossa espada, de punho escamoso terminada em boca de drago. Está rodeado por quatro monstruosos animais, como os símbolos dos Evangelistas cercam o Filho do Homem nalguns ícones, e representam o sal do desejo, o pez da nostalgia, o mercúrio do movimento, o enxofre da melancolia. Como se fosse um sol, sete estrelas giram à minha volta. São as Plêiades, da constelação do Touro, e de repente tranquiliza-me a evidência de que aquele Sete-Estrela me há de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo. (p.130)

Nessa passagem, a idéia de grotesco está sublimada, já que este possui um contexto positivo de encontro da personagem consigo mesma. Mas, analisando-o, encontramos alguns elementos como a comparação entre a figura vista por Sebastião e a imagem de Cristo “Está rodeado por quatro monstruosos animais como os símbolos dos

Evangelistas cercam o Filho do Homem nalguns ícones.”, a alusão aos “monstruosos animais” e a grossa espada empunhada pelo homem. A posição da espada, voltada para baixo, contrariando a posição esperada quando significa a vitória, voltada para cima, mostra, finalmente, que o Desejado, ou Messias, não vem para salvar, como acreditamos, mas para mostrar que o indivíduo deve encontrar a sua função na terra e agir por si próprio, realizar seus próprios milagres.

5.2 A Batalha de Alcácer-Quibir

No segundo capítulo, temos a descrição de um sonho que ocorre ainda antes de Sebastião completar três anos, sendo recorrente nesse período. Seu conteúdo atormenta a personagem por várias noites, assim como os pesadelos que dão corpo à catástrofe de 19 de janeiro. A diferença é que esse flagelo possui um fim, ou trégua, como denomina Sebastião.

A história desse pesadelo, em especial, relata uma batalha em que a personagem, involuntariamente, participa. Sebastião declara não saber contra quem luta, nem a favor de quem. Vê homens que o querem assassinar sob várias formas e defende-se, por instinto, entre o mal-estar que lhe provoca o campo de batalha, onde o sol e a poeira prejudicam a sua visão.

...eram homens que me queriam estrangular, trespassar à espada, à lança ou à facada. Quando agora fecho os olhos, no deserto desse ascético fevereiro, regressam com violenta nitidez as lutas de dois *gangs* rivais que mutuamente tentam liquidar-se. Num dos bandos abunda gente de turbante, que pelos vistos me considera seu inimigo, não sei porquê, nem conheço os meus inesperados aliados. Por palpites distingo quem é quem, sob o sol e a poeira que não me deixam ver e me fazem vacilar de tonturas e vômitos. (FARIA, 1993, p..31)

Essas imagens, Sebastião denomina como a manifestação do “inferno”, de algum “limbo ou zona turva”, temores ocultos procedentes de algum local obscuro e imperceptível. Em sua descrição, utiliza-se de sensações, representações bastante verossímeis no que se refere a uma guerra, criando assim uma forte impressão de realidade, como se tivesse realmente vivido tal cena.

Durante noites e noites seguidas, como num livro de muitos capítulos, vinham até mim amostra do que será o inferno, se existir. Mesmo que não exista, haverá um qualquer limbo, zona turva de onde saem esses terrores

não vividos ou esquecidos. Convencido de que uma ordem obscura se oculta sob o caos noturno, escapam-me as razões desses pavores: a carne queimada, o cheiro a pó e a pólvora, o fumo escuro ardendo nos meus olhos, o pânico da dor, um tipo de cara repugnante, coberta por pústulas e úlceras que lhe dão o aspecto de um lobo com febre. A recorrência deste sonho tornou-se para mim mais inquietante ao encontrar, anos mais tarde, um marroquino que eu juraria ter conhecido e que sofria de lupus eritematosus, moléstia que tanto aparece na pele como pode concentrar-se num órgão, e este, como uma bomba explode. (FARIA, 1993, pp. 31-32)

Em um primeiro momento, os pesadelos provocam pavor, assombam o sono da criança que acorda a berrar como se estivesse tido contato com demônios. A personagem convence-se inclusive de que a noite oculta alguma “ordem obscura” que provoca a emergência dessas imagens perturbadoras. Em um segundo momento, a personagem inquieta-se e questiona-se sobre a natureza de seu sonho (terrores vividos ou esquecidos), principalmente quando, coincidentemente, algum tempo depois, conhece um “marroquino” semelhante ao homem doente que se lhe afigura em seus sonhos.

Nessa manifestação onírica, o grotesco manifesta-se através da presença da morte, do mal-estar que provoca a participação na batalha, inclusive com a citação de algumas enfermidades, através da presença do elemento negro e do medo.

No parágrafo quatorze, o caráter negativo dessa manifestação onírica é reiterado por algumas metáforas, havendo, inclusive a mistura de campos semânticos relacionados ao caráter de “baixo” ou “queda”.

Os súcubos e íncubos que saltam de subterrâneos sinistros e de criptas, de túmulos e de prisões de negras aranhas espreitando nos cantos, esperando que eu adormeça para me morderem; as flores pútridas, infestadas por fungos, que me crescem na boca e me sufocam; tudo isso se desvaneceu durante uns tempos para ir atormentar outras vítimas, talvez. (p. 32)

Por fim, a partida dessas perturbações traz a Sebastião tranquilidade e coragem. Permanece por algum tempo ainda protegido pelo aconchego de sua cama e de sua casa, até que, no outono, passa a freqüentar a escola da Azóia.

Também ocorre, nesse sonho, um ponto de ligação entre a personagem Sebastião e a personagem histórica D. Sebastião, figura com a qual é comparada o herói no decorrer da obra. Essa comparação ficção/História estrutura a questão identitária apresentada por Sebastião, é a partir dela que surge a crise por ele protagonizada. Particularmente, nesse sonho temos uma suposta descrição da batalha em que D. Sebastião perdeu a vida – Alcácer-Quibir. Podemos levantar essa hipótese, levando em consideração as imagens

apresentadas na passagem – uma batalha em que “gente de turbante” representa o exército mouro, inimigos do protagonista, portanto dos portugueses; uma batalha em um local no qual “o sol e a poeira” impedem a visão, ou seja, possivelmente, em um deserto, no Norte da África.

Em termos de objetivo, não há nada no texto que nos permita afirmar com certeza ser este sonho uma lembrança de algo já vivido por Sebastião, a menos se o considerarmos como uma reencarnação do rei D. Sebastião, hipótese já referida no primeiro capítulo da obra. Por outro lado, o sonho não parece ter caráter de premonição, embora possamos encará-lo como uma manifestação da preocupação identitária apresentada pela personagem.

5.3 Singularidades da Personagem

Sebastião apresenta algumas singularidades que fazem com que se crie uma impressão estranha a seu respeito. Dentre esses aspectos, destacamos a mudez enquanto criança e a sua exacerbada sexualidade. No primeiro caso, o comportamento peculiar de Sebastião ganha destaque não apenas através da sua dificuldade com a aquisição da linguagem mas também pelo episódio pelo qual o problema se resolve. Quanto à sexualidade, temos, desde o precoce envolvimento com Dora Bela e das referências ao membro sexual da personagem, um comportamento bastante atípico. Nesse sentido, destacamos seus relacionamentos amorosos e o “campeonato da mijação”, brincadeira utilizada para reforçar publicamente a fama do “conquistador”.

5.3.1 A Tardia Aquisição da Fala

Uma importante passagem em que deve ser destacada a ocorrência do estilo grotesco é o episódio do mutismo da criança. A personagem não falava até os três anos de idade, sendo que o término de seus pesadelos referentes à batalha coincidiu com a tardia manifestação da linguagem por Sebastião. O fato é que a ocorrência dos pesadelos é relacionada pelo narrador à sua impossibilidade de comunicação verbal.

No capítulo dois revela Sebastião: “Levava um vida soturna e embotada” (p.28). Não sendo capaz de falar até os três anos, essa deficiência levou os vizinhos e seus pais a proferirem vários diagnósticos e a buscarem receitas populares que pudessem resolver o

problema. Sua mãe rezava para Santa Clara “preceptora e protetora da linguagem”. Foi perto do Pentecostes, comemoração da descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos, concedendo-lhes o dom da possibilidade de pregação universal, que Sebastião, depois de uma vertigem em que vomita uma “papa repulsiva”, começa finalmente a falar. Sua mãe encara essa cena como uma luta entre o Santo Espírito e o Maligno e, a partir daí, passa a reconhecer em seu filho um sinal de predestinação.

Os pais de Sebastião acreditaram nesse suposto sinal da descida do Espírito Santo sobre o menino quando João de Castro presenciou um fato singular. Ao subir para o farol, o pai de Sebastião viu “uma grande ave branca” que voava sobre a casa. “E a ave girava devagar, vogava sem bater as asas, em círculos concêntricos à volta do cabo, sobre a nossa casa transfigurada por uma brancura fora do normal.” (p.30) Nesse caso, o texto remete a um dos mitos bíblicos, parodiando assim a história sagrada. Os apóstolos esperaram, após a morte de Jesus a descida do Espírito Santo sobre eles a fim de liberar o Dom de profetizar a verdade de sua crença em todas as línguas do mundo.

Nessa passagem observa-se ainda a paródia de um mito profano ligado às origens da nacionalidade. Registrado no Livro de Linhagens encontra-se o mito da D. Marinha, mulher encontrada pelo nobre Dom Froiam na praia (à semelhança da personagem de Almeida Faria) e que, sendo muda, teria começado a falar também de uma forma análoga a Sebastião, ou seja, depois de “deitar pela boca ua peça de carne”.

As cores destacadas nesse segmento do texto, assim como os próprios vocábulos de designação de luz, trazem uma idéia de luminosidade que se coloca em contraposição ao efeito noturno destacado na maior parte do texto: a ave que sobrevoa a casa de Sebastião é branca, gira em torno de holofotes cuja forte luz fura as nuvens; este ato transfigura a casa, tornando-a de uma brancura fora do normal. A ave, ao desaparecer no horizonte “tornou luminoso o nevoeiro” e os pais ficam, então, “longamente olhando o oceano passar do violeta-imperial ao magenta” (p.30).

5.3.2 A Sexualidade

Apesar de a personagem ter começado a falar com três anos, a tardia aquisição da fala é um fato posterior à descoberta da sua sexualidade. O menino toma conhecimento de sensações eróticas ainda com dois anos de idade. Essa descoberta dá-se através de um colóquio amoroso entre ele e a anã de circo que freqüentava sua casa. Sebastião sente-se excitado pelos embalos e cantigas de Dora Bela, que ele considera a sua primeira

namorada. A brincadeira dura pouco, entretanto, pois o marido da anã descobre os efeitos da presença de sua esposa e leva-a embora. Sua importância, porém, não está no relacionamento em si, mas no despertar da sexualidade de Sebastião, segundo ele, foi ela que lhe mostrou a existência de seu “dom”: “Mas nunca esqueci as canções com carícias desta Fada que tão cedo trouxe os meus dotes à luz do dia” (p.26)

A precocidade sexual da personagem não está somente na descoberta do sexo, mas também na sua iniciação, a qual ocorre três anos depois de ele começar a freqüentar a escola. Sua primeira relação sexual dá-se com a professora, Justina, e, a partir de então, Sebastião dedica-se ao aperfeiçoamento das técnicas de sedução e de relacionamento sexual.

No que diz respeito à iniciação sexual da personagem, podemos colocar em uma posição de simetria a devoção de D. Sebastião ao Cristianismo e o empenho sexual da personagem Sebastião, que denomina o sexo a “sua religião”. Sabe-se do rei, em relação à sua sexualidade, que este, por cultivar os preceitos da cavalaria cristã, optou pela castidade, até mesmo resistindo ao casamento. Já Sebastião toma conhecimento e desenvolve sua potencialidade sexual ainda na infância. A partir de seu relacionamento com a professora Justina, todos os seus esforços de crescimento pessoal estão direcionados à prática sexual, até o momento em que esta se torna a causa de um esgotamento físico e mental.

A descrição de sua sexualidade é uma forma de conhecer a personagem. Por tal razão mapeamos seus relacionamentos amorosos, na medida em que são esses os eventos responsáveis pela progressão e organização da narrativa.

- Dora Bela

Sebastião conta, como uma de suas recordações mais antigas, a chegada em sua casa de um casal de “liliputianos”, anões de circo aposentados, que se fixaram na Azóia. O contato com Dora Bela excitava o menino, que experimenta, precocemente, determinadas sensações inesperadas. D. Rodrigo, porém, percebendo e escandalizando-se com as reações da criança, distanciou-se do convívio familiar, interrompendo suas visitas. Sebastião reconhece a importância dessa mulher por lhe ter desvendado os segredos do corpo e magoa-se com sua partida. Dora Bela é considerada, por ele, a sua primeira namorada.

- Amélia

No outono em que começa a ir para a escola, Sebastião conhece Amélia, filha de um colega de seu pai. Ambos se dirigem para a aldeia, fazendo-se companhia no percurso.

Esse relacionamento apresenta um aspecto mais convencional, isento de contatos sexuais. Segundo Sebastião, seu namoro, agora, era “mais conforme com os sentimentos nobres” (p.32). Na verdade, sua relação com Amélia não instigava diretamente seu instinto sexual como aconteceu com Dora Bela. Com Amélia, Sebastião experimenta a vontade de proteger, o fascínio pela fragilidade feminina.

O narrador-personagem está diante do ser feminino e perplexo com os seus mistérios. Seu desejo é o de desvendar a mente e compreender as atitudes das mulheres. Observando e analisando sua namorada, Sebastião se convence de que “a constante modificação definia as mulheres” (p.33) e depara-se com uma tarefa mais árdua: “definir o que era modificação e o que era permanência nelas.” (p.33)

Sebastião e Amélia mantiveram seu relacionamento por dois anos, em que o herói satisfaz-se com festas no nariz, cócegas e beijos roubados. O encanto termina quando, em uma dessas brincadeiras, Amélia descobre a excitação de Sebastião, ao tocar-lhe o membro sexual. A partir daí, o protagonista passa a não se sentir à-vontade na companhia de Amélia. O fim desse namoro provoca nele uma infinidade de complexos que ele supera através da amizade com meninos que eram os “maiores cábulas da classe” (p.35). Para despertar a atenção dos colegas, relata-lhes cenas fantasiosas de aventuras sexuais que teria protagonizado com estrangeiras.

Na terceira classe, mais ou menos com nove anos, o interesse por Amélia que, “ainda não tinha idade para aquelas inchações peitorais” (p. 35), foi substituído pelo interesse pelas “formas e feitios” do que Sebastião imaginava “sob a saia, sob a camisa” da mestra.

- Justina

Sebastião tenta impressionar a mestra com sua erudição, a estratégia funciona e ela corresponde ao “descaramento de seus olhares”. Assim, em uma tarde em que Justina olha o poente, à beira-mar, justamente no cenário das fingidas conquistas de Sebastião, acontece o encontro entre ambos. Justina inicia Sebastião na arte do sexo e o ensina como aperfeiçoar seu dom. Esse namoro dura todo o ano letivo, até que Justina viaja para Lisboa de férias. Sebastião perturbado pela solidão acaba deprimindo-se e fechando-se em casa. Curto isolamento, entretanto, superado pelas idas à praia para assediar as meninas de sua idade.

No outono em que as aulas recomeçam, Sebastião retoma as suas conquistas com as colegas. Justina surpreende-o, o que provoca uma briga que põe termo ao

relacionamento. Afirma Sebastião: “Foi o fim. Nunca mais me recebeu em casa nem me falou nas aulas. Fiquei bem nos exames finais, deixei a escola da Azóia para freqüentar o secundário em Sintra. Quanto a Justina, nunca mais a vi.” (p.52)

- Clara

A conquista seguinte foi a americana Clara. Conheceu-a numa tarde em que fora à praia nadar. Impedido na comunicação verbal, pois os dois não conseguem se entender, uma vez que falam línguas diferentes, Sebastião testa outras artimanhas para persuadi-la. No entanto, acaba fracassando, e constata que seus truques de sedução precisavam ser revistos. Combinam, porém, encontrar-se todos os dias, para ensinarem-se suas respectivas línguas.

Esse namoro é o mais importante para a vida da personagem. Sebastião e Clara apaixonam-se e passam a morar juntos em Sintra. Mas Clara está em Portugal para realizar uma pesquisa e não tarda a retornar aos Estados Unidos, deixando Sebastião acometido por uma grande tristeza, expressada pela seguinte assertiva: “Sem Clara fiquei órfão de mim.” (p.81)

- Julieta

Aos quinze anos, Sebastião passa a morar com a avó em Lisboa. No colégio, conhece Julieta, esposa de seu professor de história, mais uma de suas mulheres. Convidado à casa do casal, Sebastião depara-se com uma situação inusitada que sugere uma orgia entre ela, o marido e o primo. Perturbado pela vulgaridade do ambiente, vai embora, mas não resiste, mais tarde, aos assédios da “espampanante Madame” (p.83) e mantém com ela um furtivo e curto caso. Curto, porque ele próprio, desencorajado pela obscenidade do envolvimento, foge às constantes investidas de Julieta. Sebastião acaba concluindo que: “Se é fácil iniciar ligações sensuais, difícil é pôr-lhes fim.”

- Helena

Por fim, conhece Helena, uma brasileira casada com um diplomata francês que estava de visita em Lisboa. Acompanha-a em compras e em alguns passeios turísticos, alcançando, com esses sacrifícios, o direito de compartilhar sua cama. Helena parte. Deixa, entretanto, o convite para que se junte a ela em Paris. Sebastião, assustado pela perspectiva de servir à pátria nas guerras coloniais, opta, então, pelo exílio voluntário no estrangeiro. Lá atinge o ponto alto de “sua missão”, passando a fazer parte de uma sociedade em que deveria satisfazer todos os desejos das associadas do mundo inteiro.

Continua, também, seu relacionamento com Helena, até que a proximidade do seu vigésimo quarto aniversário e um esgotamento físico e mental, fazem-no retornar a Portugal.

5.3.3 Campeonato da Mijação

Por último, destacamos como momento de inserção do grotesco na obra, uma brincadeira realizada por Sebastião e seus colegas ainda no colégio, assim como a maneira como o menino encarava as denominações com que se alcunhavam os órgãos sexuais tanto feminino com masculino. A Sebastião irritava a atitude dos amigos de denominar de forma depreciativa o sexo feminino e engrandecer as denominações do sexo masculino. Isso, para ele, era uma forma de “minimizar o medo do desconhecido.” (p.48) Contrariando as palavras desprezíveis utilizadas pelos meninos como racha, fenda e pássara, Sebastião adequava mais seu léxico a coisas sagradas. É comum, ao longo do texto, a relação do sexo ao sagrado por meio da apropriação de símbolos cristãos. Como exemplos, temos a opinião de Sebastião sobre a origem divina do sexo, a comparação da Santa Ceia ao corpo da professora, seu léxico sexual/religioso.

Como comprovação dessa relação e também da valorização do falo, o narrador conta o episódio do “campeonato da mijação”, competição realizada no colégio para ver quem possuía o pênis maior. Aqui, há novamente a mistura entre um ritual profano e o componente de profanação de comportamento religioso. Para descrever o concurso são utilizadas expressões como “ciência hidráulica”, “canalização mais comprida”, “proprietário da suprema aparelhagem”, “calibre” (p.48). A idéia do concurso veio de um menino que havia sido expulso do seminário e que, vestido para a ocasião numa gabardina, pronunciava em latim as palavras utilizadas para benzer os fiéis: “*asperges me, Domine...*” Sebastião vence o certame, confirmando os boatos acerca do tamanho do seu membro sexual.

6 A INSERÇÃO DO MITO

A personagem Sebastião, desde a narrativa de seu nascimento e ao longo da obra, apresenta determinadas particularidades que o aproximam da entidade mítica central do movimento sebastianista. Sebastião, de acordo com o mito do rei desaparecido relacionado aos indícios encontrados no texto, poderia ser D. Sebastião redivivo.

6.1 A Formação e Progressão do Mito sebastianista

A crença no sebastianismo é um traço muito forte da nação portuguesa, tanto que ela pode ser reconhecida em qualquer um dos momentos de crise da nacionalidade. Sua criação dá-se no momento em que Portugal perde sua autonomia em favor da Espanha em 1580; sua confirmação ocorre no momento da Restauração; em sua última manifestação, revive quando da invasão francesa. Só depois disso é que se pode falar de sua decadência, mas não por inteiro, pois a idéia messiânica permanece na memória e no caráter nacional.

De acordo com Azevedo (1947), a persistência do messianismo em Portugal é um fenômeno sem comparação. O autor o relaciona à saudade, quando define ambos os sentimentos como “feição inseparável da alma portuguesa”.

O sebastianismo representa a espera do salvador predestinado, que virá para realizar feitos grandiosos e transformar Portugal no Quinto Império. Esse redentor, após a batalha de Alcácer-Quibir passa a ser corporificado pela figura do rei desaparecido. Entretanto, essa crença no messianismo já está presente no país desde 1530, através da difusão das profecias ditadas por Gonçalves Annes Bandarra em suas *Trovas*, obra que, adaptada ao sebastianismo, vai se tornar o verdadeiro “evangelho” da crença.

Bandarra teria escrito suas profecias inspirado na Bíblia, a troco disso, teve rapidamente a adesão dos cristãos-novos, que criam na chegada de um messias. Além dessa fonte, juntam-se ao engenho do sapateiro de Trancoso resquícios de vaticínios messiânicos vindos da Espanha e também de algumas lendas do ciclo arturiano. Assim nasce o sebastianismo. Segundo Azevedo:

Nas *Trovas* pela primeira vez se materializa o estado de alma, tão peculiar, que por tanto tempo distingue a raça portuguesa; e ao autor delas coube o dar-lhe expressão, com o que, por apagados que sejam seus méritos, tal foi a sua acção que de nenhum modo o podemos excluir da história da literatura nacional. (Azevedo, 1947, p.9)

D. Sebastião nasce em 1554. Antes disso já havia recebido a alcunha de O Rei Desejado, pois seu pai, sucessor de D. João III, morrera ainda antes do seu nascimento; portanto, se o pequeno não resistisse à gestação e à infância, Portugal ficaria sem herdeiro para o trono, seria o fim da dinastia de Avis. D. Sebastião assume o trono bastante jovem e, por uma fatalidade, desaparece, aos 24 anos, em batalha contra os mouros no norte da África. Isso ocorre em 1578. E o que aconteceria com as esperanças do povo português depositadas no jovem rei? É nesse momento que o sebastianismo ganha maior prestígio. O reino, estando prestes a cair sob a dominação espanhola, necessitava de um alento: o retorno de D. Sebastião. Foi D. João de Castro, considerado o profeta do sebastianismo, quem interpretou as *Trovas* de Bandarra e passou a incutir nas mentes portuguesas a esperança na ressurreição ou reaparecimento do rei Encoberto, que deveria destruir o turco, retomar a Terra Santa e dominar o judaísmo para alcançar o Império Universal.

Apesar das esperanças no retorno do rei, a crise domina por anos durante o governo de Filipe II. Essa crise, ao invés de arrefecer os ânimos, torna cada vez mais forte e crescente a crença no Salvador.

D. João de Castro adapta as *Trovas* de Bandarra à situação estabelecida pelo desaparecimento de D. Sebastião. Assim, ao texto são adicionadas passagens ou modificações ao prazer ou necessidade do novo profeta, a fim de justificar a tomada do rei como o messias esperado desde 1530. Não se pode, entretanto, acusar João de Castro de agir com má fé em relação ao caso, o profeta, a partir do estudo das profecias, passa fielmente a acreditar no retorno do rei e passa então a disseminar a idéia entre os já adeptos do messianismo. O Encoberto estaria vivo por uma razão: era dele a missão de ser Imperador do Mundo. E dele não se tinham notícias porque, no momento, andava a peregrinar por lugares distantes de sua pátria, conhecendo seu futuro império.

Com a restauração, ocorrida em 1640, o sentimento nacional que havia aclamado D. Sebastião como rei Encoberto volta-se para D. João IV. Contribuem para isso os jesuítas e alguns religiosos, destacando-se a figura do padre Antônio Vieira, que virá a reinterpretar as *Trovas* de Bandarra de acordo com o novo contexto português.

Como D. João IV não confirma as aspirações profetizadas por Bandarra, vindo a morrer em 1656, Vieira passa a pregar o seu ressurgimento. D. João haveria de ressuscitar

para dar cabo de seus desígnios. O jesuíta comprova suas afirmações com as *Trovas*, mas já há, então, messianistas que abandonam essa crença, tendo-a como um engano, e passam a crer novamente na chegada de D. Sebastião, o verdadeiro rei Encoberto.

Seguindo esse rumo, ou seja, da renovação da esperança messiânica a cada decepção provocada pela estabilização ilusória da crença; o sebastianismo perde as forças e inicia a sua derrocada. Transforma-se, então, em uma presença passiva de esperança que convive com o estado nacional de apagamento da luz portuguesa. Nas palavras de Azevedo (1947, p.90), o sebastianismo “transmuda-se numa espécie de mania mansa, fatalismo tranqüilo, que aguardava em sossego a redenção prometida”. Vê-se que não se fala em extinção da crença sebástica, mas de sua transformação, posto que esse traço, depois de uma permanência tão longa, não pode mais ser separado do caráter nacional português. É uma das imaginações nacionais que contribuem para a construção da nação. O tempo messiânico, responsável pela crença no retorno do rei pelo que Anderson (1989) denomina de “poder da divina providência”, próprio ainda da Idade Média, passa agora a sua dissolução no pensamento português e, através do esclarecimento na visão do mundo desse povo, o messianismo passa a dar lugar a uma realidade conduzida pela lógica, pela concepção da história como “causa e efeito”. Porém, a sua idéia já não pode mais ser extinta ao caracterizar-se Portugal, nação construída e desenvolvida em uma base mítica, desde a famosa batalha de Ouriques.

Novamente, em 1808, quando da invasão francesa em Portugal, o sebastianismo institui alguns suspiros, despertando no ânimo nacional a fé em um tempo melhor que estava por vir. Entretanto, a “energia desse sentimento esgotara-se” e já não existiam mais sebastianistas fervorosos que tentassem pela ação estabelecer suas aspirações. A crença estava agora somente na esperança e seus adeptos passivos, quase que incrédulos, somente esperavam.

Em 1813, surge nas ruas de Portugal um homem vestido de mouro que anuncia a chegada de D. Sebastião. Alinhado de O Último Sebastianista, o crente simplesmente é levado pela polícia sem atrair maior atenção dos portugueses, filhos do sebastianismo, em que já não tinham esperanças.

Da aceitação do Duque de Bragança como substituto de D. Sebastião, surge em Portugal uma literatura que pretende aclamar os feitos e acontecidos da nação lusitana. De acordo com Azevedo, essa literatura corresponde ao estado da mentalidade nacional. “É a megalomania dos tempos sebásticos que ressuscita.”

Semelhante a essa vertente na temática e também correspondendo a um estado de alma português, que ressuscita o mito de D. Sebastião, no final do século XX, muitas são as leituras do sebastianismo na ficção portuguesa. Citam-se **O Mosteiro** (1980) de Agustina Bessa-Luís; **O Viúvo** (1986) de Fernando Dacosta; **As Naus** (1988) de Lobo Antunes; **Jornada de África** (1989) de Manuel Alegre; **Vida de Sebastião Rei de Portugal** (1993) de Antônio Cândido Franco e **O Conquistador** (1990) de Almeida Faria.

6.2 O Tratamento dado ao Mito dentro da Obra O Conquistador

Em **O Conquistador**, o caráter sobrenatural do nascimento da personagem é a primeira relação realizada na obra entre as duas figuras: Sebastião e D. Sebastião. Do mito de retorno de D. Sebastião criou-se a crença de que o rei voltaria para Portugal, em circunstâncias míticas: vindo do mar, em uma manhã de nevoeiro. Assim, o aparecimento da personagem Sebastião corresponderia à história criada para o retorno da personagem mítica, ainda mais por se ter realizado exatamente na data de nascimento do monarca. Já comentadas quando da descrição do ambiente em que ocorre o aparecimento da personagem Sebastião, duas são as passagens que se sobressaem e merecem ser retomadas:

O horizonte desapareceu completamente, uma escuridão de estanho esfumado avançara dos lados do Norte da África à velocidade de um tornado, atroando tudo com o barulho de todos os bombos e tambores do universo. [...] Vindas do mar, lufadas de névoa avançavam em direção à Serra, como um exército desordenado recuando em debandada. (FARIA, 1993, p. 13; p. 15)

No primeiro fragmento, tem-se uma alusão à escuridão que provinha do norte da África, ou seja, aproximadamente do local onde D. Sebastião enfrentou os mouros na batalha derradeira, Alcácer Quibir. A seguir, tem-se o elemento névoa, remetendo ao ambiente no qual se espera a chegada do rei. A imagem “exército desordenado recuando em debandada” lembra uma cena bélica, simbolizando a derrota das tropas portuguesas e a sua necessidade de recuar perante os mouros.

Também na relação das semelhanças estão o nome dos pais e avós da personagem, comuns à personagem histórica: João e Joana/ João e Catarina e as semelhanças físicas e psicológicas (o gosto pelo desconhecido e pela aventura). Soma-se a isso o nome da personagem que teria encontrado Sebastião e que viria a ser o seu pai – João. Mas não só João. João de Castro. Sabe-se que o homem considerado o profeta do

sebastianismo no século XVI assim se denominava. João de Castro foi o responsável pela interpretação e apropriação das *Trovas* de Bandarra, assim como, pela sua disseminação no universo português. O pai do sebastianismo na História e o pai de Sebastião na ficção.

Quando fala sobre sua origem, Sebastião realiza sua descrição física, ressaltando as diferenças entre ele e seus prováveis progenitores, notada por muitas pessoas. A descrição realizada pela personagem assemelha-se a de D. Sebastião, “louro, de olhos claros, curto o nariz, redonda a cara, a boca de carnudos lábios, o debaixo decaído como o de Catarina...” (p. 16). Tanto que uma das personagens, Helena, impressiona-se com as semelhanças frente ao retrato de D. Sebastião em comparação com o próprio Sebastião. Não lhe faltava nem um sexto dedo no pé direito.

Todos esses fatos fazem com que a personagem passe a considerar a possibilidade de ser a reencarnação do rei D. Sebastião. As circunstâncias que o aproximam do rei e o medo de morrer precocemente sem ter compreendido o sentido de sua vida, contribuem para a necessidade de definição identitária manifestada pela personagem.

Nesse sentido, segue-se a construção da personagem ficcional, com o intuito não de torná-la igual à personagem histórica, mas de construir pontos de ligação entre ambas; como se o Sebastião de **O Conquistador** pudesse vir a ser o D. Sebastião redivivo, como se houvesse uma possibilidade de reencarnação. Em resumo dessa aproximação pode-se citar Lima:

Com *O Conquistador*, estamos perante um romance de primeira pessoa em que o narrador, Sebastião, num registo algo pícaro, nos conta a história de sua vida, desde o insólito nascimento numa praia, “metido num ovo enorme”, qual Vênus, até o momento da escrita, o dia do seu vigésimo quarto aniversário. Entretanto, as coincidências entre a personagem e o rei D. Sebastião vão muito para além do nome e manifestam-se quer a nível de caracterização da personagem, quer a nível diegético: nascem na mesma data, no dia do santo do mesmo nome, apenas com quatrocentos anos de diferença (20 de janeiro de 1554-1954); os pais adoptivos de um e reais de outro têm os mesmos nomes; os traços físicos são idênticos, inclusivamente nos seis dedos do pé direito; psicologicamente muito os aproximava: a imaginação feroz, a índole introvertida, a atração pelo desconhecido; e, enfim, dados de diversa ordem, mais ou menos subtis provocam a intersecção constante da história com minúscula e da História com maiúscula. (LIMA, 1997, p.261-262)

Portanto, não só as semelhanças físicas aproximavam as personagens, mas também seu caráter. Ambos acreditavam possuir uma tarefa específica. D. Sebastião queria ser o difusor do cristianismo, combater os infiéis e conquistar as terras que estes habitavam.

Sebastião queria ser o difusor do amor, conquistar as mulheres e convertê-las à sua religião – o sexo.

Notamos que, através da inserção do mito e da História portuguesa no enredo de **O Conquistador**, o autor não pretende enfatizá-los ou confirmá-los. Como já constatou Maria de Lourdes Netto Simões, ele pretende sim desmitificar a figura do rei. Para isso constrói sua personagem de uma maneira antagônica ao rei desaparecido. Apesar de todas as semelhanças que remetem à reencarnação de D. Sebastião, a personagem apresenta-se como o oposto do salvador, seria um “D. Sebastião às avessas”.

A desmitificação pode ser claramente inferida ao se analisar a postura da personagem em relação à Pátria, assim como o conceito que ela mesma apresenta em relação ao mito. Cita-se: “Eu porém, por natural pacifismo, não estava disposto a matar inocentes, a perder muitos e muitos dias e quem sabe se a vida. A minha missão específica, se a tinha, não se compadecia com guerras sem sentido.” (p.111) Sebastião, contra a guerra, foge do exército na idade de se alistar, sendo que deveria participar na disputa pelas colônias africanas, assume uma posição pacifista, completamente diferente da assumida pelo rei: D. Sebastião entrou para a história e originou um mito ao embarcar com seus homens para defender e cristianizar as colônias portuguesas, a personagem que deveria incorporar sua figura e completar sua missão, tendo oportunidade para tal façanha, foge para Paris. Não quer responsabilidades maiores. São palavras suas: “Quando cresci e vi que algo se esperava de mim, preferi, por instinto, fingir que não era nada comigo.” (p.16)

É importante também destacar o conceito da personagem em relação ao mito do sebastianismo: “Por ironia da história, o Rei Virgem, passou a ser alvo dos fascínios femininos e, após a sua morte numa batalha ominosa, muito boa gente caíra num masoquismo coletivo que define bem o fraquinho deste país por tudo o que seja fracasso, amadorismo e misticismo de pacotilha.” (p.125)

Essa opinião, emitida pela própria personagem, contribui para o efeito de crítica à crença no mito sebastianista que se quer representar na obra de Faria. A intenção do autor é, utilizando-se de uma imagem imanente ao sentimento nacional, instigar a reflexão acerca da nação portuguesa, sem as idealizações e esperas por um tempo utópico de glória, que está no passado.

Como se sabe, D. Sebastião assumiu o compromisso de cristianizar o mundo, expulsar os mouros e conquistar assim suas terras. Se sua empresa tivesse sido positiva, Portugal elevaria sua condição de país decadente a de grande império. No entanto, com seu

fracasso e com a difusão da crença que preconizava o seu retorno para o cumprimento de tal missão, foram transferidas todas as esperanças para o indivíduo que se revelasse o rei redivivo. Se comprovada a sua predestinação, Sebastião deveria tomar uma posição na sociedade e realizar a missão de D. Sebastião, o que acarretaria a desistência de seu objetivo, a propagação do amor erótico, e a incorporação de uma ideologia alheia a seus preceitos, como a ideologia da guerra, por exemplo.

Notamos que durante seu tempo de vida, Sebastião foge às circunstâncias que o aproximam da figura do rei. Entretanto, a chegada da época em que este teria desaparecido traz a ameaça da morte precoce, evento que leva nossa personagem ao isolamento e à exposição de sua biografia.

Esses indícios de desmitificação encontram-se na história de **O Conquistador**, dizem respeito às atitudes assumidas pela personagem. Nesse estudo, entretanto estamos dando prioridade ao elemento que, dentro do discurso, constrói a idéia de estranhamento e contradiz, dessa forma, a História tradicional. Dentro dessa perspectiva de negação do mito sebastianista temos, então, como principal estratégia o discurso paródico assumido pelo narrador; e o elemento que se sobressai nesse sentido é o estilo grotesco.

O grotesco é uma criação que confunde realidade e imaginação, provocando uma reação de estranhamento ou de antagonismo que, por sua vez, suscita o riso cômico. É uma tendência estética que, pelo ridículo ou pela estranheza, pode realizar críticas disfarçadas que rebaixem qualquer entidade ou comportamento idealizado demais. Na literatura, a categoria do grotesco encontra-se basicamente no conflito entre o mundo real e a excentricidade do mundo imaginário. É considerada uma arte contrária aos padrões acadêmicos e clássicos que se manifesta com maior fulgor em momentos de crise profunda.

O efeito grotesco pode ser produzido por uma infinidade de composições artísticas. Em **O Conquistador** destacamos os processos que dizem respeito à origem da personagem, ao mundo onírico e à sua sexualidade. No primeiro caso, o grotesco se manifesta basicamente pela utilização do exagero e imagens noturnas na descrição do ambiente que antecedeu o nascimento de Sebastião. No momento em que a criança é encontrada, destacamos o hibridismo homem/animal e a presença de seres teriomórficos, como a serpente. No que diz respeito ao mundo onírico, temos a fusão entre o mundo imaginário e o real, o hibridismo ser humano/animal, a mescla entre o sagrado e o profano, a presença de monstros e referências à questão sexual. Quanto à sexualidade de Sebastião, o efeito de grotesco é produzido primeiramente através da naturalidade com que o assunto é tratado; ressaltamos também a precocidade sexual da personagem, as

referência às partes baixas do corpo com destaque ao tamanho excepcional do membro sexual de Sebastião e a sua singular sexualidade.

Todos esses elementos e a maneira como suas relações são estabelecidas dentro do texto fazem de Sebastião uma figura insólita e especial. A forma como acredita ter nascido, seu comportamento nos envolvimento amorosos, os sonhos, sua ideologia anti-social e patriótica o distanciam da personagem histórica com quem ele é comparado. Mas ao mesmo tempo, apontam uma existência invulgar. Sebastião parece ser alvo de uma predestinação, a personagem que quer fugir desse acaso, acaba, entretanto, sendo vítima do imaginário social que repudia.

CONCLUSÃO

No ímpeto de representar os conflitos e a precariedade do homem em um mundo perturbado por constantes transformações, a arte contemporânea apresenta, de uma forma geral, uma atitude diferenciada em relação às expressões artísticas que a antecedem. No romance ocidental do século XX, manifestar essa discrepância significa assumir uma outra forma de narrar que inova tanto na estrutura textual como na temática abordada. Essa diferença é bastante marcante quando consideramos as categorias fundamentais do romance: o narrador, o tempo, o espaço, a noção de causalidade e a personagem. Estamos falando da supressão da mediação antes realizada pelo narrador, das oscilações em relação à continuidade temporal, da indefinição do espaço, da perda do encadeamento lógico no enredo e da queda da personagem bem delineada. E, no que diz respeito ao assunto, segundo Rosenfeld (1976), falamos de uma literatura povoada pela irrealidade, por mitos e pelo elemento onírico.

Em Portugal, essa literatura de fragmentação ganha um objetivo mais específico: hostilizar o momento político de repressão imposto pela ditadura salazarista. O romance português viveu um período de nacionalidade extrema no qual a liberdade de expressão era controlada pelo governo, cuja queda propiciou uma explosão de textos voltados para a busca da autonomia literária e da universalidade.

De acordo com Eduardo Lourenço, nessa fase, cujo princípio compreende os anos 50 e 60, surge uma era de escritores comprometidos não só com a retomada do espaço literário, mas principalmente com a representação do espírito e do universo português. A temática abordada pretende situar o indivíduo como um ser especificamente português, refletindo acerca da sua inserção no mundo europeu, o que sugere a busca de uma reestruturação da identidade nacional.

Nesse contexto, inserem-se as obras de Almeida Faria, estudante de filosofia, que presenciou e sofreu a crise provocada pela administração do Estado Novo. O escritor adapta a temática portuguesa às tendências artísticas exteriores, principalmente à francesa.

Essa união resulta em uma literatura de consciência e crítica social, assim como na representação da situação sócio-política e cultural do país.

Sua primeira obra, **Rumor Branco** (1962), foi considerada um modelo de transgressão das regras estéticas tradicionais, as quatro obras que a sucedem, conjunto denominado de “Tetralogia Lusitana”, seguem o mesmo caminho e apresentam a continuidade de seu estilo fragmentário. A temática nelas desenvolvidas encontra também um ponto comum: a expressão das dificuldades sociais, políticas e econômicas do país.

O Conquistador, escrito em 1990, distancia-se das obras anteriores, principalmente se considerarmos a sua estrutura textual. O romance segue a linearidade dos textos tradicionais, não havendo traços aparentes de fragmentação na forma como é narrado. Quanto à questão temática, temos uma similaridade, já que nele são desenvolvidos também aspectos de crítica ao sistema, tanto à antiga ditadura como à democracia pós-revolucionária. A diferença está no tratamento dado a essa temática, desenvolvida de forma mais leve, com humor dissimulado e com atitudes surrealistas.

Com efeito, na construção do discurso de **O Conquistador**, são encontrados traços bastante marcantes da concepção surrealista. De acordo com Maria Lúcia Lepecki (1979), o surrealismo foi o movimento de vanguarda que trouxe mais conseqüências para a literatura de Portugal. O movimento atacava os valores impostos pela ditadura e buscava uma liberdade de expressão sem limites em detrimento da moral estabelecida pela sociedade, pela religião e pela família. Em sua essência, visava a uma revolta contra a lógica e o racionalismo, valorizando, por esse motivo, a libertação do desejo, do imaginário, da sexualidade, da loucura, do sonho, do incongruente e do insólito. Essas características mostram-se com constância na obra de Almeida Faria, inclusive no romance em estudo. Mas o procedimento discursivo que obtém maior destaque em **O Conquistador** e que parece ser a síntese de muitos dos aspectos acima citados é a categoria estética do grotesco.

A categoria do grotesco, sendo uma figura de transgressão, constitui uma maneira indireta de se praticar a crítica. Através de uma “combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos” (Sodré e Paiva, 2002, p.17), de referências à sexualidade, ao imaginário e à animalidade, pode realizar o “rebaixamento” de qualquer pessoa, entidade ou instituição antes valorizada demais. A maneira de expressão do grotesco provoca, num primeiro momento, antagonismo, que, por sua vez, leva a reações de riso e repulsa. Dessa forma, o grotesco, criação que se confunde com as fantasias da imaginação e que provoca o riso, constitui uma estratégia eficiente de crítica dissimulada.

Em **O Conquistador**, o grotesco parece querer levar à percepção dos desmandos e das hipocrisias políticas e sociais, através da satirização de uma característica inerente ao imaginário português: a crença no sebastianismo. Além disso, também sobressai-se a maneira irônica com que se vê a situação atual do país, a crise econômica e a sua inadaptação ao contingente europeu.

Nessa obra, as manifestações grotescas estão presentes principalmente na maneira como é conduzida a história, o que não quer dizer que não estejam presentes também na estrutura textual. Analisando as categorias fundamentais da narrativa, podemos perceber que, a despeito de sua aparente linearidade, tornam-se sutilmente visíveis aspectos de transgressão ligados ao grotesco. No que diz respeito à temática desenvolvida no texto, o grotesco pode ser percebido de maneira mais acirrada. A tipologia estética faz-se notável nas situações em que são apresentadas a origem de sebastião, os seus sonhos e a sua sexualidade.

Considerando o grotesco como uma estratégia de transgressão, pareceria óbvio afirmar que a sua manifestação dentro da estrutura textual estaria ligada à fragmentação narrativa. Em **O Conquistador**, entretanto, não é isso o que acontece; nesse texto, o estranhamento é provocado pela reutilização da forma tradicional, procedimento que se opõe aos moldes do romance contemporâneo em geral. O que se destaca em **O Conquistador** é que, embora sua atitude narrativa recorra novamente à estrutura clássica, seu desenvolvimento apresenta caracteres que a fazem ultrapassar os limites artísticos.

Nesse estudo, realizamos, em um primeiro momento, a análise dos seguintes elementos: epígrafes, narrador, tempo, espaço, personagens e matéria da narrativa. Percebemos que todos eles possuem traços de estranhamento facilmente relacionáveis à categoria do grotesco.

No primeiro caso, o estranhamento é estabelecido através da utilização de duas tipologias diversas de epígrafes: textuais e iconográficas. As epígrafes textuais são convencionais, embora apresentem aspectos bastante específicos, tais como seus autores e registros em várias línguas, o que prevê a fusão entre estilos diversos. Através delas, o escritor mistura concepções, causando uma aparente disparidade. No que se refere à função narrativa dessas epígrafes, compreendemo-nas como uma prerrogativa da produção textual, assim como da proposta de estranhamento assumida pelo texto que precedem e que será intensificada pela análise das epígrafes iconográficas.

As figuras utilizadas na obra são desenhos do artista Mário Botas, cuja produção artística apresenta forte caráter surrealista. Todas elas possuem um correspondente textual, ou seja, encontram-se descritas dentro de cada capítulo, constituindo a ilustração da matéria narrativa.

As imagens que precedem os capítulos de **O Conquistador** estão ligadas ao caráter insólito e místico da personagem. Nelas, vemos respectivamente os seguintes aspectos: o nascimento mítico que assinala a predestinação de Sebastião; a anormalidade sexual; a sexualidade precoce; a repressão sexual; a sexualidade vulgar; a aproximação entre sexualidade e religião; a identidade da personagem. Ao analisarmos esses aspectos, percebemos claramente a presença de traços grotescos, entre eles: exposição da sexualidade, seres monstruosos, profanação religiosa, fusão entre ficção e realidade e entre o imaginário e o real.

Seguindo nossa análise, constatamos que o narrador de **O Conquistador** também é lugar-comum no que se refere à tipologia autobiográfica. O que foge ao tradicional é a naturalidade com que os fatos são narrados, mesmo assuntos considerados tabus ou “anti-éticos” são tratados com a mesma leveza. Outra questão interessante é a utilização de perspectivas de outras personagens, procedimento que produz um efeito de isenção pela veracidade do que o narrador apresenta. Tanto a naturalidade quanto as perspectivas várias, nesse caso, permitem que o narrador insira elementos insólitos na narrativa e jogue com eles sem responsabilidade com a verossimilhança.

Quanto ao tempo, apesar das intercalações entre o presente e o passado, possui uma ordem predominantemente linear. Essa tranqüilidade cronológica não impede, entretanto, que o estilo grotesco encontre espaço também nessa categoria. O inesperado aparece na ligação entre a sucessão temporal e os eventos da vida de Sebastião. Comparando com as etapas consideradas normais para a um indivíduo comum, esta ligação apresenta uma precocidade gritante. E, na antecipação dos estágios, o grotesco encontra oportunidade de manifestar-se, principalmente, no que se refere à precocidade sexual.

Essa relação com as etapas da vida da personagem ocorre também no que diz respeito ao espaço. Mudanças no espaço correspondem a mudanças ou avanços no percurso de Sebastião, é como uma relação de crescimento pessoal. Há uma dependência entre tempo, espaço e os acontecimentos da história que revela um comprometimento entre as categorias da narrativa, no intuito de intensificar o efeito de estranhamento da obra.

A análise das personagens revelam-nas como figuras bem delineadas, claramente identificáveis entre o que denominamos relações familiares e relações amorosas. Apesar disso, consideramos essa categoria como expressão do grotesco por auxiliarem na construção mítica da personagem, principalmente o primeiro grupo. E, por protagonizarem o desenvolvimento da sexualidade incomum da personagem, segundo grupo.

Por fim, a matéria narrativa constitui o berço para a criação e desenvolvimento do efeito grotesco. A retomada dos eventos que efetivaram a existência da personagem possui dois pontos altos para a apresentação do insólito. Trata-se do nascimento de Sebastião e dos sonhos. No primeiro caso, temos o episódio responsável pela caracterização mítica e sobrenatural da personagem. Já os sonhos permitem a veiculação entre o imaginário e o real, sendo o onírico uma característica marcante do estilo grotesco. Através deles, pode-se revelar um mundo inconsciente de temores e incertezas, um mundo onde não se conhece a lógica.

Todas as relações acima estabelecidas, assim como a análise das ações da narrativa, segundo Todorov, nos levam à constatação de que toda a obra está em sintonia com o fim de intensificar a presença da categoria do grotesco. São as ações da narrativa que ilustram com maior precisão a afinidade entre a estrutura e a história, no que se refere à produção da comicidade e do riso decorrentes do grotesco. Os relacionamentos amorosos de Sebastião ligam-se ao grotesco através da manifestação da sexualidade. E é por esse viés que a obra estimula a desmitificação e o desvelamento de valores sociais e culturais da nação portuguesa.

Como foi observado desde o início de nossa dissertação, os procedimentos oriundos da categoria estética do grotesco apresentam uma presença massiva em **O Conquistador**. Sua presença é detectada já na análise estrutural, mas a ocorrência mais importante encontra-se na temática. As passagens textuais que escolhemos para essa demonstração mostraram a riqueza desse processo.

Em suma, os momentos em que o grotesco se torna mais visível estão na transcrição textual das epígrafes iconográficas, nos sonhos e nas passagens que apresentam o comportamento sexual de Sebastião. É difícil efetuar uma apresentação distinta desses momentos, porque todos esses aspectos encontram-se em confluência; isso quer dizer que, na análise das epígrafes, encontramos presente o elemento onírico e menções à sexualidade. Os sonhos e a sexualidade estão dentro das epígrafes, assim como a sexualidade está dentro dos sonhos.

Para tornar mais clara a apresentação do grotesco, utilizamos uma distinção entre as epígrafes: as que ilustram fatos e as que ilustram sonhos. No primeiro caso, temos as figuras dos capítulos um, dois e cinco. No segundo, dos capítulos três, quatro, seis e sete.

No capítulo um, vemos a maneira como se deu o nascimento da personagem. O grotesco, aqui, pode ser visto se levarmos em conta o “caráter insólito do acontecimento”. O estranhamento é provocado pela mistura entre a natureza humana/animal, assim como pelo exagero utilizado na descrição do ambiente e intensificado pelas cômicas figuras que presenciaram o nascimento, cuja descrição dá predomínio a deficiências físicas e psicológicas. A presença do grotesco no princípio do primeiro capítulo é levada a efeito ainda pela banalização do duelo entre o “monstro” e o “herói”.

No capítulo dois, que ilustra o primeiro envolvimento amoroso de Sebastião, a categoria do grotesco pode ser destacada nos seguintes aspectos: oposição entre real e imaginário, despertada na criança pela inadequação dos objetos que fazem parte da sua primeira infância; pela presença de elementos teriomórficos e arquétipos da simbologia animal. Mas o estranhamento maior é provocado, principalmente, pela abordagem da sexualidade; a precocidade sexual da criança despertada pelos embalos de um ser caricato.

No capítulo cinco, também o grotesco ganha corpo através da sexualidade. Trata-se da ilustração do relacionamento entre Sebastião e Julieta. O grotesco é provocado pela vulgaridade do envolvimento, mostrando uma cena em que a personagem presencia o que parece ser um triplo relacionamento entre a amante, o marido e o primo. Aqui, o narrador explora o contraste da decoração do “suposto” ambiente familiar, que mistura objetos espalhafatosos e de mau gosto. Utiliza também características de animais para descrever os homens e características que ressaltam a exagerada sensualidade da amante.

No que diz respeito aos sonhos, o desenho do capítulo três ilustra o primeiro encontro sexual de Sebastião. Aqui, além da prematuridade sexual, o grotesco é desenvolvido através da escolha da mulher: professora de Sebastião, que não parecia ter uma aparência provida de belos dotes. Destaque maior nessa passagem é a presença do elemento onírico: o devaneio, fusão entre os mundos imaginário e real. Sebastião vê uma figura monstruosa, híbrida entre ser humano e serpente, que afugenta através de uma oração, fusão entre religioso e profano.

Depois, no capítulo quatro, temos novamente o elemento onírico. O sonho de Sebastião é ilustrado na epígrafe e o grotesco é provocado pela nova aparição de um ser

híbrido, loba com pernas de mulher, assim como a presença de “monstros inquietantes” que assistem à repressão sexual.

No capítulo seis temos a ilustração do quarto sonho de Sebastião. Trata-se de um encontro sexual que mescla imagens grotescas com imagens cristãs: um homem personifica o demônio, ao mesmo tempo em que, vestindo paramentos, alude à pessoa de um sacerdote cristão e um crucifixo é profanado pelo contato com a boca de um hominídeo bizarro. O estranhamento ocorre pela exposição da sexualidade, pelo amálgama do elemento sagrado e profano e pela hibridização demoníaca.

Por fim, no capítulo sete temos a descrição do último sonho da personagem. Este possui um caráter grotesco mais fraco, o que não impede, entretanto, verificarmos sua presença na comparação entre a figura vista por Sebastião e a imagem de Cristo, na alusão aos “monstruosos animais” e na posição invertida da espada do redentor.

Há ainda outros episódios que revelam o grotesco através do elemento onírico e da sexualidade. Destacamos o sonho em que Sebastião participa de uma misteriosa batalha e o “campeonato da mijação”.

No sonho, Sebastião parece reviver a batalha de Alcácer Quibir. O grotesco aparece basicamente através da evidente presença da morte, do mal estar, do medo e da escuridão. Mas o estranhamento é mais significativo quando consideramos a ligação entre a personagem Sebastião e o rei D. Sebastião que teria desaparecido em uma batalha semelhante. É como se a personagem ficcional estivesse revivendo outra vida através do sonho.

No “campeonato da mijação”, verificamos a alusão da sexualidade através da valorização das partes baixas do corpo, especificamente do membro sexual de Sebastião, cuja vitória no campeonato lhe angariou a fama de ter o maior pênis, confirmando os boatos acerca de sua sexualidade incomum.

Dessa forma, através da exposição da sexualidade exacerbada de Sebastião dentro das epígrafes e dentro dos sonhos, o narrador utiliza o elemento grotesco para construir uma personagem anti-heróica em relação ao seu duplo histórico, o rei D. Sebastião. Essa posição anti-heróica de Sebastião é confirmada tanto na sua irresponsabilidade com as regras ou concepções sociais e patrióticas, quanto na sua opção de ignorar qualquer sinal de predestinação.

O discordante, nesse sentido, é a atitude de isolamento da personagem na chegada de seu aniversário de vinte e quatro anos. Ou seja, mesmo não acreditando nas evidências que fariam de si um ser invulgar, Sebastião acaba cedendo ao imaginário social que lhe impõe a figura mítica de D. Sebastião e foge do mundo em busca de sua identidade.

A crise de identidade apresentada pela personagem é o que dá corpo à história **de O Conquistador**. Essa crise é provocada pela interrelação realizada entre Sebastião e D. Sebastião, rei do século XVI que incorporou um dos mais importantes mitos da nação portuguesa, originando a crença no sebastianismo. Na obra em estudo, a ligação entre essas duas personagens ocorre ao longo de todo o texto, começando pelo nascimento de Sebastião. O misterioso aparecimento dessa personagem assemelha-se ao “retorno de D. Sebastião” preconizado pelo mito. São pontos de ligação a coincidência das datas de nascimento, vinte de janeiro, e as circunstâncias míticas: um ser vindo do mar em uma manhã de nevoeiro.

Em um fluxo contínuo, seguem-se a coincidência dos nomes de seus progenitores, pais e avós; assim como as semelhanças físicas e psicológicas entre a personagem ficcional e o rei português. Todos esses traços, assim como outros pontos de ligação estabelecidos durante a história aproximam as duas figuras, causando em Sebastião, a despeito de sua incredulidade, um forte sentimento de indefinição identitária.

Construir uma personagem que resgate a imagem de D. Sebastião é o procedimento responsável pela inserção do mito sebastianista e da história de Portugal **em O Conquistador**. No entanto, o resgate dessa parte fundamental do sentimento nacional português não prevê a sua reafirmação. O narrador de **O Conquistador**, criando um conflito de expectativas, ao descrever sua personagem, constrói um D. Sebastião às avessas. Seu objetivo é a desconstrução, a negação do mito com o fim de provocar a reflexão acerca da situação sócio-política e cultural do país.

A desmitificação ocorre através da história e do discurso. No primeiro momento, ressaltamos a concepção da própria personagem, que não crê na sua predestinação. Mais importante, porém, é a utilização da categoria do grotesco. Com o grotesco, pode-se realizar a desconstrução, o rebaixamento, nesse caso, da crença passiva pelo redentor.

A opção pela retomada de um mito de destaque no passado português pode ser explicada pela evolução do mito mesmo. Segundo alguns estudiosos, o mito de D. Sebastião sempre aparece em momentos de crise, pois está solidificado no imaginário nacional. Sempre que se está passando por dificuldades, renasce o sentimento de espera

pelo messias que, com seu retorno, resolverá todos os problemas e devolverá à Portugal a antiga supremacia. Com a utilização do grotesco, o narrador de **O Conquistador** põe abaixo essa concepção. A história se passa em uma época de forte crise nacional. Tem como pano de fundo o final da ditadura, a Revolução dos Cravos e o período pós-revolucionário, que duramente se mostrou sem efeitos positivos. Ou seja, a crise continua, a despeito da esperança coletiva.

Desmitificar essa esperança é o que predomina na desconstrução do mito. O rei redivivo às avessas faz com que o povo reflita a sua situação atual de acordo com as experiências do passado: o longínquo e o recente. Conclui-se portanto, que **O Conquistador** traz uma mensagem de mudança, mostra a necessidade de uma reação ativa frente à diversidade. A experiência de Sebastião requer como fechamento um “querer mudar por si mesmo”, em vez do sentimento inerente à nacionalidade portuguesa: a reação de espera por redenção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **História Social da Literatura Portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

____ **Literatura – História e Política**: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX. São Paulo: Ática, 1989.

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973.

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. **O Mito de D. Sebastião em Almeida Faria**. São Paulo, USP, 2002. Dissertação de mestrado, Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade de São Paulo, 2002.

ALVES, José Édil de Lima. **História da Literatura Portuguesa**: Fundamentos de Geografia e de História. Canoas: Ed. ULBRA, 2001.

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

BAKHTIN, Mikail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; [Brasília] Ed. UnB, 1987. [1. Ed. 1977]

BERARDINELLI, Clarice. RUMOR BRANCO – um romance de auto-representação. In: Colóquio Letras, n.º13, 1973 (p. 30-39).

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1995.

CARMELO, Luís. Paródia, Solidão e o não –dito: a Tetralogia Lusitana de Almeida Faria. In: <<http://www.ipn.pt/literatura/afaria.htm>>. Acesso em: 16 de junho de 2004.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELLO, Maria de Fátima Cunha Gonçalves. RUMOR BRANCO: uma realização da escritura. In: **Littera**, n.º 12, 1974 (p. 07-16).

CASTRO, Ernesto Manuel de Mello. **Literatura Portuguesa de Invenção**. São Paulo: DIFEL, 1984.

CONRADO, Júlio. Almeida Faria, Cavaleiro Andante. In: **Colóquio Letras**, n.º 82, 1984 (p. 103).

DALCOL, Susana Irion. O Cavaleiro da Guerra e o Cavaleiro do Amor em O Conquistador, de Almeida Faria. In: Anais do XVIII Encontro da ABRAPLIP, 2001.

DÉCIO, João. **Quatro Autores da Literatura Portuguesa**: Luís de Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa e Vergílio Ferreira. Blumenau: Edifurb, 2003.

FARIA, Almeida. **Rumor Branco**. 3. ed. Lisboa: DIFEL, Difusão Editorial - Lda, 2000.

_____. **A Paixão**. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966.

_____. **Cortes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. **Lusitânia**. São Paulo: DIFEL, 1986.

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

_____. **O Conquistador**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FERREIRA, Serafim. Almeida Faria – Vozes da paixão. In: <[http://www.apagina.pt/arquivo/artigo.asp?ID=399 – 16k](http://www.apagina.pt/arquivo/artigo.asp?ID=399-16k)>. consulta em 16 de junho de 2004.

FERREIRA, Vergílio. *Prefácio*. In: **Rumor Branco**. 3. ed. Lisboa: DIFEL, 1985.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Vega, 1976.

GOBBI, Marcia Valeria Zamboni. **O Percurso da Significação em Lusitania = A Ficção (Des)Arranja o Real**. São Paulo: USP, 1991. Dissertação de Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade de São Paulo, 1991.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Voz Itinerante**. São Paulo: EDUSP, 1993.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna**. Trad. Megda França; revisão J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva; Ed. Universidade de São Paulo, 1976. [1. ed. 1965]

HERMANN, Jacqueline. **No Reino do Desejado: a construção do sebastianismo em Portugal (séculos XV e XVII)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAISER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEPECKI, Maria Lúcia. O Surrealismo em Portugal: uma ruptura no imaginário. In: VII Encontro Nacional de Professores Brasileiros de Literatura portuguesa, 1979, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: [s.ed.], 1979.

LIMA, Isabel Pires de. O regresso de D. Sebastião. Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas. v. 14. Porto, (p. 251 – 264). 1997.

LOURENÇO, Eduardo. **O Canto do Signo – Existência e Literatura (1957-1993)**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

_____. **Nós e a Europa ou as Duas Razões**. 4.ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.). **Dicionário de Literatura Portuguesa**. Lisboa: Presença, 1996.

MAGALHÃES, Isabel Allegro (org.). **História e Antologia da literatura Portuguesa – séculos XIII-XIV**. Lisboa; Calouste-Gulbenkian, 1997.

MARINHO, Maria de Fátima. D. Sebastião e o Romance Histórico. In: Revista da Faculdade de Letras, vl. 19, Universidade do Porto, Porto, 2002.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea**. São Paulo: Nórdica, 1983.

MEDINA, João. A Revolução na aldeia. In: *Jornal de Artes e Letras*. Disponível em <<http://www.instituto-camões.pt/arquivos/literatura/arqalmeidafaria.htm>>. Acesso em: 31 de nov. 2003.

MEGIANI, Ana Paula Torres. **O Jovem Rei Encantado**: expectativa do messianismo régio em Portugal, séculos XIII a XVI. São Paulo: Hucitec, 2003.

MENDONÇA, Fernando. Alguns Aspectos do Romance Português no Final do Século XX. **O MESTRE** – Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, Centro de Estudos Portugueses – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – (Org.) Maria Helena Nery Garcez e Rodrigo Rodrigues. São Paulo, 1997 (p. 173 – 179).

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 31. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

MOURA, Vasco Graça. Sobre Agustina e Almeida Faria. **Colóquio Letras**. N.º 69, 1982 (p. 37-40).

OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro. ALMEIDA FARIA – Um Itinerário. In: **Colóquio Letras**, n.º69, 1982 (p. 29 – 35).

PINTO, O Oximorismo em “RUMOR BRANCO”. In: **Littera**, n.º 07, 1973 (p. 84-92).

QUADROS, Antônio. **A Idéia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos**. Lisboa: Fundação Lusíada, 1989.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. O Conquistador, de Almeida Faria, e o Percurso do Ser. In: *Revista da ABRAPLIP*, 2001.

_____. **O Romance Português Contemporâneo**. Santa Maria: Ed. UFSM, 1986.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANTANA, Rita Verônica F. de. A Beleza do Peso em RUMOR BRANCO. In: *Quinto Império/Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, n.º 03, 1994. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1994 (p. 109-113).

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto, 1996.

SEIXO, Maria Alzira. A Sintaxe e o Som Secreto. In: *Jornal de Artes e Letras*. Disponível em <<http://www.instituto-camões.pt/arquivos/literatura/arqalmeidafaria.htm>>. Acesso em: 31 de nov. 2003.

SERRÃO, Joel. **Do Sebastianismo ao Socialismo em Portugal**. Lisboa: Livros Horizontes, 1969.

SILVA, Cristina. *Obra de Almeida Faria: Alguns Aspectos. Homenagem a Eduardo Lourenço – Coletânea de Estudos*. Lisboa: Ministério da educação – Instituto de Cultura e Linguagem Portuguesa; Nice: Universidade de Nice, 1992 (p. 85 – 100).

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **Narrativa Portuguesa – Em Processo de Fragmentação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.

_____. O 25 de abril Revisitado. In: *Projeto Vercial*. Disponível em <<http://www.ipn.pt/literatura/afaria.htm>>. Acesso em: 31 de nov. 2003.

_____. **As Razões do Imaginário**: Comunicar em Tempo de Revolução 1960 – 1990: a Ficção de Almeida Faria. Salvador: Ed. FCJA, 1998.

_____. **Caminhos da Ficção**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1996.

_____. Saramago e a Revolução dos Cravos. In: *Quinto Império/ Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, n.º 01, 1986. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1986 (p. 99-105).

_____. A Ficção Portuguesa na proximidade do Terceiro Milênio. / *Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, n.º 01, 1986. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1986 (p. 139-144).

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotresco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

REUTER, Yves. **A Análise da Narrativa**. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

TENGARRINHA, José (org.). **História de Portugal**. São Paulo: EDUSC, 2000.

TODOROV, Tzvetan. As Categorias da Narrativa Literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

VERANI, Dalva Calvão. Da Alienação à Crítica: um duplo olhar sobre o passado. In: **Literaturas de Abril e Outros Estudos**. Sílvio Renato Jorge (org.). Niterói: EdUFF, (p. 45 – 52) 2002.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 5. Ed. Lisboa: Europa-América, [s.d.].