

ALZIRA PIRES

**DO BICO DE PENA À TINTA DA ESCRITA:
O CONQUISTADOR, DE ALMEIDA FARIA**

São Paulo

2008

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

ALZIRA PIRES

**DO BICO DE PENA À TINTA DA ESCRITA:
O CONQUISTADOR, DE ALMEIDA FARIA**

Dissertação de Mestrado na Área de Literatura Portuguesa, apresentada ao departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora: PROF. Dr^a LÍLIAN JACOTO

São Paulo

2008

DO BICO DE PENA À TINTA DA ESCRITA: O *CONQUISTADOR*, DE ALMEIDA FARIA

Dissertação de Mestrado na
Área de Literatura Portuguesa,
apresentada ao departamento de
Letras Clássicas e Vernáculas, da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo.

Apresentada em _____

BANCA EXAMINADORA

_____.

_____.

_____.

Aos meus pais,
Veríssimo Pires (in Memoriam)
e Alzira Maceira Pires, com amor
e eterna gratidão.

MEUS AGRADECIMENTOS

À Lílian Jacoto, minha orientadora,
por toda ajuda, carinho e atenção.

Resumo

O presente trabalho pretende analisar como o diálogo existente entre a ficção de Almeida Faria e os desenhos de Mário Botas, na obra *O Conquistador* (1990), opera a dinamização do mito sebástico através da reconstrução do homem comum português.

A abordagem do tema será realizada através do estudo de alguns conceitos do grotesco que esclarecem o posicionamento ideológico dos artistas com relação às expectativas míticas do povo lusitano, a partir da crise identitária desencadeada pelos ventos revolucionários dos anos setenta.

A fundamentação teórica tem como base a teoria de Bakhtin sobre a carnavalização e o realismo grotesco.

Far-se-á também uma comparação de elementos surrealistas entre a escrita de Almeida Faria e as ilustrações de Mário Botas.

Palavras-chave: *O Conquistador*, grotesco, carnavalização, rebaixamento, surrealismo.

ABSTRACT

This project intends to demonstrate the reconstruction of the ordinary Portuguese man through the analysis of *O Conquistador* (1990) by Almeida Faria, a Lusitanian writer and through the drawings of Mario Botas, who is also Lusitanian.

The subject will be approached through the study of some concepts of the grotesque.

The theoretical justification is based on Bakhtin's theory about the carnivalization and the grotesque realism.

There will also be a comparison of the surreal elements between the written work of Almeida Faria and the illustrations of Mario Botas.

Key words: *O Conquistador*, grotesque, carnivalization, degradation, surrealism

ÍNDICE

1 – INTRODUÇÃO	9
2 – Breve viagem visual pela obra de Almeida Faria	11
2.1 – <i>Rumor Branco</i>	11
2.2 – <i>Os Passeios de um Sonhador Solitário</i>	13
2.3 – <i>A Paixão</i>	16
2.4 – <i>Cortes</i>	21
2.5 – <i>Lusitânia</i>	24
2.6 – <i>Cavaleiro Andante</i>	28
2.7 – <i>Vozes da Paixão e a Reviravolta</i>	32
2.8 – <i>O Conquistador</i>	33
3 – A importância do grotesco na trajetória da desmitificação da personagem Sebastião	37
3.1 – O Nascimento Carnavalizado	37
3.2 – O carrossel de personagens	49
3.3 – O grotesco na pintura e nos desenhos de Mário Botas	67
4 – A influência do Surrealismo na análise intersemiótica entre os desenhos de Mário Botas e a escrita de Almeida Faria em <i>O Conquistador</i>	82
5 – A caminho da identidade	91
6 – BIBLIOGRAFIA	93

INTRODUÇÃO

O romance português, na década de 60 do século XX, ainda respirava os ares do Neo-Realismo, conferindo à literatura um caráter de crítica social engajada com a realidade. Nesse âmbito, surge um jovem escritor, Almeida Faria, que veio agregar-se àqueles que se distanciaram dos pressupostos neo-realistas, alargando seus horizontes ao darem uma dimensão existencialista à obra em prosa, ao revolucionarem a linguagem e ao influenciarem as gerações das décadas vindouras.

A partir de 25 de abril de 1974, o romance contemporâneo sobrepõe-se à poesia e caracteriza-se por ser combativo, desnudar a realidade político-social por que passava Portugal. Os escritores, já não mais são cerceados pela censura da ditadura salazarista, sentem-se mais livres para exporem suas idéias e não se filiam a grupos literários, dando maior liberdade e autonomia às suas obras. Estão preocupados em documentar e, por consequência, analisar vários problemas que fazem parte da sociedade portuguesa, como: a opressão; o peso da tradição; a descaracterização de um povo; as gerações sem causa, dentre outros.¹

Tal como a geração futurista, no início do século XX, essa geração de escritores contemporâneos revela uma postura iconoclasta: aquela, quanto à arte tradicional; esta, quanto aos mitos que povoavam o imaginário português, o que “resultou uma literatura empenhada na revisitação demolidora de mitos que, de tão presentes no exercício inconsciente do dia-a-dia, acabaram por asfixiar o dinamismo histórico do país”.²

Dentre os romancistas contemporâneos portugueses, elegemos Almeida Faria e, mais precisamente, sua obra *O Conquistador* (1990), para examinarmos uma releitura crítica da cultura portuguesa e sua idéia de destino, por meio da relação intersemiótica constante entre os desenhos introdutórios de cada capítulo e a respectiva expressão literária de um imaginário em ebulição.

Há um fator interessante que percorre a publicação da obra desse escritor. Devido à amizade e à sua sintonia com as pinturas e desenhos do pintor Mário Botas, as capas de seus romances foram desenhadas pelo último.

¹ Álvaro Cardoso GOMES, *A Voz Itinerante: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*, pp. 83-85.

² Lílian JACOTO, *Da saga à andança solitária: a crise da autoridade na tetralogia lusitana de Almeida Faria*, p.2.

Mário Botas, segundo seus colegas de Medicina, desenhava durante as aulas. Ainda assim se formou.

Quando começou a se dedicar mais intensamente ao desenho, sofreu influência dos pintores surrealistas portugueses. Mais tarde, afastou-se deles, porém conservou, em seus desenhos, traços da influência onírica surrealista pela escolha de elementos fantásticos e grotescos.

Por essa amizade e pela aproximação das obras desses dois artistas, quanto às características já mencionadas, encontra-se, em *O Conquistador*, a síntese de um trabalho a quatro mãos.

A partir desse corpus, esta dissertação tratará, nos próximos capítulos, da importância do grotesco e da influência do Surrealismo na relação intersemiótica entre os desenhos de Mário Botas e a escrita de Almeida Faria em *O Conquistador*.

2 - Breve viagem visual pela obra de Almeida Faria

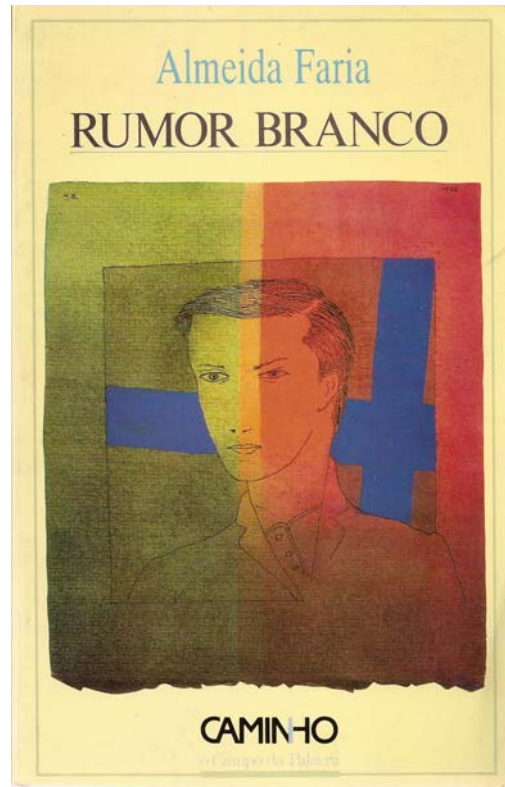


Figura 1

A obra inaugural de Almeida Faria, *Rumor Branco* (1962), versa sobre Daniel João, a personagem principal. Ele é apresentado na capa por traços finos, bem delineados, expressão séria, olhar perscrutador e penetrante em uma de suas vistas, que é acompanhado pela sobrancelha sugerindo arrogância, e o olho direito, quase sem expressão, mais opaco, evocando o indefinível do interior do ser humano.

As cores que perpassam seu rosto mostram-no como que tripartido: de um lado, o vermelho paixão e a vida que habita o pequeno burguês Daniel João; de outro, o verde caracteriza a cor macilenta do filho do operariado que, depois de vinte e cinco anos preso, comete suicídio no dia de sua libertação, por sentir-se desiludido com a vida; no meio do rosto, o amarelo junta as duas personagens como se uma fosse extensão da outra. Ao mesmo tempo, os comportamentos diferentes dessas personagens são reforçados pela oposição entre uma cor quente (o vermelho) e uma

cor fria (o verde) entremeadas pelo amarelo que, dependendo da tonalidade, pende ora para uma, ora para outra. Esse jogo de cores, compondo um todo e, ao mesmo tempo, mostrando essa diversidade de comportamentos, sugere um ser humano completo: externamente é um só corpo; internamente, cheio de contradições. No rosto de Daniel João, essas cores são mais nítidas, mostrando que todo o enredo acontece em sua mente. O seu busto confunde-se com o plano de fundo, pois o preto surge aos poucos, juntando-se ao desenho e escurecendo-o. As cores tornam-se mais indefinidas, e o efeito subtrativo do preto faz com que a figura da personagem se dilua e se confunda com esse fundo. O obscurecimento da imagem evoca uma identidade mal revelada, pois o sombreado toma conta da parte inferior da prancha.

Além dos índices do olhar e das cores, ainda há a indumentária caracterizando os dois “ Daniéis Joões”. O pequeno burguês, que se entrega à vida e se deixa conhecer por meio de seus atos e fraquezas, é representado pela gola da camisa aberta, permitindo que o leitor saiba o que se está passando com ele. O filho do operariado, porém, por ser mais introspectivo, não revela sua personalidade e assombra a todos com sua morte. Daí, o uso da camiseta fechada por botões, encerrando seus problemas no seu interior. De qualquer maneira, Daniel João quebra os limites do plano de fundo, como quebra os limites de sua própria vida. Por trás dessa personagem, há duas faixas azul cobalto que se cruzam, em um determinado ponto, mas o começo e o fim delas são desconhecidos. Essa encruzilhada evoca a superposição momentânea dos dois Daniéis Joões, embora tenham vidas bem diferentes.

Essa obra é uma experimentação literária em que predominam o subjetivo e o surrealista para a apresentação do homem em situações ora banais, ora inusitadas, que permeiam o seu cotidiano. O ser humano desnuda-se por meio de uma forma requintada e expõe o seu subconsciente. A teia sofisticada de palavras, de frases, de pontuação – quanto à forma – de situações e de personagens – quanto ao conteúdo – escondem um mundo simples que apresenta um fator de complicação: o homem. Esse homem é representado por Daniel João, a personagem principal, que aparece multifacetado e, ao mesmo tempo, fragmentado, fazendo com que o leitor o reconstrua e se veja nele.

A estrutura desse romance atesta a influência do *nouveau roman*, por conferir uma importância secundária ao enredo, e dar primazia à personagem e à sua errância diante da vida.

Dar-se-á um salto de vinte anos na apresentação da produção literária de Almeida Faria, pois, em 1982, ele publicou um conto *Os Passeios de um Sonhador Solitário* - pela Contexto, Editora - totalmente inspirado em um desenho de Mário Botas.



Figura 2

Trata-se de uma personagem humana que se encontra como que levitando e dançando no ar. Sua silhueta em forma estilizada de um **U** parece balançar-se, enquanto equilibra no seu pé esquerdo uma figura abjeta que reúne características humanas e animais. Seu corpo disforme é encimado por um focinho que lembra uma lontra ou uma fuinha. Sua pele é rosada e sua roupa é marrom-terra. Encontra-se, também, curvado, mostrando que se equilibra no pé do narrador. A figura central está ereta, tem mãos e pés humanos e corpo de cachorro. Usa cartola e casaca pretas. Carrega em seu braço direito um cãozinho da mesma cor que a sua: marrom. O cão maior está apumado sobre um apoio circular, mostrando que é o único sujeito à força da gravidade. Além disso, é a única figura que apresenta perfeito equilíbrio, ao passo que os outros parecem gravitar pelo espaço

O conjunto de personagens é surreal, tanto quanto o conto que nelas se inspira. A personagem que viaja pelo espaço é a mesma que protagoniza o enredo. Sua

postura sem ligação com a terra, ou seja, com a realidade, contradiz a lógica. As cores utilizadas são em tons de marrom e de amarelo, que geram um ambiente sonambúlico, e não há um referencial conhecido. A atmosfera configura um pesadelo.

No conto, essas criaturas povoam lugares soturnos da noite nova-iorquina, e fazem parte do submundo ou do mundo imaginário em que habitam as almas que ainda não encontraram seu destino.

A aproximação de *Rumor Branco*, apesar da distância temporal, com esse conto, tem como objetivo, aqui, de demonstrar a influência do Surrealismo nas duas obras: na primeira, pela desorganização do enredo ao redor do herói desdobrado e, na segunda, pela matéria francamente onírica do desenho de Mário Botas, traduzida na história fantástica criada por Almeida Faria.

Em *Rumor Branco*, o autor usa e abusa da falta de pontuação, da junção de personagens que não habitam o mesmo contexto, tampouco o mesmo tempo cronológico. A inserção abrupta de muitas informações e de diversas vozes narrativas lembram o caos formal do Surrealismo. No “IV Fragmento” do romance, percebem-se essas características.

hoje no começo dos séculos Daniel o profeta o baptista João aguarda cedo e sempre aguardará só até breve o fim deste seu canto que há tanto dura já quase há segundos: se não puderes vir ao ténue calor do sol-pôr deves vir à comovida hora da aurora mas se tiveres de vir durante o dia vem ao meio-dia e se tiveres de vir durante a noite vem à meia-noite estas são as horas em que te espero se porém vieres a outras horas eu mesmo assim te quero nada sei de ti não sei quem és diz-me quem és ouço teus passos não vejo teus pés vento no mar soprando águia no ar voando árvore na serra tremendo homem na terra sofrendo que mensagem me trazem dela não sabemos quem é só sabemos que é ela nada nihil nichts niente nothing nada é o que sou nada exprime aquilo que sou nada me exprime do que é nada me é como posso esperar se nada me diz o que espero com desesperada esperança espero com esperança ou sem ela espero pela esperança espero por ela anónimo meu rosto procura teu rosto no anónimo rosto da multidão assim talvez passe por ti talvez esteja ao pé de ti e apesar de tudo não te vi e o zero que vou na minha origem caminhando às cegas para um zero igual apodera-se de mim numa vertigem vertiginosamente viva vertical e de tudo que sou e que me falta ser resta-me só esta cadenciada vil respiração a que por convenção ousou chamar viver a minha voz tentando superar o peso esquizotímico dos passos ergue-se a custo contra o tempo mudo em seus gritos agudos e em tudo me mudo no átomo no corpúsculo na onda nos quanta nos protões nos electrões nos neutrões nas explosões...³

Nesse fragmento, Daniel João, o pequeno burguês, é exposto ao leitor, a princípio pelo narrador, e, depois, por ele mesmo. Há referências às personagens

³ Almeida FARIA, *Rumor Branco*, pp.65-66.

bíblicas que dão origem a seu nome, a encontros e desencontros, a pedidos de socorro, e há, especialmente, uma luta interior para se chegar ao auto-conhecimento.

Em *Os Passeios de um Sonhador Solitário*, o narrador, um escritor solitário que percorria a cidade de Nova Iorque, tarde da noite, em um vagão de metrô, comunica-se com uma personagem que é o fio condutor dessa história fantástica, um misto de cão e de ser humano, que se diz um dos filhos de Rousseau, que fora dado para adoção. Ele conta a sua história e, na noite seguinte, reaparece no Central Park, no momento em que o narrador tenta seduzir uma moça, e apresenta seus dois irmãos.

Senti um ataque de raiva contra o esgalgado figurão de cartola e triste focinho e orelhas caídas por cima do colarinho da vestimenta de abas-de-grilo que a custo cobria o ventre descaído e a cauda levemente revirada, a castanha pelagem condizendo com a cor das meias; mas o filho de Jean-Jacques Rousseau vinha acompanhado, trazia debaixo do braço um cãozote-aborto cujo rabo de foca me fez mentalmente chamá-lo focãozote e cujo metediço nariz cheirava um ente abjeto, indefinível, de fállico pescoço e cabeça de glande armada de presas afiadas, minibraços e mãos atrofiadas, empunhando uma batuta ou bagueete de bombo, dobrado como se contasse uma anedota que o contorcia de riso contido ad infinitum. Os melómanos desandaram igualmente enquanto o trio se aproximava com vénias exageradas, tendo o meu companheiro da véspera apresentado as criaturas como seus irmãos mais novos, um falecido ainda feto anfíbio, o outro na puberdade, usando este calças à golfe e botinas do tempo dos nossos avós, morto durante uma briga causada pelo seu temperamento agressivo demais, daí os dentes acerados na sua vida além-túmulo.⁴

Os três irmãos cumprem sua passagem de uma vida anterior para uma outra que ainda não chegou. A solidão do narrador leva-o a entrar no mundo imaginário e cabuloso de uma grande metrópole.

Voltando a 1965, Almeida Faria publicou o primeiro romance do que se constituiria a “Tetralogia Lusitana” - *A Paixão*.

⁴ Almeida FARIA, *Os Passeios do Sonhador Solitário*, pp.26-28.

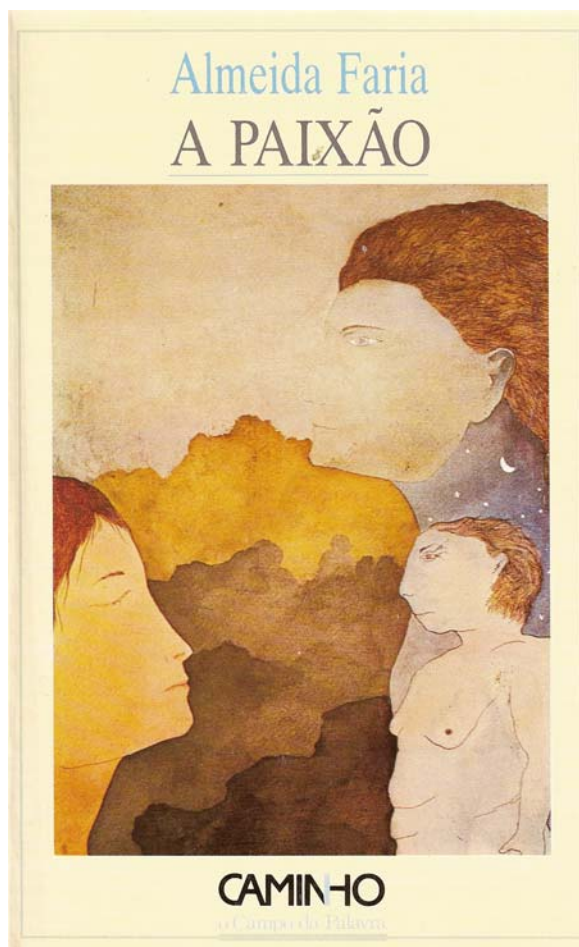


Figura 3

Na capa desse volume, 8ª edição, outubro de 1991 (figura 3), há a representação dos três momentos do dia (manhã, tarde e noite) estilizados. O enredo acontece em um só dia, na Sexta-feira da Paixão, no Alentejo. O fulcro do romance é uma família composta pelo casal Francisco e Marina, pelos filhos André, Arminda, João Carlos, Jó e Tiago e pelos empregados Moisés, Piedade, Estela e Simão. No início da manhã, todos sonham com situações adversas e aflitivas. A narrativa começa a tomar forma por meio desses sonhos ou pesadelos. Todos acordam a seu tempo, e esses sonhos são prefigurações do que acontecerá nos romances subsequentes.

No final da manhã, anuncia-se o fogo nas terras dos Cantares, uma das propriedades de Francisco. A tarde surge com a intensificação do incêndio e dos problemas familiares. A noite chega, e os desencontros, com ela. O fogo extingue-se, mas desvenda o que está por vir: a expropriação das terras dos Cantares, os sonhos políticos de João Carlos e sua conseqüente fuga, pois seu pai o desrespeitara durante o jantar, criticando-lhe as posições políticas.

Na figura 3, percebe-se a condensação de personagens masculinas que fazem parte do enredo, e ela, também, evoca a situação social e política por que passa Portugal nesse momento.

Primeiramente, o que chama a atenção são as tonalidades que compõem a cena, que vão do bege ao marrom escuro, ou seja, começando por um céu bege, indefinido, sem suas cores características e sem o brilho do sol. Abaixo, o tom dourado queimado lembra o incêndio dos Cantares, a mata torna-se castanha com a destruição das árvores. Há, no meio dessa mata, uma figura que lembra um homem, talvez o latifundiário que se consome em sua propriedade, em seu mundo que começa a desmoronar. Por fim, no plano inferior, o marrom escuro evoca a destruição da natureza e, conseqüentemente, o fim do domínio dos grandes senhores de terras.

O olhar do leitor, de cima para baixo, acompanha essa destruição e a extinção da propriedade, isto é, do poder da oligarquia.

As figuras humanas sobressaem-se ao cenário de fundo. A que está à esquerda opõe-se frontalmente às outras, que ocupam o lado direito da prancha. Essa pessoa, em tom amarelo queimado claro, está de olhos fechados, pois não se sabe o que, ainda, enfrentará, mas apresenta, ao mesmo tempo, a cabeça erguida altivamente, como índice de coragem e de perseverança. Ela sugere a condensação do povo oprimido que começa a ascender.

Do lado direito está o ponto de tensão do desenho, o resumo da história da família de Francisco e de Marina. No plano inferior da prancha, há um menino com expressão facial envelhecida e seu corpo representa, grotescamente, um velho acabado, tanto no aspecto físico quanto no olhar. Essa figura aglutina e condensa as duas gerações, Francisco e os filhos.

Francisco, por não ter vontade de lutar, aproveita-se da posição cômoda de latifundiário e usufrui da terra e dos empregados; é um ser improdutivo. Jó, que não foi criado para lutar pelo que é seu, não vislumbra o futuro e não sabe como agir. João Carlos consome-se num ambiente que não o satisfaz nem política, nem culturalmente.

Essa criança assiste à destruição dos Cantares e sente-se impotente diante da consumição que o fogo causa. Acima dessa figura está uma cabeça com expressão altiva, com olhar distante, porém vazio. Ela domina a composição e confunde-se com a cor do céu. Seu pescoço é formado pela noite estrelada e enluarada. Ela evoca João Carlos, que condensa a vontade dos filhos mais velhos de Francisco e Marina, que pensam em ultrapassar as barreiras de classe, em uma sociedade mais justa.

A noite metaforiza o término do incêndio e a fuga de casa de João Carlos, motivada pela briga com seu pai. O semblante altivo da figura que domina essa prancha condiz com a atitude de João Carlos, e o olhar distante demonstra que, ainda, não sabe o que fazer.

A cor dos cabelos das três personagens demonstra que elas pertencem a esse lugar, pois confunde-se com a cor da terra e do incêndio. O fogo apresenta dois significados: de um lado, a consumição e destruição de uma oligarquia representada pela família de Francisco; por outro, é o símbolo da redenção ou purificação exemplificada por João Carlos. Finalmente, o céu, que faz ponte entre o terreno e o divino.

Tais características sugerem, também, nessa prancha, o caminho da paixão de Cristo e, ao mesmo tempo, a ressurreição, simbolizada pela figura de João Carlos, cujas iniciais revelam a dimensão alegórica da personagem - JC.

Ao mesmo tempo que esse desenho condensa o romance *A Paixão*, ele lembra a passividade de Jó, na passagem em que ele chega aos Cantares, para ver o incêndio – prefiguração da derrocada familiar:

...Jó, de cima ainda do carro, se interrogou sem querer numa voz alta, ante as labaredas largas: quem? Depois desceu do carro, desanimado, lento, caminhou, os olhos amarrados às chamas, pela rua do monte, para mais junto do fogo; viu logo o feitor vir ao seu encontro, (...) perguntou Jó um tanto distraído olhando as chamas escapando-se, azuis brilhantes, (...) e novamente Jó permaneceu imóvel, olhando essas manobras (...) Jó via tudo e todos numa zona distante, do seu mundo ainda mítico, de adolescente (...) Jó vivia para dentro, o seu medo era outro...⁵

Esse romance cheio de incertezas inaugura a saga da família de Francisco e Marina. Nessa narrativa, já se encontram problemas profundos que se espalham pela Tetralogia. *A Paixão* é um preâmbulo do que vai acontecer com o clã: a destruição do patrimônio, a perda do pai e a degradação paulatina da família.

Outro elemento importante que está presente em *A Paixão* é a crueza na descrição de um rito sacrificial fundador, - o da morte do cordeiro. João Carlos descreve em detalhes como ele será imolado.

...; imolarei também; ele é, o nosso cordeiro, como as palavras mandam; sem mancha, macho, dum ano; agora vou matá-lo, dentro da madrugada; num golpe brusco, grave, lhe abrirei a garganta, com a faca que gargantas abriu já antes desta, (...) e o esfolarei e o tomarei pela cauda e cornos tenros e de uma árvore

⁵ Almeida, FÁRIA. *A Paixão*, p.112.

o hei-de pendurar pelos dedos e ele dará às folhas o último arrepio e lhe descerrarei o ventre desde a base do queixo até ao escroto e amoravelmente meterei as mãos no interior das vísceras e um calor antigo me subirá dos braços para a boca e a boca saberá o cheiro do sangue e as tripas rolarão para a terra em que o sangue começa a empapar e esfolado o borrego a cabeça é uma mancha roxa de mandíbulas longas...⁶

Ao retratar o sacrifício do animal, ele devolve o Agnus Dei à sua ancestralidade bárbara. Ao preparar o alimento da família, a personagem prefigura-se como cordeiro sacrificial (ele mesmo) da história familiar.

Almeida Faria utiliza-se de uma passagem do Velho Testamento para comparar João Carlos com Jesus Cristo. Essa comparação aparece pela citação do Êxodo 12, versículo 5, referindo-se ao cordeiro imolado.

...sem mancha, macho, dum ano...⁷

Essa passagem mostra o sacrifício do animal, simbolizando a Páscoa dos antigos judeus. É justamente JC quem ritualiza essa imolação como condutor do povo para a ressurreição, evocando uma mudança radical sócio-política.

Percebe-se, nesse excerto, o dinamismo da narrativa, condensando não só personagens bíblicas com personagens do romance, mas também misturando o tempo bíblico com o século XX, numa intertextualidade que abrange tempo, espaço e ação.

Além da intertextualidade, surge uma relação intersemiótica com outro pintor, que não Mário Botas. A descrição do cordeiro imolado lembra uma pintura de Rembrandt, que data de 1655, *O Boi Esfolado* (figura 4)

⁶ Ibid., pp. 25-26.

⁷ Ibid., p.25.

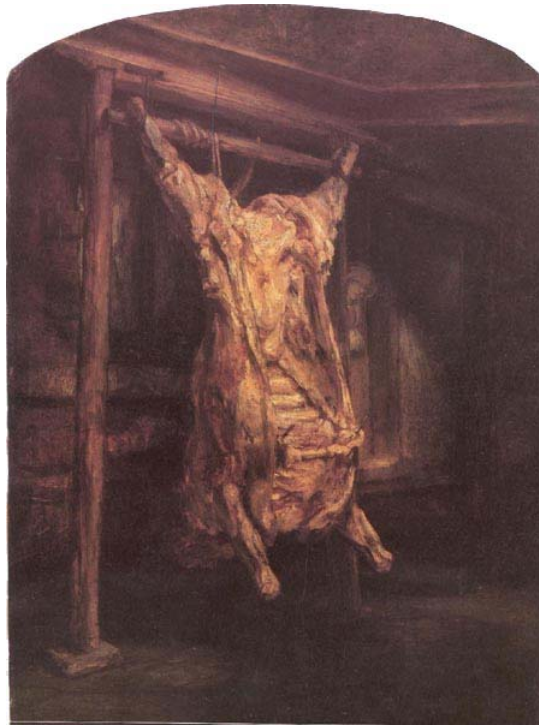


Figura 4

A exposição do boi aos olhos do público causa repulsa, e o grotesco sobressai tanto quanto nos detalhes da descrição feita por Almeida Faria.

Outro fator que perdura em *A Paixão* é a influência surrealista, com maior ou menor ênfase, nos sonhos e nos pesadelos, na primeira parte do romance (Manhã), quando as personagens ainda dormem ou estão acordando. Como exemplo, pode-se citar o sonho de Arminda (21 anos):

Às portas da cidade estávamos os dois; como dizer se em volta havia mar ou vento? Chegaram depressa os outros agressivos; juntaram-se à nossa roda; criaram o ciúme; as faces eram máscaras más, caras de feroz mudez; o silêncio que deles ressumava corrompia o tempo; o ventre e os seios sentia consciente; os outros riam ou uivavam quando o pai chegou e disse que era assim, que podíamos partir, que estávamos curados; eles permaneceram no pavilhão sem fim, mais furiosos,...⁸

Tal cena, entrecortada, por enquanto, não encerra um sentido com relação à personagem, antes abre caminhos (incertos) para a sua (auto-)interpretação. Trata-se de sonho labiríntico e incongruente, que deve ter seu fundamento na autoridade castradora do pai, nos desejos libertários de Arminda e na sua relação com o mundo que a cerca.

⁸ Idem, *Cortes*, p.61.



Figura 5

O segundo romance da Tetralogia, *Cortes* (1978), é apresentado por uma capa (3ª edição revista, 1986) que mostra um aglomerado de personagens desconexas e solitárias, pois nenhuma delas parece comunicar-se, como que em posição de alheamento. Há fragmentos coloridos como pano de fundo, que isolam cada figura, salientando o distanciamento que há entre as personagens da narrativa.

Iniciando a apresentação do desenho de Mário Botas pelo plano inferior, há um tronco escuro, caído e partido, evocando a árvore que desmorona no último capítulo de *A Paixão*, isto é, a representação da árvore genealógica da família de Francisco e Marina que se destrói, porque suas raízes foram corroídas com o passar do tempo e com o desgaste das relações familiares. Essa árvore metaforiza não só a desagregação da família, mas, por extensão, alegoriza a vida política de Portugal que está para desmoronar de um momento para outro, pois a velha oligarquia agoniza.

Acima desse tronco, estão duas personagens muito distanciadas, cada uma em seu mundo. Elas sugerem o casal prestes a separar-se definitivamente. A personagem masculina está envolta por fragmentos em tons de cinza, evocando a morte, a separação do mundo material. Seu olhar dirige-se ao tronco caído, causando a

impressão do seu desânimo, da sua falta de vontade de lutar pelos seus e pelas terras herdadas dos antepassados. Nada o prende a este mundo, seus ombros meio arqueados prefiguram a sua consumição.

A figura feminina, também solitária, sustenta uma postura ereta e altiva, mas seu olhar se perde pelo espaço. Ela está cercada por tons de cinza e branco, o que combina com seu olhar sem direção, sugerindo tristeza e falta de objetivos em sua vida, uma angústia existencial.

Por trás dela e acima, há vários fragmentos que têm como pano de fundo cores diversas, remetendo aos seus significados dentro do romance, como: do vermelho ao rosa, perpassando pela cor laranja, anunciando a presença de força, vitalidade, juventude, apetite sexual e amor. Por outro lado, há a cor azul e tons esmaecidos de amarelo (cores frias) que anunciam tristeza, afastamento e solidão. Essas cores evocam os diferentes graus de vitalidade e esperança que compõem o clã.

A figura central chama a atenção por seu aspecto grotesco: fisionomia assustadora, olhar duro, uma presa vermelha no lugar de dentes, queixo pronunciado; parece condensar os pesadelos de todas as personagens, incomodando-as.

A capa sugere situações que acontecem no desenrolar do enredo, no entanto não há um sentimento profundo que as una. Cada qual aparenta estar em uma encruzilhada, esperando que o destino, ou a História, abra portas para seu futuro.

A história passa-se no sábado de Aleluia, e o que acontece é inusitado. Todas as personagens estão pensando, ou sonhando, ou tendo pesadelos. Essas pessoas estão próximas fisicamente, mas não há laços afetivos profundos entre elas. O pai é uma figura distante, que causa medo para uns e indiferença para outros.

Os cortes prenunciados no desenho de Mário Botas representam os recortes dessas vidas narradas no romance. Há três muito abruptos: o primeiro é o do *cordão umbilical* de João Carlos, ao sair de casa por ter brigado com seu pai por representarem pensamentos políticos diversos; o segundo é a morte repentina e trágica de Francisco, deixando a família desestruturada; o terceiro acontece quando Piedade (a empregada) se despede no momento mais trágico por que passa a família. A desagregação desse clã estava dando-se há algum tempo, de forma silenciosa e irreversível, desde o clima opressivo que em *A Paixão* se fez evidente. Esses três momentos de tensão são explosões externas da destruição contínua e lenta que minava a família.

Dois aspectos formais corroboram para demonstrar esse desmoronamento paulatino do mito social mais importante: a família. O primeiro deles é a descrição surrealista dos sonhos, pensamentos e pesadelos das personagens, dando maior ênfase à luta interna de cada uma delas. Como exemplo, pode-se citar um dos sonhos de Tiago.

Tiago desliza pelo escorrega mas em lugar de areia há água em baixo, bastas algas, peixes baços maiores que ele, gordos, barbatana dorsal assanhada, boca pontuda, quase bicuda, olhos imóveis, sem órbitas, sem pálpebras, de meter cagufa, cómicos dentes cónicos dispostos a tragá-lo como os do lobisomem que passa por ele a correr, a chorar por ser o último dum casal de sete filhos machos em que nenhum seja padrinho dum irmão. Tiago tem pena dele, não lhe pode quebrar o feitiço porque no mar não há encruzilhadas, assim o lobisomem que de noite lhe lambe a orelha terá de esperar treze anos antes que cumpra a sua sina, deitando sangue das feridas que só debaixo de água deixavam de sangrar, mal ele sai incendeia-se o corpo peludo de lobo que à noite arde, (...) regresso a casa, na sala do piano um copo com veneno, quem bebeu morreu, quem não bebeu viveu, oxalá seja eu, quem bebeu foi o pai, (...) ⁹

Nesse excerto, percebe-se que Tiago se debate em um pesadelo. O narrador começa a contar o que estava acontecendo e, aos poucos, sua voz cede espaço à voz interna de Tiago, que então narra os fatos, visualizando e participando da cena. O menino sente-se sem chão, quando se depara com a água habitada por seres estranhos. Ele é aterrorizado, também, por um lobisomem cuja aparição é recorrente em seus pesadelos. Por fim, vê-se em casa, e esse pesadelo prefigura a morte do pai. Possivelmente, o seu subconsciente esteja encenando a luta do complexo de Édipo, pois, mais adiante, ao descrever o velório do pai, ele relata que não consegue encarar sua mãe.

Outro elemento ruptor, presente no romance, é o grotesco que choca o leitor em determinados momentos, por meio de descrições abjetas feitas pelas próprias personagens em crise. É o caso de André, ao ler o manual de guerra, lembrando os castigos por que passam os soldados que estão lutando na África e não se conformam com a vida que levam.

(...) uma vez esgotados os processos clássicos, métodos aconselhados pelo pai da pátria para converter à santa fé feroz alguns dos raros reticentes mas muito amados filhos de aquém e de além mar em África:

1. Lição de anatomia, a qual consiste em pôr fora da pele o delicado membro do convertente a fim de ser habilmente tocado, torcido, esticado, cortado,

⁹ Ibid., p.81.

tornando assim agradável esta exposição ao seu possuidor e nosso irmão de coração ou de cor.¹⁰

Nessa passagem, por meio da situação humilhante e bárbara descrita por André, vislumbra-se a crítica feita à ditadura salazarista, revelando o desrespeito ao ser humano por meio de uma linguagem chula, contundente e irônica. Em alguns momentos, o vocabulário utilizado por Almeida Faria foge ao bom gosto, tornando-se abjeto, o que vem reforçar, também, influência do Surrealismo, talvez no seu viés Abjeccionista, dado o caráter político que assumem descrições como as que acabamos de citar.

Ainda, nesse romance, aparece uma expressão que reitera a idéia de grotesco, na evocação da pintura de Goya, quando o narrador se refere à família de Francisco e Marina como “gente goyesca”¹¹, no capítulo quinze, descrevendo o clã como elite desmoralizada, destituída de grandeza, sanguessuga da sociedade e, por extensão, deteriorada fisicamente.

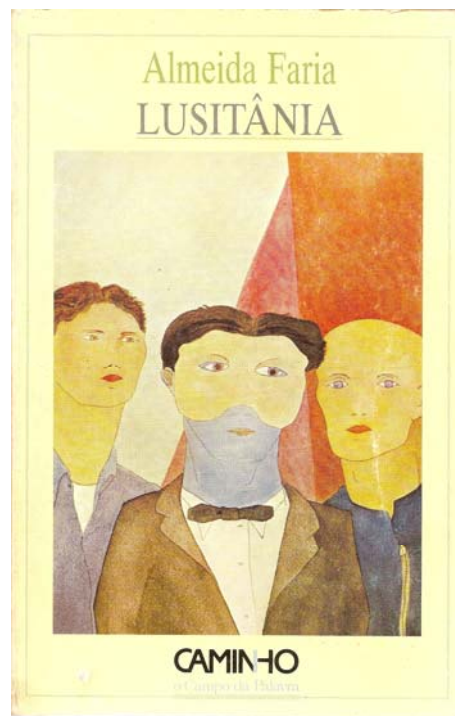


Figura 6

¹⁰ Ibid., p. 81.

¹¹ Ibid., p.69.

O terceiro romance da tetralogia, *Lusitânia* (1980), é também apresentado ao público pela capa elaborada por Mário Botas. Na capa da edição publicada pela Caminho, há três jovens aparentando idades diferentes e características também diversas. Provavelmente, eles representem o povo português, a partir do 25 de abril, já que o título da obra se refere a Portugal e ela foi escrita depois da Revolução dos Cravos. O primeiro é um rapaz altivo, cheio de esperança no futuro, pronto para mudanças; o do meio evoca a burguesia pelo traje apumado que veste, mas uma espécie de máscara sobre o rosto sugere a dissimulação das aparências; o terceiro revela um olhar desesperançado e envelhecido, daquele que não se deixa iludir pelos ventos da Revolução.

Mário Botas alegoriza Portugal, condensando, nesses três estereótipos, diferentes visões do povo lusitano. Essa imagem tripartida, também, lembra as dissonâncias já presentes n'Os *Lusíadas*, de Luiz Vaz de Camões. As duas obras constituem os dois lados de uma moeda. No verso, a representação da obra camoniana, uma epopéia que enaltece o povo português; no reverso, *Lusitânia*, um romance que revela as mazelas de um povo por meio de uma alegoria: a família de Francisco e Marina em franca dissolução.

Lusitânia começa com uma epígrafe: “ – pátria para sempre passada, memória quase perdida!”, de Eça de Queiroz. Almeida Faria, com essa epígrafe, dá índices de qual é o fulcro dessa obra. Ela se constrói por meio de cartas que formam o fio condutor do enredo. Ao lado dos assuntos pessoais que são discutidos por meio de missivas, pensamentos, sonhos e anotações em diário, surgem as mais variadas facetas da vida em Portugal e em Angola, após 25 de abril de 1974.

No início do romance, João Carlos e a namorada Marta são seqüestrados em Lisboa e levados para Veneza. De lá, ele escreve à família ignorando a morte de seu pai. Ao tomar conhecimento dessa desgraça, reluta em voltar a Portugal, mas, depois de insistentes cartas da família, resolve regressar. A partir desse momento, João Carlos e Marta só se comunicam por missivas.

Sônia, a namorada de André, parte para Luanda, pois nasceu lá e quer lutar pela independência de sua terra. André, por sua vez, ajuda na administração dos bens da família e, após a expropriação dos Cantares, pretende fazer fortuna no Brasil. Arminda faz companhia à mãe, quando pode, pois estuda em Lisboa e está às voltas com seu

namorado, o revolucionário Samuel. Jó e Tiago estão cada vez mais sós e perturbados com a morte do pai e com o rumo que a vida está tomando. Eles se refugiam em seus sonhos e pensamentos. Moisés, o velho serviçal do clã, não agüentando as transformações por que o mundo passa, observando as contínuas invasões de terras e o desassossego de toda a família, sente-se desesperado e enforca-se.

Quanto à vida política portuguesa, há uma comparação de viés crítico entre o regime ditatorial e a liberdade. A revolução, que derrubou a ditadura salazarista e, com ela, a censura e os desmandos do governo, gera um clima de euforia, e os jovens querem partir para as soluções mais radicais. Como, na realidade, quase nada mudou, o clima de pessimismo por parte de alguns instaura-se em Portugal; de medo, por outros; de caos, em diversos locais. Os portugueses querem resultados e não só conversa. No decorrer do primeiro ano, após o 25 de abril, o próprio povo está desgostoso, pois as providências que deveriam ser tomadas ficaram no papel. A reforma agrária aconteceu de modo violento, por parte do povo, como a invasão dos Cantares, propriedade da família de Francisco; nas relações de classe agravam-se os preconceitos, o que acontece com Arminda e os meninos Jó e Tiago, por não serem aceitos no meio estudantil, pois são filhos de ex-latifundiário; soma-se a esse estado de coisas o descaso por parte do governo. Os desencontros entre as personagens e entre os políticos e o povo permeiam todo o enredo.

Nesse romance, persiste a surrealidade nas visões das personagens, como neste excerto:

(...) Olhei de novo o escuro. Uns olhos vermelhos, de cão, juntos, brilhavam lume em brasa. Fechar a porta depressa era o meu desejo, impossível, preso sem perceber porquê, por quem. Tacteando pela parede, dei com o interruptor, acendi o candeeiro. Instalado no sofá que nem um paxá, horrendo, rindo, fedendo, tendo a cara dum indivíduo conhecido que não cheguei a localizar, ele aí estava. Faltava-me o passe para poder identificá-lo, uma raiva aumentava à medida que o sorriso do outro me gelava uma violência me assustava, explodia, libertava-me. Consegui avançar, fazer-lhe frente, pegar-lhe em plena cabeça segurando-o pelos cabelos, desatar a bater com ela contra o soalho. A tola estalou feita casca de ovo, ele ficou teso, oco, opaco, pesado, uma tábua. Disse: lá lixaste o gajo. Pouco depois: estás lixado.¹²

Tiago continua tendo visões alucinatórias, seu imaginário povoa-se de criaturas cabulosas, especialmente depois da morte de seu pai. O medo, o desassossego e, provavelmente, a culpa que sente em relação à figura paterna, como se percebe no

¹² Idem, *Lusitânia*, p.285.

excerto retirado de *Cortes*, fazem com que ele seja atormentado por visitas indesejáveis. Ao mesmo tempo em que ele sente medo, é instigado a enfrentar esses monstros fantasmagóricos. Nesse excerto, Tiago tenta destruir o objeto de seus pavores e, ao enfrentá-lo, percebe que não há consistência na cabeça fictícia que segura em suas mãos. A sua culpa, porém, persiste, pois, mesmo destruída, ouve a voz que o acusa formalmente de um crime que, na realidade, não cometeu.

Outro traço de estilo que permanece na obra de Almeida Faria, dando unidade à Tetralogia Lusitana, é o grotesco. Sua presença é constante nos sonhos de Jó, tal como este que aparece registrado no dia 20 de abril:

Aquilo era labirinto onde muitos se perdiam, vinham a ser encontrados, mortos, já enregelados em qualquer quarto, de inverno não aquecido, agora na primavera ainda húmido, frio. Se alguns sobreviviam aos dias difíceis do início da estadia, quando a orientação era um tormento, passavam a ficar de cama a maior parte do tempo, com medo a perderem-se entre refeitório e retrete, onde iam somente em último caso, com miudinho passo, lamentando-se da vida, da má sorte, dos gases intestinais, da maldade dos novos que não os ajudavam agora que tanto precisavam. Atendendo a estas queixas, a morte sempre ia dando um jeito, levando hoje um, amanhã dois, sem espalhafato, sem precipitações, sem grossa conversa nem grande convicção, fazendo a vontade aos fidalgos, contrariando um pouco os agarrados ao vale de urina e lágrimas (...) Insurgir-me contra ele, contra o seu silêncio, contra o facto de passar ao prato seguinte sem me dar nada, sem perguntar se queria provar. Então acusei-o em voz alta, diante de toda a velhada: olhe que o egoísmo tem limites, castigar-me porque me atrasei cinco minutos, nem isso?¹³

Nesse sonho, percebe-se o adolescente Jó em confronto com o lado ruim da velhice, por meio de um lugar fétido e desagradável, onde habitam pessoas idosas descuidadas e abandonadas. Ele, embora jovem, faz companhia na hora da refeição a eles e ao pai.

Esse excerto, além de dar ênfase à fealdade, à pobreza, ao descaso, recupera o mito literário de Jó, que culpa Deus por perder sua fortuna, ser escarnecido pela mulher e tornar-se o mais miserável dos homens.

Jó, personagem de *Lusitânia*, no sonho, culpa o pai, em sonho, por não lhe oferecer comida, o que expressa, de forma simbólica, o desamparo que a morte do patriarca gerou na estrutura familiar, ainda que, como pai e patrão, Francisco não tenha sido nenhum exemplo de conduta.

¹³ Ibid., pp. 282-283.

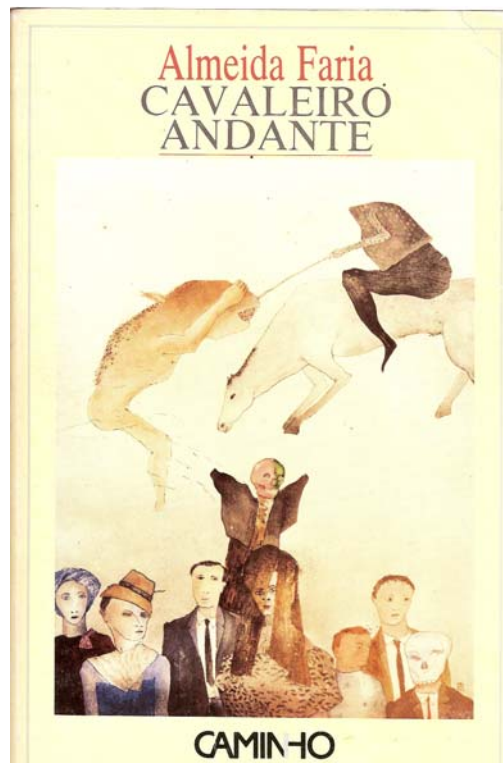


Figura 7

O último romance da tetralogia, *Cavaleiro Andante* (1983), apresenta em sua capa o retrato vivo do enredo. Ao pé da capa, encontra-se a família cuja história é esmiuçada. A figura central é tétrica e representa Marina, de olhar triste, com véu sobre a cabeça, simbolizando tristeza, luto e recolhimento. Suas vestes são em vários tons de marrom, o que sugere a perda da vitalidade.

Ao lado direito, estão os três filhos mais novos: João Carlos, Jó e Tiago. Cada um deles olha para lugares diferentes, demonstrando a solidão em que se encontram. Um deles aparece com uma máscara, provavelmente Jó, que está sempre sonhando, de olhos fechados ou abertos. Ele sobrevive apesar dos monstros e dos fatos adversos que povoam seu imaginário. Essa máscara em forma de caveira pode simbolizar a morte que ronda as personagens durante todo o enredo.

Ao lado esquerdo, observa-se André atrás de sua mãe, também com um olhar absorto e triste. Por trás dele, a morte em movimento de ascensão, revelando que sua hora é chegada. Ela se encontra em uma posição intermediária, entre os vivos e os sonhos do cavaleiro andante.¹⁴ Arminda encontra-se na frente de André, também solitária, sem resolver seus problemas: nem operária, nem burguesa, embora se traje

¹⁴ O cavaleiro andante é o mito de heroísmo e redenção em que, na Tetralogia, se projetam os jovens que pretendem salvar a família e o país do desmoroamento.

como tal. Mais afastada, à esquerda, avista-se Estela, a criada fiel, temente a Deus e serviçal da família.

Esse desenho tripartido mostra-nos que a morte - quer real, quer imaginária; quer carnal, quer espiritual - visita a todos, como uma sombra que se projeta com maior ou menor intensidade e, ao mesmo tempo, paira sobre o mundo imaginário.

A cena em destaque, na parte superior, evoca um cavaleiro medieval e um monstro que quer atacá-lo. Uma peculiaridade é percebida na figura do cavaleiro: ele está sem cabeça. Essa figura acéfala tem ascendência sobre todas as personagens. A que mais se aproxima dela é André, que nunca teve parada, (sua mãe já o alcunhava de cavaleiro andante), mas pode representar, também, João Carlos, que ainda não encontrou seu verdadeiro caminho ou, mesmo, Jό e Tiago, que têm muitos sonhos e pesadelos e amedrontam-se com o desconhecido. Até Marta pode incorporar essa figura, pois tem espírito nômade e não decide onde se fixar.

Um detalhe muito importante é a posição do cavalo que descreve uma curva descendente, ao passo que o monstro aparece quase sobre ele, salientando a periculosidade da luta diante da desvantagem de estar o cavaleiro sem cabeça. Ele tem armas, cavalo, corpo, mas é destituído de Razão.

Um outro fator que confirma a não identidade do cavaleiro é o título não determinado por artigo, podendo referir-se a qualquer uma das personagens constantes nessa obra – todas elas sob os signos da provação e da agonia.

Esse romance, que evoca um desejo sebástico de luta e de redenção, serve de ponte entre dois pontos de vista: um de ordem interior, traduzido pela epígrafe retirada do soneto “O Palácio da Ventura” de Antero de Quental, evocando os anseios de alcançar a felicidade pela gesta heróica e libertária do indivíduo:

Sonho que sou um cavaleiro andante.
Por desertos, por sóis, por noite escura,
Paladino do amor, busco anelante
O palácio encantado da Ventura!,¹⁵

e outro de ordem social, descrito pelo pensamento de Hegel:

O cavaleiro andante que quer defender a viúva e o órfão não tem hoje lugar: são agora a polícia, os tribunais, o exército, o governo que tomaram o lugar dos objectivos quiméricos perseguidos pelos cavaleiros.¹⁶

¹⁵ Idem, *Cavaleiro Andante*, p. 15.

incorporando a transformação da sociedade medieval na moderna estrutura caracterizada pela polícia, tribunais, exército e governo, todos elementos que atuam, ao mesmo tempo, como proteção e repressão ao ser humano – exercidas, ambas, na impessoalidade das instituições.

Almeida Faria, ao justapor tais epígrafes, ressalta o contraste que há entre as aspirações e expectativas míticas das personagens do romance, que carregam no inconsciente coletivo a idéia de que Dom Sebastião virá, um dia, salvar o povo português, e a realidade desmitificada e opressora do mundo moderno.

Nesse enredo, também, encontram-se exemplos de situações grotescas e influência do Surrealismo, como acontece em todas as obras de Almeida Faria.

Pode-se exemplificar a descrição grotesca em um dos pesadelos de Tiago.

...tropeço num corpo inteiriçado que descubro ser um gato de cheiro pestilento, em estado putrefacto com vermes brancos por todo o lado, gordos e moles por cima e em volta das vísceras de fora e restos de pele solta que movem como se ela tivesse vida própria, bichos repulsivos que se me prendem às botas e pelas pernas me sobem, peganhentos, lentos, e eu não posso soltar as mãos das tábuas para os tirar apesar de sangrar das canelas e dos dedos, vou cair sem gritar, não volto a casa, tudo destruído, proibido pedir auxílio, tudo acabado.¹⁷

Nesse momento, Tiago mistura a sua angústia e insegurança por sentir-se vítima do povo que quer tomar conta das propriedades particulares, depois do 25 de abril. Ele sonha que sua casa está sendo atacada pelo “povo miserável” e, ao mesmo tempo, como compensação salvífica, alimenta, no imaginário infantil, devaneios de aventuras na expedição de Júlio Verne ao centro da terra.

No início do capítulo sete, intitulado *Jó na aldeia aérea*, observa-se uma descrição surrealista de uma aeronave em que o adolescente embarca para juntar-se aos cavaleiros do rei Artur que, em sua imaginação, sobrevivem e o aguardam num satélite artificial.

Apesar de seus catorze anos, Jó só sonha com modos irrealis de escapar de casa, meter-se no avião-salão todo de vidro dos lados, vidro tão espesso que nenhuma pancada o pode quebrar. Nas descolagens e aterragens os passageiros sentam-se nos poucos lugares, uma dúzia de bancos bem arrumados às paredes vidradas

¹⁶ Ibid., p.15.

¹⁷ Ibid., p.45.

a fim de deixarem largo espaço central para caminhar durante as viagens, desentorpecendo as pernas inchadas.¹⁸

Dando mais um salto na cronologia da obra de Almeida Faria, apresentar-se-ão as duas peças teatrais escritas no final da década de 90.

Em *Vozes da Paixão* (1998) e em *A Reviravolta* (1999) a temática da crise da autoridade familiar e política é transposta ao diálogo, e essas obras têm como base os romances da tetralogia, inclusive as personagens são as mesmas.

No prefácio de *Vozes da Paixão*, Almeida Faria explica o desafio que recebeu e o porquê de ter aceitado a tarefa de transformar uma narrativa em peça teatral:

Desafiou-me Jorge Silva Melo para adaptar ao teatro, a curto prazo e com data de estréia fixada, o romance *A Paixão*. Porque teatro é sobretudo ação e romance é sobretudo narração, costumo duvidar destas mudanças de gênero literário. Como porém naquele meu romance o narrador bate em retirada para deixar que as personagens se expressem diretamente ou quase, há nele já algo de teatral. Consciente dos riscos aceitei o desafio, mesmo se condicionantes várias me forçavam a cortes de cenas e de personagens.¹⁹

As personagens que fazem parte da peça são Francisco e Marina, André, Arminda, João Carlos e Tiago, Piedade e Moisés. Almeida Faria transformou os capítulos em cenas e a prosa em verso. No ano seguinte, recebeu novo convite para escrever outra peça teatral em comemoração aos vinte e cinco anos do 25 de abril de 1974. Resolveu-se por *A Reviravolta* e restabeleceu contato com personagens velhas conhecidas: Piedade, Moisés, Marina e André.

Almeida Faria, tanto na Tetralogia quanto em *Vozes da Paixão* e em *A Reviravolta*, oferece um depoimento polifônico da Revolução dos Cravos, pois suas personagens sentem-se envolvidas pelos problemas sócio-políticos da época. Por meio de suas vozes, marcadas sempre por uma ironia desencantada, o autor denuncia um sistema de governo falido que se reflete na deterioração da família de Francisco e Marina.

Ao lado do aspecto sócio-político da Tetralogia, percebemos que os filhos, que representam a perpetuação do clã, também são envolvidos pelo desencanto com a vida e sempre estão divididos entre a luta pela proteção da família, a fuga de um estigma que os persegue e a sua auto-realização, enquanto seres humanos. Essa

¹⁸ Ibid., p.45.

¹⁹ Idem, *Vozes da Paixão*, p.7.

divisão se converte em indecisão, errância e no enfraquecimento da força dramática de cada personagem diante da História.

Ainda assim, num plano implícito, a herança sebástica portuguesa acompanha-os e faz com que eles não se desvencilhem do sentimento de responsabilidade salvacionista pela família. Por outro lado, essa mesma influência heróica é também nefasta, pois impede-os de cortar o cordão umbilical a ponto de solucionar seus problemas, conseqüentemente, não se realizam individualmente.

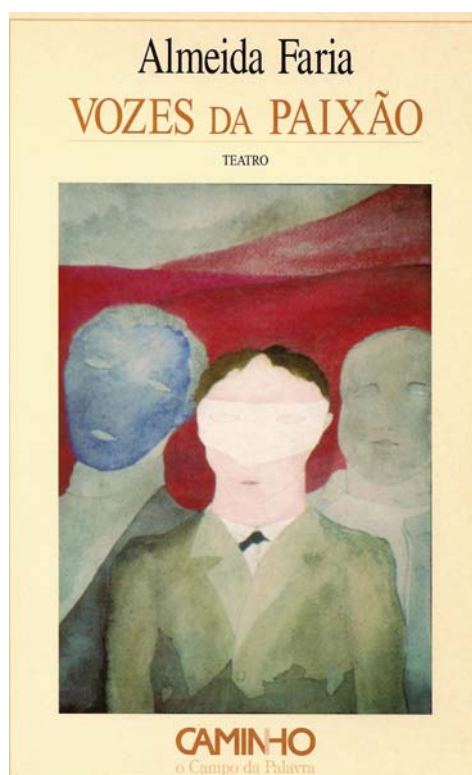


Figura 8

A capa de *Vozes da Paixão* é um estudo elaborado por Mário Botas para a Trilogia. A ilustração reflete pelas cores e pelas personagens passagens da peça teatral. A cor vermelha da terra mostra a propriedade e a vida material da família de Francisco e Marina.

As três figuras masculinas também estão caracterizadas por cores frias: tonalidades de verde misturado com preto. São os três filhos do casal que fazem parte do enredo da peça teatral: André, João Carlos e Tiago. Da esquerda para a direita surgem André e João Carlos, como que mascarados, sugerindo a divisão psicológica

de quem vive uma vida e deseja outra. Tiago, o mais novo, por ser, ainda, criança, está delineado acromaticamente, talvez por não ter uma personalidade totalmente formada.

A cor, portanto, no diálogo que se estabelece entre o desenho e o texto, expressa, neste caso, a consistência psicológica das personagens em conflito com o momento histórico.

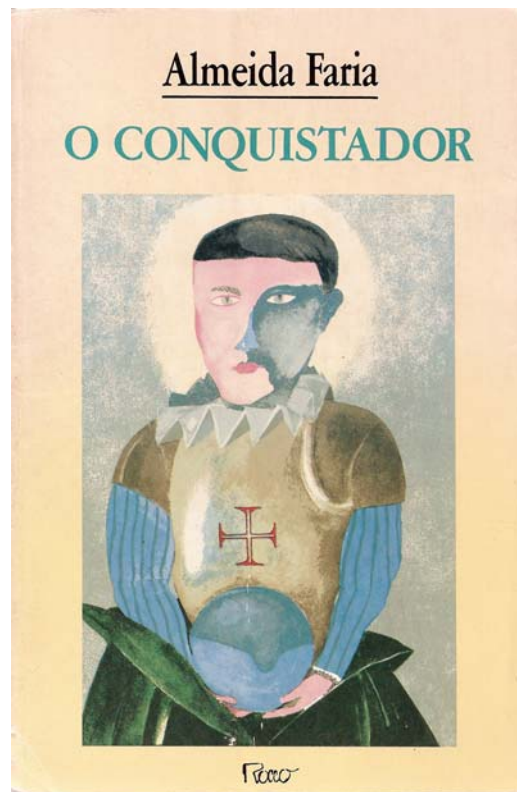


Figura 9

Por fim, chegamos a *O Conquistador* (1990), objeto central deste trabalho. Nessa obra, a temática histórica aparece mais uma vez em moldes críticos. Almeida Faria serve-se do mito português mais famoso, o sebástico, que acompanhou os lusitanos por séculos – primeiramente como crença, depois transformado em mote literário – para demonstrar como o povo português viveu estagnado e vazio de objetivos durante centenas de anos, por fechar-se em um passado que se pulverizou no tempo e no espaço. Ele o faz por meio da paródia, criando a personagem Sebastião de Castro Correia, que é o reverso de Dom Sebastião, como se ambos fossem as duas faces de uma moeda: Dom Sebastião, personagem histórica e mitificada; e Sebastião, homem do povo que procura a sua identidade no mundo real.

Almeida Faria desnuda aos seus leitores a vida da personagem Sebastião desde o seu aparecimento incomum até o dia de seu 24º aniversário. O seu humor fino esconde uma intensa procura do homem português, da sua origem, do seu caminho e do seu estar-no-mundo, depois de enlamear-se e de desperdiçar a sua vida, vivendo de maneira inescrupulosa, sem rumo e sem a soberania de uma identidade própria.

A princípio, a leitura de *O Conquistador* provoca o riso no leitor, por ser uma sátira grotesca e, por vezes, chegar à obscenidade, mas, aos poucos, o riso torna-se sorriso amarelo e, de um momento para outro, ele é suspenso, e a interrogação e o olhar pensativo pairam no ar.

A capa desse romance também foi desenhada por Mário Botas, porém em uma época anterior à elaboração dessa obra literária, pois o pintor falecera em 1983. Ele deixou uma coleção de desenhos para que o amigo se inspirasse neles e os utilizasse em uma narrativa, e isso aconteceu quase uma década após a sua morte.

Obedecendo à ordem de apresentação das obras por meio de suas respectivas capas, faremos inicialmente alguns comentários sobre as cores e símbolos utilizados por Mário Botas que se coadunam com elementos da narrativa de Almeida Faria, embora, mais adiante, haja uma análise, dessa capa, mais comprometida com o fulcro deste trabalho.

As cores da capa são frias (azul, verde, marrom) e o pano de fundo é acromático (cinza), além da cor rósea da pele e do cabelo preto. A figura da capa representa Dom Sebastião. No seu peito, há uma cruz, representando a Igreja. Ele carrega nas mãos o globo terrestre, um mapa-múndi estilizado em que há quase metade de terra e mais da metade de água, simbolizando as conquistas portuguesas. No meio dessa extensão de terra, há um tom mais fraco em que se entrevê o mapa do Brasil ou a própria África agregada a Portugal.

A indumentária da figura humana lembra uma armadura que poderia ter sido usada por Dom Sebastião. O babado em torno do pescoço, embora coerente com o uso quinhentista, faz lembrar, pela simplicidade do traço de Mário Botas, também um arlequim. Em seu rosto, há uma máscara ocultando o que, na face, sugere a presença de um duplo. O babado de trás é da mesma cor que a face entrevista pela máscara, dando a idéia de que é a parte sombria ou grotesca desse ser.

Essa figura apresenta características duais, desde uma espécie de auréola que circunda a cabeça de Dom Sebastião, como representante de sua particular realeza²⁰, e uma parte do rosto indicando um ser desconhecido, até o coração sugerido sob a armadura plúmbea, por meio de uma reluzência em azul e branco, em confronto com a estase do rei e do seu duplo.

Por essa figuração, já se percebe que a idéia de quebra de paradigmas e a paródia de mitos perseguem a obra de Almeida Faria e alinha-a com a literatura contemporânea. Em *O Conquistador*, tais tendências eclodem de forma mais explícita, pela assunção do grotesco e a influência mais declarada do Surrealismo, tanto nos traços dos desenhos de Mário Botas, quanto na organização vocabular e de idéias que permeiam toda a narrativa.

Em *O Conquistador*, Almeida Faria homenageia seu amigo falecido Mário Botas, não só utilizando os desenhos dele para iniciar cada capítulo, mas também quando, no último, refere-se a ele, incluindo-o no enredo, como se percebe nestes dois excertos:

Uma das minhas raras amizades masculinas começou pouco antes de eu partir, e mantive-a durante o exílio. Quando ia a um museu ou via nas livrarias postais de quadros de que esse amigo devia gostar, comprava alguns para lhe escrever telegráficas notícias em folhetins. Pouco mais velho do que eu, conheci-o na estroinice lisboeta e, enquanto eu viajei e vadiiei, ele terminou Medicina, embora a sua paixão fosse o desenho. (...)

Ao entrarmos no apartamento que ele partilhava com um etéreo galgo, as suas aquarelas às centenas, encostadas a todas as paredes e cantos da casa, deixaram-me sem respiração por uns momentos. Por ali deambulava uma fauna irónica e feroz, parente ou aderente da que sai dos meus sonhos. Fiquei siderado diante daquele bestiário de seres mais ou menos humanos, daquela irrisão e zombaria de todas as formas de vida, terrestre ou celeste, animal ou anímica.²¹

Seja sonho meu ou desenho do meu amigo que todos os meses me traz novos esboços,...²²

²⁰ Esse símbolo dá a entender que a realeza se confunde com santidade, prefigurando a idéia da vida ascética de Dom Sebastião, ao mesmo tempo que remete ao Sebastianismo.

²¹ Idem, *O Conquistador*, p. 127.

²² Ibid., p.130.

3- A Importância do grotesco na trajetória da desmitificação da personagem Sebastião

3.1- O nascimento carnavalizado

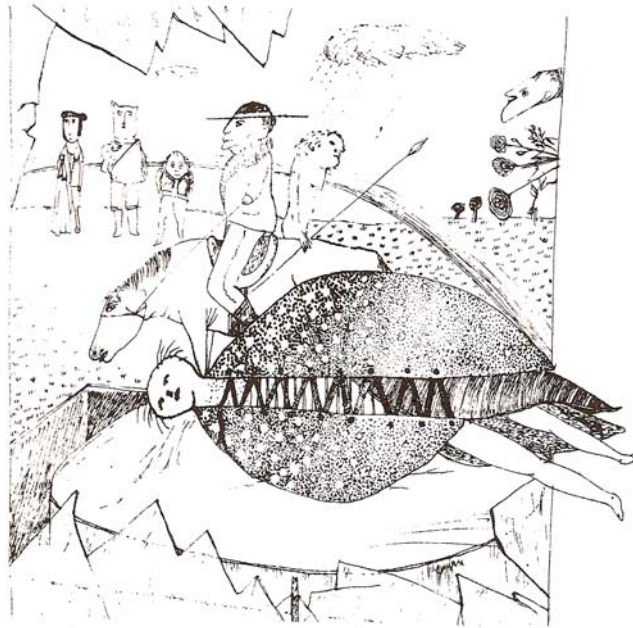


Figura 10

O vidro quebra-se, e os estilhaços “evaporam-se” no ar, para dar lugar à imaginação. Os pedaços pontiagudos que permanecem, na parte superior e na inferior do desenho, servem como pontos de referência ou de limite entre a realidade e a fantasia.

A cena devassada é picaresca e desarmônica, qual um desfile circense. Não há uma correspondência de perspectiva e de tamanho entre as figuras. Os planos sobrepõem-se, e presume-se que o artista tenha dado maior importância à figura estranha que está em primeiro plano.

É um ente grotesco, misto de ser humano e de crisálida, que está envolto por uma casca que o deixa enrijecido. Tem a aparência de uma criatura em transformação, pois as partes de seu corpo que são percebidas nitidamente são as extremidades, ou seja, cabeça e membros inferiores, como se o resto do corpo aguardasse, ainda, a sua maturação. Seu comprimento ultrapassa a linha limítrofe do desenho, dando a impressão de que ele não se mantém em um só plano. Esse ente está inserido no plano fantástico, porém suas pernas e pés também alcançam o plano real. Essa criatura está deitada sobre uma plataforma que se assemelha a uma cama elástica que, por sua vez, parece emergir do subterrâneo. Esse ente é o ponto de tensão do desenho, aparentando oscilar entre a fantasia e a realidade, entre o subterrâneo e o mundo visível.

Atrás dessa criatura estranha, que se chamará Sebastião Correia de Castro, aparece um cavaleiro imponente, fardado, segurando as rédeas de seu cavalo pelo coto do braço, pois, visivelmente, ele é maneta. Essa figura humana olha para frente, sem perceber que o perigo está a poucos passos de si. Afinal, permanece de costas para uma cobra-marinha, que se localiza na parte superior direita da imagem e em posição de ataque.

Em terceiro plano, há um ser que enfrenta o réptil com uma lança em riste – a única ação prenunciada nesse quadro bizarro.

Por último, três figuras caricatas olham para o cavaleiro, mas não externam qualquer movimento. Aparentam ser bufões de uma corte sem rei, à espera de algo que lhes dê sentido à vida.

O local, em que se desenrola a cena, parece árido, a vegetação é pouca, e o prenúncio de existência de água é uma nuvem, que parece não mais conter suas gotículas.

Afinal, nesse desenho de Mário Botas, o mundo fantástico e o mundo real se misturam e se entrecruzam para estimularem e enriquecerem tanto o exercício da escrita de Almeida Faria quanto a fruição da leitura.

Depois de percorrermos a obra de Almeida Faria e as capas e desenhos de Mário Botas, constatamos que a presença do grotesco se torna uma constante como elemento constitutivo de um olhar ao ser humano historicizado.

Esse olhar expressa uma atitude crítica e mordaz do homem contemporâneo, sobretudo quando se dirige à História oficializada. Porém, ao revisitarmos a literatura, desde a Antigüidade, percebemos que o grotesco sempre esteve presente na Arte:

Aqui se pode descurar do fato de que o fenômeno é mais antigo que o seu nome e que uma história completa do grotesco deveria compreender a arte chinesa, etrusca, asteca, germânica antiga e outras mais, do mesmo modo que a literatura grega (Aristófanes!) e outras manifestações poéticas.²³

Wolfgang Kayser, no primeiro capítulo de *O Grotesco*, ao escrever sobre a origem do vocábulo grotesco, refere-se à utilização desse recurso desde os primórdios da arte, mostrando que ele faz parte da expressão artística do ser humano.

O que acontece de interessante na obra de Almeida Faria é que ele utiliza as várias formas de expressão do grotesco para tecer as suas críticas e ratificar as de Mário Botas, em seus desenhos, já que trabalharam, virtualmente, a quatro mãos.

O primeiro capítulo de *O Conquistador* é o embrião do que se tornará uma história fantástica.²⁴ Nele há muitos elementos contraditórios e dúbios embutidos, que se desenvolverão no decorrer dos demais capítulos, e que serão analisados no tempo conveniente. Ao iniciar o capítulo, Sebastião-narrador já pressupõe a história do seu nascimento como um fato que se equilibra num fio de navalha. Ele não sabe para que lado pender: acreditar na narração fantasiosa de sua avó Catarina, ou, por sua postura analítica, convencer-se de que sua vida não tem que ver com a do rei Dom Sebastião, exceto pelas coincidências da data de nascimento, de nome e de aparência física:

Este espetáculo criou nos presentes, e ignoro se em meu pai, a convicção de que não seria casual a coincidência de el-rei D. Sebastião e eu termos vindo ao mundo no dia do santo do mesmo nome. (...) Quando cresci e percebi que algo se esperava de mim, preferi, por instinto, fingir que não era comigo. Só muito mais tarde comecei a interrogar-me, como agora, quando olho aqui de cima, da Peninha, este mar de janeiro, coberto de tiras de neblina. (...) Uma espécie de paz me faz aceitar quem quer que eu seja, como sou, sem mais. Se reflecto, logo as questões voltam a galope, mais assustadas pela sua nenhuma utilidade. Vá lá, digo de mim para mim, vê se te acalmas. Que te importam as diferenças físicas, por vária gente notadas, em relação aos pais que te geraram, ou que só te adoptaram? Que interessam parencças dessas? Que teus pais fossem morenos, altos, de feições e narizes compridos, enquanto tu és louro, entroncado, de olhos claros, curto o nariz, redonda a cara, a boca de carnudos lábios, o de baixo descaído como o de Catarina – que valor terá isso? .²⁵

Para chegar a uma conclusão sobre sua identidade e, conseqüentemente, seu destino, ele se propõe a afastar-se de seu passado, permanecendo distante das

²³ Wolfgang KAYSER, *O Grotesco*, p.17.

²⁴ “ O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.”, in TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007,p.31.

²⁵ Almeida FARIA, *O Conquistador*, pp. 15-16.

peessoas que o cercaram desde seu nascimento, para refletir sobre ele. O lugar escolhido para seu retiro, contudo, é perto do local em que viveu seus primeiros anos, o retiro da Peninha. Desse eremitério, ele enxerga as referências espaciais de sua infância e de parte de sua adolescência. Esse local está abandonado e proporciona-lhe as condições necessárias para a reflexão a que se propôs e para a análise de sua existência. Sebastião, entretanto, ainda, está muito ligado à sua história e à sua origem, pois suas escolhas assim o demonstram: o retiro da Peninha representa um espaço “longe-perto” de suas origens, que dá margem ao binômio realidade-fantasia a que ele se apegua. Para tentar esclarecer os pontos obscuros de sua história, o personagem-narrador adota, para a adequação da expressão à matéria narrativa, o realismo grotesco, num estilo que se coaduna com suas ânsias desmitificadoras e com a personalidade libidinosa que caracteriza o Sebastião-personagem.

O realismo grotesco, segundo Bakhtin, é o nome convencional que ele dá à concepção em que

as imagens referentes ao princípio material e corporal (...) são a herança (...) da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo). (...) O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.²⁶

Esse traço marcante do realismo grotesco, o rebaixamento, é recorrente na obra *O Conquistador*, e será percebido pelos vários exemplos que serão citados e explicitados no decorrer deste trabalho.

Já no primeiro parágrafo do capítulo um, João de Castro, que virá a ser o pai de Sebastião, encontra-o em uma situação constrangedora e desarmônica, pois deu consigo “metido num ovo enorme, com a cabeça, as pernas e os braços de fora.”²⁷

Nesse momento, já começam a aparecer os índices de uma personagem caricaturesca.²⁸

Ao mesmo tempo que surge um início de vida, por meio do ovo, como simbologia da fertilidade e da continuidade de vida, há o desconforto da personagem

²⁶ Mikhail BAKHTIN, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, pp. 16- 17.

²⁷ Almeida FARIA, *O Conquistador*, p.11.

²⁸ A personagem é caricaturesca, “ quando a qualidade ou idéia única é dilatada ao extremo, provocando uma distorção propositada, a serviço da sátira ou do cômico...”, in MASSAUD, Moisés. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1985, p.398.

mal cabendo nele e, ao mesmo tempo, escapando por todos os lados. A situação torna-se ridícula, pois o recém-nascido aparenta ser maior que o seu invólucro, embora não consiga mexer-se nem livrar-se dessa casca que o incomoda.

O descompasso que há entre o símbolo da perfeição e da origem da vida, o ovo, e o conteúdo do mesmo sugere que essa criatura ultrapassa ou ultrapassará os limites de uma vida delimitada e já cristalizada. O fato de Sebastião não conseguir livrar-se de seu invólucro, faz-nos pensar que é difícil libertar-se da imagem calcificada que, para a personagem, seria a de Dom Sebastião, pois ele tem o mesmo nome, “nasceu” no mesmo dia e apresenta as mesmas características físicas de seu homônimo.²⁹

Continuando a narrativa, surgem as testemunhas do nascimento de Sebastião:

... um cavaleiro maneta, mestre eqüestre, que para ali ia montar acompanhado pelos seus três peões de brega, recrutados entre os mais aparvalhados das aldeias.³⁰

A escolha dessas testemunhas também não é aleatória. Elas fazem parte de um mundo grotesco, rebaixam, popularizam o universo romanescos,³¹ participando, simultaneamente, da vida real. Por suas características, elas diminuem a credibilidade de seu testemunho, quanto ao “nascimento” de Sebastião, pois já são desacreditadas pela própria comunidade. Esse binômio fantasia/realidade condiz com a carnavalização teorizada por Bakhtin, como neste excerto:

Os bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval). Os bufões e bobos (...) continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial de vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos.³²

²⁹ “... enquanto tu és louro, entroncado, de olhos claros, curto o nariz, redonda a cara, a boca de carnudos lábios, o de baixo descaído...” in Almeida FARIA, *O Conquistador*, p.16.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ Segundo Northrop Frye, o herói típico do universo romanescos é superior em relação aos outros homens e seu meio, suas ações são maravilhosas, mas, em si mesmo, é identificado como um ser humano. (A escolha dos três peões de brega por Almeida Faria, como testemunhas do “nascimento” de Sebastião, revela o sentido paródico que ele dá à narrativa.)

³² Mikhail BAKHTIN, Mikhail, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p.7.

Nesta cena em que os quatro “cavalheiros” discutem entre si e disputam a posse do menino, são atacados por uma cobra-marinha que servia de guarda à criança.

A presença desse réptil reforça o caráter fantástico da história, pois é um elemento encantatório que tanto pode significar o guardião de um herói, como se encontra, em várias circunstâncias no decorrer da história mitológica de vários povos, como a personificação do mal. A serpente é um símbolo ambivalente e muito forte, pois guarda todo o conhecimento do mundo, ao mesmo tempo em que, vinda do mar, representa o elemento desconhecido. A propósito dessa afirmação, Régis Boyer diz:

Em suma, ela se impõe a nós por uma imagem de inesgotável riqueza, porque possui todos os sortilégios da atração-repulsão que definem, tudo bem pesado, as grandes pulsões que nos dirigem: inexplicáveis, como ela irresistíveis. É que, mais uma vez excetuados o Sol e o fogo, ela assume os grandes elementos dos quais a Vida se alimenta por excelência: a terra, que sendo também a morada dos mortos se enriquece com sua substância, devido à valência homo-humos, tão decantada por Mircea Eliade, e a água do oceano, que Plínio já dizia “ser a mãe de todos os monstros”.³³

Adiantando-nos, um pouco, na referência desse símbolo, vale ressaltar que a sua importância se evidencia no decorrer do enredo de Almeida Faria e nos desenhos de Mário Botas, pois será um símbolo recorrente do começo ao final da narrativa e das ilustrações inclusas em *O Conquistador*.

Voltando à narrativa, o perigo torna-se iminente, sendo necessária uma solução rápida e eficaz. Esse ponto de tensão logo causa o riso, quando João de Castro lhe corta a cabeçorra com uma lança que servia para espetar polvos. Mais um índice de heroicidade cai por terra e torna-se vazio pela combinação de elementos heróicos com os de rebaixamento: a figura mitológica (serpente marinha) contrasta com a morte ingloria e grotesca (por meio de um utensílio prosaico, utilizado para espetar polvos).

A partir da posse do menino, João de Castro leva-o para casa, e o recém-nascido é bem recebido por sua futura mãe, Joana Correia de Castro, esposa de João. Esse casal não gerou filhos, e ele é acolhido como tal. Eis outro ingrediente da vida de um herói fantástico: paternidade e maternidade desconhecidos, porém é introduzido em uma família cujos nomes são idênticos aos da família real portuguesa do século XVI. Os pais de Dom Sebastião são Dom João de Castro e Dona Joana, e sua avó paterna, Dona Catarina, foi quem, na realidade, criou e educou Dom Sebastião por ocasião da morte prematura de seu pai e da ida de sua mãe a Castela por motivos políticos.

³³ Pierre BRUNEL, Pierre (org.), *Dicionário de Mitos Literários*, p. 430.

O jogo de vai-e-vem, de subida e descida, de heroicidade e comicidade sustenta o paralelo entre a vida de uma personagem histórica real que se tornou mítica – Dom Sebastião – e uma personagem fictícia por nascimento – Sebastião de Correia e Castro – que se transformou em um ser real literariamente, ao simbolizar o homem português comum.

Essas oposições não só continuam, mas também são enriquecidas com índices que enfatizam o grotesco, tanto em conteúdo como em forma, de acordo com o enredo e a linguagem utilizada por Sebastião-personagem no decorrer da história.

Outro elemento que merece atenção é o ambiente preparatório para o aparecimento de Sebastião, o qual lembra a profecia de Bandarra - “rei que há-de voltar numa manhã de nevoeiro”³⁴ – aqui retomada com cores fortes e efeitos visuais e sonoros típicos da linguagem cinematográfica, como a prenunciar um nascimento catastrófico.³⁵

Na véspera do meu nascimento caíra sobre a serra de Sintra a tempestade mais tremenda de que as pessoas se lembram. A aurora chegara enrolada em nimbo baixos, tão carregados de cúmulos em forma de couve-flor de chumbo que nunca, em muitos anos de embarcado, meu pai observara tal espessura de nuvens, tal secura de trovões (...) Mas não foi chuva o que veio, foi uma catarata caída do firmamento, um entornar de aéreas águas sobre a terra e o mar já inchado do furor das vagas. O horizonte desapareceu completamente, uma escuridão de estanho esfumado avançara dos lados do Norte de África à velocidade de um tornado, atroando tudo com o barulho de todos os bombos e tambores do universo. (...) naqueles momentos a Serra era um ventre de grávida percorrido pelos abalos que antecedem o parto. (...) O último estertor fora o pior, e não faltou quem se preparasse para o fim do mundo. (...) Mas naquela derradeira madrugada (...) Vindas do mar, lufadas de névoa avançavam em direção à Serra, como um exército desordenado recuando em debandada.³⁶

A forma de couve-flor de chumbo dos cúmulos lembra o horror visual da bomba atômica; a catarata alude ao dilúvio bíblico, e a escuridão vinda do Norte da África traz a lembrança e a alma de Dom Sebastião, que ficara insepulto em Alcácer-Quibir. Para completar o cenário, a terra tremera como a expulsar de seu ventre o filho retido por quatro séculos, acompanhada de estampidos ensurdecedores.

³⁴ José H SARAIVA, *História Concisa de Portugal*, p. 177.

³⁵ A palavra “catastrófico” não está empregada no sentido de “fim”, “destruição”, mas como uma reviravolta na História, ou seja, a personagem que surge caricaturizando Dom Sebastião adquire um sentido ambivalente, pois, seus movimentos da aparição, assimilação e deslocamento da figura régia levarão a uma revisão crítica do destino português.

³⁶ Almeida FARIA, *O Conquistador*, pp.12-15.

Depois dessa descrição, o próprio Sebastião-narrador diz que sonha com esses momentos, como se viessem de um depósito inconsciente que transcendesse sua história pessoal

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.³⁷

A complicação, dada pelas ampliações imaginativas, tece a malha que enreda tanto Sebastião-personagem como o Desejado, de modo que o leitor começa a compará-los e a confundi-los. Mesmo o narrador deixa explícita a idéia de coincidência da data de nascimento dos dois Sebastões.

Um outro elemento importante, presente no “nascimento” da personagem, que se torna ambíguo, é a água, pois, no imaginário popular, ela representa vida e fertilidade e, nesse momento, adquire o significado de catástrofe e morte:

Na cerração da noite as bâtegas batidas por rabanadas de vento arrancaram grandes árvores que as levadas arrastaram 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.³⁸

Por esse exemplo, percebe-se que a água destrói elementos da natureza, o ser humano e seus feitos, considerando-os inimigos, ao invés de protegê-los, embora, depois, mostre a revificação por meio do nascimento da personagem Sebastião. Além dessa inversão simbólica, a subversão, que também é própria do realismo grotesco, presentifica-se na narrativa, por meio desse exemplo e de outros que aparecerão posteriormente, como parte do efeito de rebaixamento.

Essa subversão também se anuncia pelo significado parodístico dos nomes de Alcides de Carvalho, o cavaleiro, pois esse antropônimo se origina do grego (variante de Alceu - Alkaios) e significa “forte”, e, no entanto, no enredo, a personagem é maneta; Sebastião, que, também, vem do grego (Sebastianós, forma ampliada de Sebastós) e significa “augusto, venerável, respeitável”, não passa, como personagem, de um pobre enjeitado, e não assume qualquer responsabilidade que o revele “sucessor” de Dom Sebastião, pelo contrário,

³⁷ Ibid., p.13.

³⁸ Ibid., p.14.

Quando cresci e percebi que algo se esperava de mim, preferi, por instinto, fingir que não era nada comigo.³⁹

Mais adiante, Sebastião-narrador medita sobre sua origem, sobre as diferenças físicas que há entre seus pais e ele, sobre as parecidozas que há entre ele e Dom Sebastião, mas, mesmo assim, quer convencer-se de que essas evidências físicas não levam a certeza alguma:

Que teus pais fossem morenos, altos, de feições e narizes compridos, enquanto tu és louro, entroncado, de olhos claros, curto o nariz, redonda a cara, a boca de carnudos lábios, o de baixo descaído como o de Catarina – que valor terá isso?⁴⁰

Sebastião, mesmo fazendo o balanço de sua vida, mesmo angustiado por querer conhecer sua origem e dar um rumo ao seu futuro, titubeia e, por vezes, desiste da luta de conhecer-se e assumir-se, prefere ficar na ignorância e continuar com o jogo de “sou – não sou – sou?”.

Retornando ao enredo de *O Conquistador*, ainda no primeiro capítulo, um fato que merece ser lembrado e considerado é a relação conjugal entre Catarina, a avó de Sebastião, e seu marido, João Correia. Os dois, com gênios totalmente diversos, conviveram e tiveram um casamento feliz, segundo o narrador, por nunca se enfrentarem nem medirem forças declaradamente. O avô era dado a brincadeiras e atitudes que chegavam ao extremo da comicidade ou da impropriedade, outro dado do realismo grotesco:

Num jantar em sua casa, um amigo elogiou-lhe uma vez a gravata de seda às riscas. Logo João se levantou da mesa, foi à cozinha e, cinco ou dez minutos depois, voltou com uma omeleta impecável, tendo dentro a gravata cortada aos bocados.⁴¹

O comportamento irreverente e gaiato do avô, em oposição ao temperamento forte da avó, só não levou ao fim do casamento deles por causa das manobras de Catarina, que fingia aceitá-lo como era. Mais uma vez, o realismo grotesco afirma-se, revelando o inverso não só do comportamento do casal, mas também do significado de seus nomes: João (hebraico – Yehohanan) significa “deus é gracioso”, o que não

³⁹ Ibid., p.15.

⁴⁰ Ibid., p.16.

⁴¹ Ibid., p.17.

combina com os exageros do avô; Catarina, proveniente do grego (Katharé), por sua vez, semanticamente, é sinônimo de “pura”, também mostrando o inverso das atitudes dela, resultantes de seu pensamento ardiloso para com o marido e com o neto. Em relação a este, ela se manifesta por meio de conselhos sobre quais atitudes e cuidados tomar ao relacionar-se com uma mulher:

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, se caísse na asneira de casar.⁴²

A recorrência da oposição de significados dos antropônimos, que nomeiam as personagens, em relação ao comportamento delas, leva-nos a pensar que Almeida Faria se utiliza do efeito cômico/grotesco desses nomes para ratificar o rebaixamento e a corruptibilidade do ser humano representado por essas personagens. Essa transposição é reiterada pela escolha dos nomes das mulheres que farão parte da vida de Sebastião-personagem, como observaremos logo mais.

Desde o início de sua adolescência, Sebastião-personagem já prenuncia o que será sua vida afetiva ou sexual – na contramão da figura histórica de Dom Sebastião, ao tranquilizar sua avó.

Expliquei-lhe então que as minhas pulsões não me permitiriam dedicar-me a uma mulher apenas, e nunca em regime exclusivo.⁴³

Ao responder a Catarina que não tinha pendores para a fidelidade amorosa e, menos ainda, para a fidelidade conjugal, ele refere-se às suas experiências amorosas desde a meninice e pressupõe as conquistas que fará ao longo de sua vida até os 24 anos, momento em que começa a narrar a sua história:

O trabalho manual fatiga-me e faz esquecer outros mais agradáveis, em que porém suei também, aperfeiçoando as minhas artes.⁴⁴

Tal comentário evidencia o oposto da vida mundana de Dom Sebastião pelo rebaixamento de sua famigerada beatice, haja vista a importância que o narrador-

⁴² Ibid., p.17.

⁴³ Ibid., p.17.

⁴⁴ Ibid., p.20.

personagem dá ao sexo e às satisfações corpóreas. Afinal, é notório o fato de que Dom Sebastião, por ter tido uma educação ascética e por sofrer de um mal físico, não se entregara à vida sexual e aos prazeres da luxúria. Ao contrário de Sebastião que, desde bebê, já mostrara seus dotes e pendoros para o sexo, ao excitar-se, quando fora tocado carinhosamente por Dora Bela, inaugurando um comportamento libidinoso que será a sua principal marca identitária. Esse mesmo rebaixamento reafirma o grotesco na vida da personagem Sebastião, que chega às raias de sua destruição como ser humano, no decorrer de sua história, ao entregar-se aos excessos da vida mundana, servindo de puro objeto de desejo de senhoras solitárias.

Por esse passeio pelo capítulo inaugural de *O Conquistador*, constatamos que a carnavalização é um elemento recorrente na obra e manifesta-se, em todo o romance, como um recurso que proporciona a liberdade de pensamento e de ação tanto da personagem quanto do narrador.

Segundo Bakhtin, o carnaval é a vivência do lugar intersticial que há entre o real e a fantasia. O povo não só participa de espetáculos mas também mergulha de corpo e alma nessa festa popular, realizando-se por meio dela. A fantasia torna-se realidade e é fruída por todos. Nesse momento, a liberdade de ação, de pensamento e de sentimentos aflora e toma conta de toda a população.

Um outro fator importante da carnavalização, para o nosso trabalho, é que o carnaval é uma festa popular, logo, nessa festa, há um desfile de pessoas do povo que se caracterizam por seu estilo de vida, por sua cultura, por suas crenças.

Em *O Conquistador*, estamos analisando uma personagem do povo. Sebastião-personagem vive em uma aldeia, cresce, brinca e pensa como uma pessoa inserida em seu ambiente, um português comum. Ele não se “estranha” diante da vida que leva, apenas vive livremente. Quem é assolado pelo estranhamento é Sebastião-narrador, pois ele se põe a pensar, avaliando sua vida e quer livrar-se de seu homônimo.

Embora Sebastião conhecesse a sua inusitada história desde pequeno, ele viveu como qualquer menino de sua idade e teve uma adolescência comum. A coincidência que pairava sobre ele – de ser a reencarnação de Dom Sebastião – começou a pesar em sua existência depois de adulto, após ter experiência de vida e adquirir um conhecimento mais profundo da História, a cujo estudo se dedicará na Sorbonne. Nesse momento, começa a despontar o Sebastião-narrador: um ser mais culto, investigativo, consciente e, ao mesmo tempo, descontente com a vida que levava até então.

Durante toda a narrativa, há um jogo entre os dois Sebastões, a personagem e o narrador, tendo como fator de complicação um terceiro Sebastião, o Desejado.

Para que haja um livre trânsito entre “essas vidas”, a carnavalização e, conseqüentemente, o realismo grotesco servem de subsídio ao narrador.

Um outro fator importante, segundo Bakhtin, é que a crítica feita pelo rebaixamento, no contexto da carnavalização, não serve ao aniquilamento do ser humano, mas a uma destruição que o renova e o impulsiona à reconstrução.

Em *O Conquistador*, constatamos essa trajetória: Sebastião-personagem degrada-se e, por meio da reflexão e da decisão de abandonar um tipo de vida irresponsável, pontilhada apenas por conquistas amorosas inseqüentes, ele começa a reerguer-se como Sebastião-narrador.

Esse narrador, como personagem real literariamente, não constitui propriamente uma individualidade, mas representa a alma do povo português – o homem comum que quer encontrar o seu caminho. No final do romance, essa idéia fica clara, quando Sebastião-narrador se refere ao futuro incerto:

Como se fosse um sol, sete estrelas giram à minha volta. São as Plêiades, da constelação do Touro, e de repente tranqüiliza-me a evidência de que aquele Sete-Estrela me há-de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo.⁴⁵

Encontramos, também, em Bakhtin, a mesma afirmação a propósito da carnavalização:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.⁴⁶

⁴⁵ Ibid., p.130.

⁴⁶ Mikhail BAKHTIN, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, pp. 8-9.

3.2- O carrossel de personagens

O rebaixamento está presente na vida de todas as personagens que gravitam ao redor de Sebastião, e esse fator contribui para que o grotesco seja exacerbado e se espalhe por toda a obra, comprovando, também, com sua contaminação, a deterioração e a corruptibilidade da personagem central.

Analisaremos, agora, a influência familiar na vida da criança e do adolescente Sebastião – o pai, João de Castro; a mãe, Joana Correia de Castro e a avó, Catarina.

No cotidiano de uma criança, é natural e desejável que os pais devam estar sempre presentes. Na vida de Sebastião, essa presença não acontece efetivamente.

Seu pai tem participação em seu “nascimento”, pois é ele quem luta para conquistar e tomar posse do menino, matando a cobra-marinha. No percurso para casa, por estar desprevenido e despreparado para o papel de protetor, ele não tem consigo os objetos necessários para aquecer a criança, que passa frio e fome até chegar à casa do faroleiro. A mãe faz o seu papel, ao recebê-lo e ao cuidar dele.

Por não terem condições financeiras e por não estarem preparados para a chegada de um bebê, o pai resolve construir um berço, remodelando uma carcaça de triciclo. Essa estranha manjedoura revela a precariedade do lar de João de Castro, tanto quanto a rusticidade do faroleiro se expressa na improvisação dos brinquedos que arranja ao menino.

Sebastião “brinca” com objetos que adquirem um aspecto grotesco, por se encontrarem ou fora de seu ambiente de origem, como o peixe, que se balança ao sabor do vento; ou incapacitado de se movimentar em seu “habitat”, como o pássaro, que se enreda nos próprios fios, condenando-se à imobilidade em pleno ar:

... a que nem faltava um peixe de madeira pendurado no tejadilho, *perpetuum mobile* nadando no ar à mais ligeira brisa, ou ao meu espernear. (...) meu pai ofereceu-me um brinquedo ainda mais bizarro, um pássaro munido de um minimotor que lhe movia os vários pares de asas. Suspenso do tecto do quarto por um quase imperceptível fio de pesca, o volátil adejava agitado, desajeitado, como se a cada instante fosse precipitar-se. Não caiu, mas depressa se enredou no fio, e assim se estragou e estropiou esse portento do paterno talento.⁴⁷

Esses dois brinquedos, cujas formas representam elementos da natureza, revelam liberdade de ação e possibilidade de ascensão, respectivamente. João de

⁴⁷ Almeida FÁRIA, *O Conquistador*, pp. 25-26.

Castro, porém, por sua falta de habilidade, subverte a ordem e transforma-os em signos grotescos, que motivam o riso pelo desvirtuamento de suas características.

O “genitor” de Sebastião não tem ascendência sobre o filho e não o influencia em suas decisões, tanto que Sebastião-narrador não descreve o pai como uma pessoa forte ou fraca, apenas como uma testemunha que esteve presente, fisicamente, em alguns momentos de sua infância e de sua adolescência.

Joana, por sua vez, cuida do filho e protege-o, enquanto pequeno, todavia não se impõe nem pelo desvelo, nem pela orientação segura. A sua interferência na vida do filho é quase nula. O máximo que ela faz é rezar para que Sebastião não tenha vícios e um mau destino:

Minha mãe fez de tudo para me curar do mal da lua. Embora nem sonhasse que desregramentos se divulgaram a meu respeito, pediu aos seus santinhos que me livrassem da má madrinha que leva aos labirintos da lascívia. Segura de ser atendida, ladainhava que Deus me acrescentasse e o Demo arreventasasse e a Virgem Pura me tirasse o quebranto da lua.⁴⁸

Por esse exemplo, percebe-se que Joana se apega a credices, para suprir a formação moral que ela não tinha condições de dar ao filho, despreparada que era para a maternidade.

A partir dos quinze anos, Sebastião deixa a casa de seus pais e vai morar com sua avó, em Lisboa.

Esse descompromisso dos pais em relação ao jovem, nas proporções do rebaixamento carnavalesco, compara-se à ausência dos progenitores de Dom Sebastião e à influência de sua avó paterna, Dona Catarina.

A relação de Sebastião-personagem, enquanto criança, com sua avó, Catarina, sempre foi muito forte. Ela lhe dava carinho, atenção e atiçava-lhe a imaginação, além de fazer com que ele se sentisse importante, ao compará-lo com seu homônimo.

Quando Sebastião vai morar com Catarina, o convívio dos dois torna-se íntimo, porém diferente de uma cumplicidade familiar ou de dependência filial. O comportamento da Catarina é dúbio, ao referir-se às conquistas femininas do neto. Ela age como se fosse uma amante traída. Sebastião, por sua vez, demonstra não entender o que acontece com sua avó:

⁴⁸ Ibid., p.36-37.

Só ao chegarmos a casa é que a avó desatou aos gritos como nunca até então eu a ouvira, insultando-me com a fúria de Justina ao apanhar-me em flagrante delito. Sufocada de raiva, acusava-me de ter dado cabo do seu aniversário, de não ter vergonha na cara, de andar a meter-me com mulheres casadas estando o mundo abarrotado de meninas idiotas, capazes de todos os disparates para caçarem um homem. Procurei acalmá-la, garantir-lhe que se enganava, propor-lhe que bebêssemos um *Cointreau*, mistela que eu detesta mas de que ela gostava, e acabamos em tréguas provisórias com um beijo de compromisso.⁴⁹

Nesse excerto, Sebastião, consciente ou inconscientemente, compara a reação da avó com a que teve uma de suas amantes, a professora Justina, ao sentir-se traída, quando ele, ainda menino, assediava as meninas de sua idade. O final da citação, também, expressa uma dubiedade de comportamento entre avó e neto, pois ele a acalma “com um beijo de compromisso”.

Por sua instabilidade emocional em relação às conquistas do neto e por seu ciúme desmedido, Sebastião escondia dela suas empresas amorosas e evitava telefonar da casa de Catarina às suas namoradas, depois de descobrir que ela rasgava as cartas perfumadas que lhe mandavam.

As duas avós “Catarinas”, a de Sebastião e a do Desejado, são possessivas e intratáveis em determinadas situações: por exemplo, a de Dom Sebastião não só lhe ditava como deveria comportar-se mas também urdia planos para a sua vida política⁵⁰; ao passo que a de Sebastião queria tolher seus pendores a conquistas femininas, pelo ciúme que mal ocultava.

Eis aí um outro exemplo de carnavalização, em *O Conquistador*, pois a atuação da família do “anti-herói” é uma paródia da família real. O grotesco é ressaltado pelas situações de rebaixamento dos interesses familiares e pela importância que se dá a fatos corriqueiros e banais. Segundo Bakhtin, o cômico é a representação da cultura popular:

... quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos (oficial e não-oficial), de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular.⁵¹

⁴⁹ Ibid., p.101.

⁵⁰ Francisco Sales LOUREIRO, *Dom Sebastião e Alcácer-Quibir*, pp.95-96.

⁵¹ Mikhail BAKHTIN, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 5.

Fazendo-se uma comparação das palavras de Bakhtin com a vida dos três familiares de Sebastião-personagem, pode-se ressaltar não só a credence, que faz parte do cotidiano dessa família, como também os ditados populares que perpassam as falas de seu pai e demonstram a sabedoria adquirida pela tradição oral. Por exemplo: “ se trovão seco no céu reboa, tempo violento nos apregoa”, “ relâmpagos ao norte e vento forte, se do sul vem, chuva também”.⁵²

A credence presentifica-se, especialmente, nos primeiros anos de vida de Sebastião, ao tentarem explicar (toda a família e vizinhos) a demora do desenvolvimento da fala da criança. Esse retardo é creditado a vários fatores inusitados como: a criança beijar um espelho de algibeira, tomar o bafo de um gato vadio, terem cortado as unhas do menino à tesoura e não com os dentes e muitas outras situações hilariantes, levadas a sério pela população local, que geraram tentativas de cura mais esquisitas, ainda, como: dar-lhe banho em água passada por cu lavado, pô-lo num saco e levá-lo às casas de três vizinhas durante três dias, dentre outras soluções.

A sua língua desentramelou-se por meio de um acontecimento mais inusitado ainda, ou seja, Sebastião quase caiu de bruços nas brasas da chaminé, mas sua mãe foi mais rápida e conseguiu livrá-lo do fogo, agarrando-o. Nesse momento, saiu da garganta do menino um ruído esquisito, e ele vomitou uma papa repulsiva, que caiu na lareira e ardeu num pestilento estrugir verde de bÍlis.⁵³

Esse acontecimento, além de insólito, exemplifica o grotesco por meio do “aspecto topográfico essencial da hierarquia corporal às avessas, o baixo ocupando o lugar do alto; a palavra localiza-se na boca e no pensamento (a cabeça), enquanto ela é remetida para o ventre”⁵⁴, ao vomitar a papa pestilenta, fazendo com que a fala se desenvolvesse, a partir desse momento.

Uma outra personagem que faz parte da vida de Sebastião, desde o início, é o cavaleiro maneta, Alcides de Carvalho. Ele reúne vários quesitos para ser considerado o protótipo do realismo grotesco. Além de ter uma aparência desfavorável, ele pertence a uma sociedade sebastianista semi-clandestina e faz a apologia de Sebastião-

⁵² São considerações de João de Castro, ao observar a mudança repentina do tempo na véspera do “nascimento” de Sebastião. In Almeida FARIA. *O Conquistador*, pp. 12-13.

⁵³ Ibid., pp.28-30.

⁵⁴ In *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987, p.270.

personagem como a reencarnação do Desejado. Alcides aproveita todas as ocasiões possíveis para apresentar Sebastião como tal.

A idéia de uma sociedade clandestina remete à cultura não oficial em que a personagem e seu discurso estão inseridos. Logo, essas reuniões funcionam mais como encontros sociais em que Sebastião é apresentado a famílias ricas da região em que mora, como se fosse a reencarnação de Dom Sebastião, comprovando que não há ideais sérios e comprometidos com instituições políticas ou culturais de alguma relevância.

Quando Sebastião-personagem resolve morar em Lisboa, Alcides apresenta-o ao seu primo, Gabriel Gago de Carvalho, professor de História no Lyceu Central de Pedro Nunes, profetizando que esse será o local da sede monarquista em Lisboa. Embora Gabriel tenha Dom Sebastião como um de seus ídolos, a aproximação com Sebastião não tem como intuito discussões políticas ou o futuro de Portugal. O interesse é pessoal, pois, ao ser convidado a ir à sua casa, Sebastião percebe, ao chegar lá, que havia um ambiente promíscuo e de cumplicidade entre Gabriel Gago, sua esposa e Alcides. A descrição dessas personagens e do ambiente, feita por Sebastião, revela o rebaixamento por meio de uma situação que reúne o grotesco e promíscuo ao kitsch:

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 ao tecto 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 afoqueadas, 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 plena 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-bebé embalsamado no topo de uma coluna, entre plantas de plástico e penas de avestruz...⁵⁵

Por meio desse relato e da descrição do local em que se encontram as três personagens, percebe-se o acúmulo de estilos e a falta de harmonia entre os objetos dispostos nessa sala de visitas. Eles compõem um ambiente bizarro e amontoam-se, prenunciando a desordem moral que há nessa moradia, e que se estende às três personagens que completam o cenário: Alcides, Julieta e Gabriel. Essas três

⁵⁵Almeida FARIA, *O Conquistador*, p. 84.

personagens mantêm um relacionamento nada convencional para uma família estruturada nos moldes de uma sociedade portuguesa tradicional.

O rebaixamento, flagrado nessa cena e na posterior, é acentuado pelas comparações que são feitas entre as personagens masculinas e animais. Esse recurso tem sido utilizado desde a Antigüidade, como se percebe nesta citação retirada de *O Império do Grotesco*:

É antiqüíssima, no entanto, a identificação mítica e figurativa entre o homem e o animal, fazendo-se presente nas fábulas e em sistemas morais. Muitas vezes, a identificação passa pela referência ao excremento como metáfora para o rebaixamento frente a valores tidos como excelsos ou para uma radical ausência de qualidades (consciência moral, sexualidade civilizada, alimentação regrada, máscaras identitárias etc), isto é, o grau zero da condição humana.⁵⁶

Comparando-se a descrição feita por Sebastião-narrador a respeito de Alcides e, posteriormente, de Gabriel, percebe-se que essas personagens se enquadram nessa citação pela ausência de consciência moral e de “sexualidade civilizada”.

Das três personagens que fazem parte da cena anteriormente descrita, Gabriel Gago é o mais caricato, pois, sendo chefe de família, é aquele que não se impõe e deixa-se levar pela corruptibilidade corporal e comportamental:

Em tremelicantes pezinhos de lã, corado como quem sai de um banho, Gabriel Gago de Carvalho foi o primeiro a regressar à sala. Fez-me várias vénias muito pestanejadas, com poses de prima-dona em noite de gala, e refinou nas boquinhas habituais, na duvidosa virilidade de uma retórica engasgada. Custava-me ficar sério diante daquela cara de cágado fora de água, com óculos de aros de tartaruga que lhe aumentavam a exoftalmia dos espantados olhos de *pékinois*, ou melhor: de pescada no prato.⁵⁷

Nessa passagem, Gabriel é submetido ao ridículo pela riqueza de detalhes que Sebastião-narrador utilizou, ao descrevê-lo como uma criatura destituída de virilidade e elegância, rebaixando-o à excrescência, à subserviência e à inutilidade como pessoa dentro de uma sociedade ativa.

Essa passagem se coaduna com o conceito de grotesco explicitado por Muniz Sodré e Raquel Paiva, ao estruturarem a seguinte equação conceitual:

Grotesco = Homem # Animal + Riso. Daí partem as modalidades atinentes à escatologia, à teratologia, aos excessos corporais, às atitudes ridículas e, por

⁵⁶ Muniz SODRÉ & Raquel PAIVA, *O Império do Grotesco*, pp.21-22.

⁵⁷ Almeida FARIA, *O Conquistador*, p. 86.

derivação, a toda manifestação da paródia em que se produza uma tensão risível, por efeito de um rebaixamento de valores (...), quanto à identidade de uma forma.⁵⁸

Tais personagens masculinas, Alcides e Gabriel, encaixam-se, perfeitamente, nesse conceito, pois até a escolha do vocabulário pelo narrador faz com que eles sejam diminuídos a seres irracionais deslocados de seu próprio habitat.

Mais uma vez, o nome da personagem, Gabriel Gago, define-se pelo comportamento contrário. Gabriel origina-se do hebraico (gueber, “homem, herói”; El, “de Deus”) e significa enviado de Deus. Essa personagem, além de não trazer uma boa nova como “enviado”, pois, profissionalmente, não se impõe pelo conhecimento e mostra-se retrógrado, fazendo com que seus alunos zombem dele, também transgreda a moralidade católica, com o seu comportamento familiar leviano e promíscuo.

Alcides, Gabriel e Julieta perfazem a carnavalização de uma nobreza esvaziada de sentido, que o livro transforma em pura excrescência.

Referindo-se, ainda, às personagens do romance, cabe-nos citar as seis personagens femininas que gravitam em torno de Sebastião-personagem, o relacionamento dele com elas e a importância que cada uma teve em sua vida afetiva e sexual.

O primeiro passo é dado pela liliputiana Dora Bela, mulher de um metro, casada com Dom Rodrigo. Ambos trabalharam em um circo, por isso gostavam de organizar festas populares nas aldeias por que passavam. Eles têm uma aparência bizarra, demonstrando que pertencem ao círculo das figuras grotescas que transitam pela narrativa.

Dora Bela, ao trilar árias desafinadas e embalar Sebastião, por ocasião de suas visitas aos pais dele, causa-lhe volúpia, fazendo com que ele tenha suas primeiras ereções. Um bebê, ao ser embalado, deveria ficar relaxado e adormecer, porém não é o que acontece com o protagonista, ao contrário, ele excita-se com o movimento regular feito por Dora Bela.

No meu corpo operavam-se mudanças nada desagradáveis, as quais abruptamente terminaram no dia em que 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

⁵⁸ Muniz SODRÉ & Raquel PAIVA, *O Império do Grotesco*, p. 62.

canções com carícias desta Fada que tão cedo trouxe os meus dotes à luz do dia.⁵⁹

Nesse excerto, percebe-se que o baixo corporal é acentuado, pois trata-se de uma criança de dois anos que reage como um ser humano que tenha seus órgãos sensórios aguçados para o sexo, instaurando já o eixo do baixo ventre como foco de atenção e mola propulsora dos movimentos do protagonista.

O significado do nome de Dora Bela, conforme acontece com outras personagens, ratifica a presença do grotesco em *O Conquistador*, pois as ações da personagem e sua aparência transgridem o seu significado lato. Dora origina-se do grego (Dôron) e quer dizer presente; Bela vem do latim (Bella) e significa linda. Fisicamente, a liliputiana não é linda, ao contrário, é um tipo caricato, por sair dos padrões de beleza social, e , no nível da ação, ela faz com que aflore em Sebastião a sexualidade com precocidade bizarra.

Amélia é a segunda “paixão” do menino Sebastião. Ela é filha de um faroleiro, e eles são colegas de classe. Os dois iam à escola e voltavam a casa juntos. Ele foi declarado, pelos pais de Amélia, seu protetor. Essa condição, que lhe foi imposta, deveria fazê-lo responsável pela integridade da menina, mas seus pendores para a sexualidade precoce fazem com que ele se interesse, rapidamente, pelo conhecimento do corpo da protegida:

A sua simples proximidade me dava vontade de cheirar, de desvendar os seus segredos. Mesmo o visível tinha nela um mistério que me deixava perplexo. Os olhos escureciam se não havia sol, mudavam de tonalidade tão depressa como as suas birras e alegrias. Pressenti que a constante transformação definia as mulheres. O importante seria distinguir o que era modificação e o que era permanência nelas. Amélia foi nisso a minha iniciadora. Os beijos que eu lhe dava, e as cócegas que lhe fazia se a apanhava distraída, sabiam-me a beijos e cócegas de quem se fingia distraída, e esse inocente fingimento ainda me comove.⁶⁰

Por esse exemplo, percebe-se que Sebastião, desde muito jovem, tinha a sexualidade à flor da pele, pois ele, ainda, é uma criança e já se interessa pelo comportamento feminino, tentando entendê-lo. Aquilo que, em uma criança, seria discriminação entre os sexos, pois meninos e meninas, por não se entenderem, afastam-se por uma fase da vida, para ele é motivo de exploração, descoberta e

⁵⁹ Almeida FARIA, *O Conquistador*, p.26.

⁶⁰ *Ibid.*, p.33.

conhecimento: ele descobre o prazer sexual pela simples aproximação corporal entre ele e Amélia.

Principiei por descobrir com ela as delícias de fazer festas no seu nariz fininho com o meu grosso nariz. Tais experiências nos demoravam ao regressar das aulas, sempre que estava bom tempo e eu a levava para fora da estrada, para vermos o mar, para procurarmos ninhos de pássaros ou para qualquer estratagem destinado a estarmos longe dos olhares. 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.⁶¹

Novamente, revela-se a importância que a personagem dá ao baixo corporal, que, na cena, é subitamente descoberto como zona de malícia e transgressão.

Por parte de Amélia, percebe-se a sua ingenuidade e a passividade. É uma passividade, porém, que consente as carícias; só não assume e não expressa esse consentimento, por despreparo e timidez. Ela não o estimula e, por vezes, finge-se distraída, ao receber os carinhos de Sebastião. Não corporifica o significado de seu nome, pois Amélia é variante de Amália, vem do gótico (Amalie) e quer dizer “mulher laboriosa e ativa”.⁶²

A partir do momento em que ela percebe as reações sexuais precoces de Sebastião, amedronta-se, retrai-se, e os dois afastam-se, demonstrando que, ainda, não estão amadurecidos para esse tipo de relacionamento.

A terceira “paixão” de Sebastião-personagem é Justina, sua professora das primeiras classes. Ele se deixa encantar por sua voz e por seu sorriso. Compara-a a uma santa:

O meu enlevo foi ao ponto de pedir a minha mãe uma imagem de Santa Justina, que ela não conseguiu arranjar, mas em compensação ofereceu-me uma piedosa *Vida* da dita. Aí aprendi que sempre a Santa resistira às desonestas propostas e às ameaças astuciosas de um certo Mago Cipriano que a queria desonrar. Mas a virtude dela era tão forte, que o Mago se converteu à fé católica.⁶³

Ela (Justina), ao contrário da Santa, é quem o inicia nos prazeres corporais e transfere seus conhecimentos professorais para o sexo:

⁶¹ Ibid., p. 34.

⁶² Moacyr C. FERREIRA, *Dicionário Poliglótico de Nomes de Pessoas*.

⁶³ Almeida FARIA, *O Conquistador*, pp.43-44.

Com espanto verifiquei que esta 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 `a minha boca o caminho até o seio maior. Para quem só mamara biberão, esta sensação era nova e portentosa. (...) De novo a minha mão direita subiu até às virilhas mestradas, enquanto a esquerda, mais desastrada, lhe segurava a não delgada cinta.⁶⁴

Novamente, o rebaixamento está presente, subvertendo a ordem natural dos acontecimentos: a intelectualidade (Justina), que representa o sublime, a serviço do baixo corporal, ou seja, do sexo, que, nesse momento, chega à obscenidade. O narrador descreve a cena explicitamente, pois não houvera envolvimento afetivo naquele instante, como, também, não há, quando da lembrança desse acontecimento, no momento da escrita.

A partir desse fato, a degradação de Sebastião-personagem começa a desenvolver-se, pois cria o seu “catálogo” de escolhas, tendo em vista a sua aprendizagem com uma mulher mais velha e exigente quanto à satisfação de seus desejos sexuais.

Bakhtin também aborda esse problema quando discorre sobre o realismo grotesco:

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro.⁶⁵

Por ser a primeira experiência sexual de Sebastião-personagem, esse momento é carregado de significado, e as influências sociais e morais afluem com toda a força. Primeiramente, Sebastião investe em um terreno desconhecido: o corpo feminino adulto. Até então, a sua experiência com as mulheres fazia parte do imaginário e da sua curiosidade.

Ao entrar em contato direto com o corpo de Justina, ele é assaltado por uma visão grotesca: misto de homem e de serpente, que o assusta e faz com que a idéia de pecado tome conta dele:

⁶⁴ Ibid., pp. 45-46.

⁶⁵ Mikhail BAKHTIN, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, pp. 18-19.

Nesse instante ouvi um silvo, e da árvore saiu uma horrenda cabeça de homem com bigode e corpo de serpente. Pronto, pensei, estou tramado. Afinal o meu confessor tinha razão. Deus vê tudo, até a minha mão entre as coxas da mestra.⁶⁶

Os apelos do sexo, porém, são mais fortes: rapidamente, Sebastião livra-se dessa visão e retoma a sua conquista, demonstrando que ele não tem convicção sobre a validade e a ameaça dos preceitos religiosos que aprendera.

Como esse contato físico, entre Sebastião e Justina, não é provocado nem pelo amor, nem pela paixão, mas apenas por apelo sexual, a cena, ao ser descrita pelo narrador, perde qualquer aura de magia e dá espaço para o grotesco e para a pornografia, que se concretiza visualmente no desenho de Mário Botas, que anuncia o terceiro capítulo.⁶⁷

Bakhtin preocupa-se em analisar o grotesco, também, pela realização sexual. O rebaixamento acontece por meio do baixo corporal e pelos orifícios do corpo em contato com a terra.

...o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro.⁶⁸

Em *O Conquistador*, encontra-se uma consideração de Sebastião-personagem que reproduz a idéia da descoberta do prazer físico por meio do ato sexual, enquanto penetração e troca de fluidos, logo depois de sua primeira experiência com Justina:

Só um Criador muito coca-bichinhos podia inventar a engenhosa manigância de nos fazer mergulhar noutra corpo e tirar disso deleites divinos.⁶⁹

⁶⁶ Almeida FARIA, *O Conquistador*, p. 46.

⁶⁷ Esse desenho será analisado cuidadosamente, mais adiante.

⁶⁸ Mikhail BAKHTIN, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p.23.

⁶⁹ Almeida FARIA, *O Conquistador*, pp. 46-47.

Por não ter tido uma experiência sexual anteriormente, Justina é a sua grande iniciadora, e é com ela que Sebastião-personagem concretiza seu desejo, transforma o mito em ato e quer fartar-se desse deleite. Justina, sendo experiente, joga com sua vontade e sua disponibilidade. Ela o manipula e dita-lhe as regras para que o relacionamento perdure entre eles.

Ao mesmo tempo que ela o tiraniza, não lhe dá espaço para que ele continue a “brincar” com as meninas de sua idade. Justina comporta-se como uma mulher ciumenta e desmente, dessa maneira, o significado de seu nome, que provém do latim (Justinus,a) e quer dizer “justa”. Ao tolher a liberdade de Sebastião, ela lhe tira a oportunidade de agir como adolescente, que busca conhecer a sexualidade no espaço social em que circula.

A sua quarta paixão é Clara. Uma jovem americana que Sebastião conheceu durante um de seus vários passeios pela praia. Ele precisou conquistá-la, pois a jovem não lhe dera confiança suficiente para uma relação íntima imediata. Sebastião teve de vencer alguns obstáculos para conseguir que ela cedesse aos seus encantos, e o primeiro deles foi a comunicação, pois eles falavam línguas diferentes e começaram a entender-se por meio de gestos.

Um segundo impedimento para a conquista da jovem é que ela não se sentia bem, ao ser abordada por rapazes. Ainda não tinha sido despertada para o sexo.

A partir do momento em que os dois entram em sintonia, Sebastião ganha terreno e consegue angariar a confiança de Clara, especialmente por ser delicado e carinhoso quanto ao relacionamento íntimo entre eles. Paulatinamente, esse envolvimento cresce, e entregam-se ao prazer e ao sexo, porém há o despertar, também, de um relacionamento afetivo entre eles, tanto que um participa da vida do outro, inteirando-se de seus projetos, de suas dificuldades afetivas em relação à família e ao sexo oposto.

Clara abre seu coração a Sebastião, contando sobre o péssimo relacionamento com sua mãe e o conseqüente desgosto com seu próprio corpo e com as transformações físicas, próprias da idade. Essas informações deram subsídios para que Sebastião a conhecesse e soubesse tratá-la com cuidado. Os dois passam a maior parte do tempo juntos, e isso faz com que comecem a compartilhar a mesma cama.⁷⁰

⁷⁰ Essa cama é uma espécie de fetiche, pois Clara estava hospedada na casa de Gloria Swanson, uma conhecida artista de cinema da época, que era, também, conhecida pelas várias conquistas amorosas, pois casara-se várias vezes.

Havia, porém, um empecilho para a felicidade completa do casal, pois Clara ficaria em Portugal por um tempo determinado, já que fora pesquisar a sua árvore genealógica, a sua origem judaica, e sua bolsa de estudos estava para expirar.

O interesse por conhecer seus antepassados remete à idéia de que a jovem quer conhecer-se profundamente para tomar um rumo na vida. Ela nasceu em um país novo (Estados Unidos) e vai em busca de maiores conhecimentos no Velho Mundo, cujo passado lhe diz respeito.

Clara revela o quanto essa pesquisa é importante, ao querer conhecer os locais onde houve autos-de-fé e se eles teriam sido verdadeiros: ela representa, no livro, a construção de uma consciência crítica e científica sobre o passado.

Como racionalista esclarecida, Clara tinha outra atitude em relação à História. Comparadas com o milenário messianismo hebraico, as sebastianices locais eram-lhe apenas caricatas.⁷¹

Sebastião, ao comparar-se com sua parceira, em termos de origem, sente vergonha de contar a sua história extraordinária e as comparações que seus familiares e amigos fazem, insinuando sua semelhança com Dom Sebastião sua (im-)provável reencarnação.

Os dois jovens divergem, quanto ao modo de olhar o passado, bem como ao uso que pretendem fazer dele. Clara, apesar de insegura, quer enfrentar o seu passado, enquanto Sebastião foge das evidências que há entre ele e o Desejado, atribuindo essa idéia a pessoas sem credibilidade, quanto ao conhecimento histórico.

Voltando ao relacionamento de Clara e Sebastião, percebem-se dois momentos distintos: o primeiro, em que Sebastião aborda Clara como a qualquer outra jovem, com o fim exclusivo de seduzi-la e conseguir usufruir de seu corpo (como até então fizera); e o segundo, a partir de sua conquista, o sentimento que aflora entre eles e o cuidado que Sebastião tem, ao conduzi-la à descoberta do prazer sexual.

De repente percebemos que a paixão nos caíra em cima, ensinando-nos mais sobre nós próprios que todas as reflexões metafísicas, e ajudando-nos a escapar às emboscadas da melancolia, sempre mais freqüentes à medida que a data da nossa separação se aproximava.⁷²

⁷¹ Almeida FARIA. *O Conquistador*, p.72.

⁷² *Ibid.*, p. 69.

Por haver cumplicidade e sentimento, a intimidade que surge entre eles e a forma como se entregam aos prazeres não levam à obscenidade, mas ao erotismo.⁷³

Nesta passagem, percebe-se o cuidado com que o narrador trata da intimidade do casal, pois a linguagem empregada é mais sutil e erótica, isto é, do que acontece em outros momentos em que Sebastião-personagem se encontra em contato íntimo com outras mulheres:” Ao consagrado leito de Gloria voltámos muitas noites e tardes, nele nos demorámos, um no outro confundidos, e longamente conversamos”.⁷⁴

A mudança que há na forma de tratamento de Sebastião-narrador, em relação à linguagem, ao lembrar-se de Clara, em oposição a outras mulheres de sua vida, dá a entender que ele ainda se sente emocionado ao falar dela, pois, pela primeira vez, em *O Conquistador*, a sua escrita torna-se poética:” Sem Clara fiquei órfão de mim”.⁷⁵

A forma de ser e de agir de Clara, num primeiro momento, não corresponde ao significado de seu nome, pois Clara vem do latim (Clarus, Clara) e quer dizer brilhante, ilustre. Ao contrário, ela sempre foi insegura e estava à procura de sua identidade familiar e pessoal, além de não se destacar física e intelectualmente.

Por outro lado, essa adolescente se torna ilustre na vida de Sebastião, pois é ela quem desperta nele o desejo de conhecer-se e de dedicar-se a alguém. Percebe-se, então, a ambigüidade do significado do nome Clara, em relação à sua própria pessoa, pois ela conquistou a liberdade de voltar à sua terra, mesmo tendo deixado uma ligação afetiva em Portugal. Em relação ao homem amado, ela conseguiu que ele conhecesse um outro tipo de relacionamento afetivo e clareasse sua opinião sobre as mulheres, diferenciando-as umas das outras, e sobre ele mesmo, a respeito de sua capacidade de amar.

A quinta mulher da vida de Sebastião aparece de uma forma quase que imposta, e ele a aceita. Distante de Clara, retorna aos apelos de sua vida sexual. Essa mulher é Julieta, esposa de Gabriel Gago. Eles se conhecem em uma festa por ocasião do Natal, realizada no liceu em que Sebastião estudava e onde o marido de Julieta era professor.

Ela era uma mulher atraente, para o gosto dos alunos do liceu, e era desejada, embora um tanto vulgar e por demais volumosa. Desde a primeira visita de Sebastião à casa de Gabriel Gago, Julieta insinua-se para ele, e atropela-o com sua voracidade

⁷³ O erotismo, segundo Barthes, dá-se quando há sugestão. Tudo é feito “às escondidas”. In Roland BARTHES. *O Prazer do Texto*.

⁷⁴ Almeida FARIA, *O Conquistador*, p.66.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 81.

insaciável. Ela parece vulgar pela indiscrição das vestes que usa e pela gestualidade corporal de quem se oferece. Essa atitude evidencia o baixo corporal e o grotesco que se coadunam com o ambiente de sua casa e com a descrição feita por Sebastião-narrador.⁷⁶

A sua curta testa e o forte maxilar condiziam com o pescoço invulgarmente grosso, que um colar de grandes pérolas falsas não conseguia disfarçar. Nada havia também a fazer para encobrir o bumbum, roliço, reboludo e rechonchudo, demasiado volumoso de um ponto de vista artístico; mas ela lá soubera dar a volta a defeito tão óbvio. Rolando sobre as ancas do modo mais visível possível, foi buscar uma *bonbonnière* à mesa ao pé da janela. O decotado vestido verde-cheguei colava-se-lhe ao corpo dengoso e eu seguia-lhe hipnoticamente os movimentos.⁷⁷

Julieta é irmã de Justina, e as duas só serviram de objeto sexual para Sebastião. A segunda teve maior importância para o jovem, pois foi ela quem lhe abriu as portas do conhecimento em relação ao sexo. A primeira tem menor importância e não o atingiu profundamente, mesmo porque não foi Sebastião que a conquistou.

O nome de Julieta vem do latim, é uma forma diminutiva de Júlia (Julius, a) e quer dizer luzente, brilhante. Esse significado não cabe à personagem, pois remete ao elevado e ao sublime, e Julieta quer aproveitar-se da companhia de Sebastião para saciar seus instintos lúbricos.

O realismo grotesco, mais uma vez, encontra-se presente tanto nas descrições das personagens quanto no desenho que prenuncia o capítulo cinco⁷⁸, onde a deformação das faces, os elementos fálicos e a mistura dos reinos resumem o conjunto.

A sexta mulher presente na vida de Sebastião-personagem é a brasileira Helena. Eles se conhecem casualmente, em um restaurante – o Tavares. Sebastião acompanhava sua avó para comemorarem o aniversário dela, e Helena e o marido encontravam-se no mesmo local. Ambos (Sebastião e Helena) trocam olhares e, furtivamente, conseguem marcar um encontro para o dia seguinte. Percebe-se que Sebastião está interessado na conquista pela conquista, desconsiderando a identidade da mulher conquistada naquele momento, pois, “ o apelido não interessa para aqui”.⁷⁹

⁷⁶ Já explicitada no início do capítulo.

⁷⁷ Ibid., p. 85.

⁷⁸ Esse desenho será analisado nas páginas seguintes.

⁷⁹ Ibid., p. 101.

O olhar de Sebastião alcança, apenas, o aspecto físico da mulher, que é tratada como objeto de desejo.

Começa, nesse momento, uma derrocada brusca de Sebastião, ainda que de forma inconsciente para ele. Helena mostra-se dona da situação, pois só cede aos desejos do jovem quando lhe apetece:

A minha persistência já tresandava a patetice e estive para desistir. Mal-humorado e mal dormido apareci no dia seguinte cedo de mais no bar, (...). Helena fez-se esperar. (...) Às onze em ponto apareceu ela, nessa sua lentidão tropical que nem Paris afectara. Umhas desculpas vagas, umas frases feitas (...) sugeri sem pré-aviso que subíssemos. (...) Resignado aceitei acompanhá-la no tormento do *shopping* feminino, (...) lancei de novo a ideia de voltar ao hotel. Em vão. Ainda não. (...) Helena comia com uma volúpia que já no Tavares me impressionara. Pensei comigo: se assim é à mesa, deitada deve ser tesa. (...) ao regressarmos ao hotel, Helena consentiu que eu carregasse os embrulhos até ao quarto, onde nos escondemos o resto do dia, a noite e a manhã seguinte.⁸⁰

Há, a partir desse momento, uma troca de comando. Antes, Sebastião ia à conquista das mulheres, seduzindo-as e manipulando-as de uma forma compulsiva, pois ele começou nessa “lide” ainda criança até tornar-se adolescente. Agora, como jovem, em pleno vigor físico, ele é manipulado por Helena. Vai a Paris a convite dela e começa a trabalhar para a SUCH (*Société pour l’Usage Convenable des Hommes!*), presidida pela nova amante.

Inicialmente, ele acha que só será acompanhante de senhoras ou senhoritas sozinhas, porém logo percebe que a finalidade desses encontros é saciar a volúpia e alimentar as veleidades da solidão feminina. Ele vai desgastando-se até o ponto em que sente falta de sua identidade. Matricula-se em História, na Sorbonne, e sua atenção recai sobre o seu passado.

Paulatinamente, a sua reconstrução torna-se visível, pois já não sente tanto prazer com as mulheres ou com Helena, e, ao mesmo tempo, interessa-se por seus estudos, pela sua vida e por sua identidade: “ mesmo que os gozos me defendessem dos humores melancólicos, necessitava de umas horas comigo para não me perder de vista, (...)”.⁸¹

O momento de ruptura com o mundo do sexo pelo sexo acontece quando a SUCH quer mandá-lo para a sede do movimento, em Nova Iorque. Sebastião rebela-se e resolve voltar a Portugal, mesmo que de forma clandestina, como saíra,

⁸⁰ Ibid., pp. 105-107.

⁸¹ Ibid., p.116.

anteriormente, para fugir do alistamento no serviço militar. Ele não aceitava lutar e, possivelmente, morrer na África, ingloriamente, por uma causa que não era sua e em que ele não acreditava.

Helena torna-se, ao mesmo tempo, o instrumento da derrocada pessoal de Sebastião, colocando-o no plano mais ínfimo, e, por suas ações, e decisões, torna-se a alavanca de que ele necessita para reconstruir-se.

Para ratificar essa ação, pela teoria bakhtiniana, neste excerto se observa a dupla função do realismo grotesco: o rebaixamento e, posteriormente, a reconstrução:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, (...) A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. (...) o baixo é sempre o começo.⁸²

Ao compararmos essas idéias sobre o realismo grotesco com a decisão da personagem Sebastião de afastar-se de Helena, percebe-se que ela é o instrumento final para a transformação de Sebastião-personagem em Sebastião-narrador.

A propósito dessa ambivalência, o nome escolhido para a personagem, Helena, revela o rebaixamento, por meio do significado de seu nome e de sua influência na vida de Sebastião, indicando a presença do aspecto grotesco, porém, ao mesmo tempo, o sentido lato de seu nome é reafirmado pela reconstrução da personagem principal. O nome Helena origina-se do grego (Hélenos, Heléne, ligado a heláne) e significa tocha, brilhante. Primeiramente, Helena, como personagem, é o instrumento pelo qual Sebastião se desgasta por meio da frivolidade que enfrenta , gerando escuridão. Em um segundo momento, ela também é a tocha e a luz de que ele precisa para sair do fundo do poço, ou seja, pela oportunidade que ela lhe deu de ir a Paris e de começar a tomar consciência do valor de sua vida que se estava desperdiçando. Esse duplo sentido do nome de Helena ratifica o que Bakhtin teoriza: o rebaixamento traz a reconstrução.

Além desse significado, Helena, na tradição homérica, representa a Beleza que gerou uma guerra. Sebastião, por sua vez, foge da guerra.

⁸² Mikhail BAKHTIN, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 19.

Ao ir ao encontro de Helena em Paris, ele não percebe que se afasta de uma situação beligerante e, simultaneamente, aproxima-se de outra. A diferença é que o objeto da disputa é ele e não Helena. Ao dar-se conta de sua real condição, de ser o centro das atenções femininas e, conseqüentemente, objeto de disputa entre as mulheres, ele resolve voltar a Portugal e refletir sobre o que fizera de sua vida. Ao mesmo tempo que Sebastião toma essa decisão, também o povo português passa por uma mudança política radical: a Revolução dos Cravos.

Depois de discorrer sobre a importância dessas seis mulheres na vida de Sebastião-personagem, percebe-se que duas delas se destacam: Clara e Helena. Clara é o embrião da mudança de Sebastião como homem e ser humano. Ela é a centelha de sentimento que se implanta no coração de Sebastião, enquanto Helena lhe dá a oportunidade de crescer por meio da deterioração e, conseqüente, reconstrução, qual a mitológica Fênix.

3.3- O grotesco na pintura e nos desenhos de Mário Botas

Depois de apontar o grotesco em *O Conquistador*, de Almeida Faria, por meio das personagens e das situações em que elas se encontram e são descritas, examinaremos os desenhos de Mário Botas (correlativos aos capítulos analisados) à luz do grotesco. Embora haja traços grotescos em todos os desenhos que prenunciam os capítulos de *O Conquistador*, foram escolhidos os mais característicos (os dos capítulos II, III, V e VI), inclusive a capa, para que não haja repetições cansativas, pois os demais serão analisados sob a luz do Surrealismo (os dos capítulos I, IV e VII), mais adiante.

Começando pela capa, percebe-se que há um contraste entre o título da obra e o desenho que o representa, ou seja, a palavra conquistador remete à idéia de um homem forte fisicamente, postura ereta, que demonstre segurança, olhar decidido e com gestos viris. No desenho, a figura masculina é franzina, emerge de uma loriga desproporcional, o que lhe dá um ar mais frágil ainda. Sua expressão facial aparenta insegurança e medo no lado em que há a cor rósea, enquanto que o olho que se encontra no lado cinza aparenta olhar para o nada, prefigurando o futuro desconhecido. Essa duplicidade de cores dá a idéia de que duas pessoas se reúnem em uma só (o “eu” e o “outro”) e remete aos dois “Sebastiões” (a personagem e o Desejado) que convivem no decorrer da obra.

A postura corporal, também, é diversa do significado lato da palavra *conquistador* (aquele que conquista, que vence, que triunfa) e, também, do significado figurado pejorativo (aquele que atrai simpatias ou faz conquistas amorosas), pois a estase presentifica-se diante da carga que lhe foi imposta, isto é, foi-lhe outorgado o “mundo” para que o dominasse. O globo terrestre está em suas mãos, mas esse fardo pesa em seus ombros levemente arqueados e deixa-o sem saber como agir.

As cores predominantes, por sua vez, ratificam essa falta de ação e de vontade, porque o azul e o verde são cores frias que se contraem, indicando passividade, e estão associadas, nessa capa, aos vários tons de cinza, reforçando a inércia da personagem e a distância do fulcro de sua vida.

Depois do tonal, talvez o mais importante contraste de cor seja o quente-frio, que estabelece uma distinção entre as cores quentes, dominadas pelo vermelho e pelo amarelo, e as frias, dominadas pelo azul e pelo verde. A natureza recessiva da

gama azul-verde sempre foi usada para indicar distância, enquanto a qualidade dominante da gama vermelho-amarelo tem sido usada para expressar expansão.

83

Segundo essa semântica, para que houvesse um acordo entre o significado da palavra *conquistador* e as cores escolhidas para a capa, elas deveriam ser vermelho e uma gama de amarelo, por demonstrarem vigor, força, atitude, movimento, expansão.

Decorrente desse contraste, entre o título e o desenho, pode-se observar a presença sutil do grotesco, o que não acontecerá nos demais desenhos, pois eles chegam ao grotesco escancarado, de mau gosto e até à obscenidade.

A escolha dessa combinação de cores (azul, verde e tons de cinza) está, implicitamente, ligada à avaliação final, contida na conclusão deste trabalho.

Dentre os desenhos que inauguram os capítulos da obra *O Conquistador*, destaca-se, primeiramente, o do capítulo II (conforme escolha feita anteriormente).



Figura 11

⁸³Donis A. DONDIS, *Sintaxe da linguagem visual*, p. 125.

O grotesco, nesse desenho, surge por meio de elementos importantes: o contraste ou a desproporção, a imobilidade e o “non-sense”.

O contraste, por sua vez, chama a atenção pela desproporção e falta de perspectiva de planos. No primeiro plano, há o casal, João e Joana, e Sebastião. A criança, embora com dois anos, é retratada como um recém-nascido de proporções assustadoras, prefigurando a importância dele no enredo.

O casal de liliputianos, Dora Bela e Dom Rodrigo, aparece atrás dos pais de Sebastião, ressaltando a diferença de altura entre eles e, indicando, sutilmente, a irrelevância que eles terão na vida dessa família, ou seja, a presença desse casal é momentânea tanto quanto a influência deles na vida do menino Sebastião. A mulher anã serve, apenas, de mola propulsora para que os instintos sexuais de Sebastião-personagem se revelem precocemente.

Essa postura se coaduna com o pensamento de Donis A. Dondis, em *A sintaxe da linguagem visual*:

Como estratégia visual para aguçar o significado, o contraste não só é capaz de estimular e atrair a atenção do observador, mas pode também dramatizar esse significado, para torná-lo mais importante e mais dinâmico. Se, por exemplo, quisermos que alguma coisa pareça claramente grande, basta colocarmos outra coisa pequena perto dela. Isso é o contraste, uma organização dos estímulos visuais que tem por objetivo a obtenção de um efeito intenso. Mas a intensificação do significado vai ainda mais longe que a mera justaposição de elementos díspares. Consiste em uma supressão do superficial e desnecessário, que por sua vez leva ao enfoque natural do essencial.⁸⁴

Nesse desenho de Mário Botas, realmente, há o essencial em termos visuais, porém a figura dá margem a uma série de índices que se concretizarão mais tarde.

Sebastião-personagem, ao ser abraçado pelo pai, não pode corresponder ao gesto de afeto, porque está todo enrolado em uma manta que o torna imóvel, como se estivesse em um casulo, em fase de transição, mudando de estágio de vida⁸⁵. Até os traços a bico de pena, que desenham a trama do tecido da manta, ratificam essa idéia de imobilidade, pois circulam o corpo da criança. Esses mesmos traços “escorregam” para o tapete sob os pés de seus pais, proporcionando a ligação de um elemento simbólico ao menino Sebastião: a serpente.

⁸⁴ Donis A. DONDIS, *Sintaxe da linguagem visual*, pp. 118-119.

⁸⁵ A idéia de casulo remete ao desenho que anuncia o primeiro capítulo, intensificando a imobilidade da personagem, ou mesmo, demonstrando que Sebastião está sendo preparado para uma nova vida, mas, ainda, não tem condições de assumi-la.

É nesse tapete que está disfarçado o único índice que prefigura movimento: uma minúscula serpente (representando o falo de Sebastião). Ela forma um S entre os pés de João e de Joana, e sua cabeça está voltada para Dora Bela, dando a impressão de que há uma atração entre Sebastião-personagem e a liliputiana. Essa serpente, provavelmente, aparece como símbolo da luxúria, pecado inscrito na mitologia judaico-cristã, pois, no texto, o menino Sebastião descobre as sensações agradáveis do sexo por meio dos carinhos de Dora Bela.⁸⁶

Mais um símbolo grotesco, que se destaca no desenho, é a presença do casal de anões, com ênfase em Rodrigo, pelas roupas impróprias que ele veste, como se fosse um esportista fora de contexto. Dom Rodrigo apequena-se, ainda mais, ao segurar o balão com uma estrela pintada nele, sugerindo, também, o aprisionamento e a imobilidade do elemento celeste.

Esses elementos justapostos sugerem uma cena bizarra, sobretudo se comparada à da natividade de Jesus, reforçando a idéia de escala e de justaposição de Donis A. Dondis e suas inferências:

o grande não pode existir sem o pequeno. Porém, mesmo quando se estabelece o grande através do pequeno, a escala toda pode ser modificada pela introdução de outra modificação visual. A escala pode ser estabelecida não só através do tamanho relativo das pistas visuais, mas também através das relações com o campo ou com o ambiente. Em termos de escala, os resultados são fluidos, e não absolutos, pois estão sujeitos a muitas variáveis modificadoras. (...) A medida é parte integrante da escala, mas sua importância não é crucial. Mais importante é a justaposição, o que se encontra ao lado do objeto visual, em que cenário se insere; esses são os fatores mais importantes.⁸⁷

Comprovando as palavras de Dondis, faremos mais algumas considerações sobre a cena inaugural do capítulo II de *O Conquistador*.

O carrinho, segundo Sebastião-narrador, é um “ready made” – próprio do Surrealismo ou, mais precisamente, do Dadaísmo – e remete à idéia de uma caricatura de manjedoura construída “sobre a base e as rodas de um triciclo estragado, na qual assentava uma alcofa de esparto e uma capota improvisada,(...) a que nem faltava um peixe de madeira pendurado no tejadilho, (...) um brinquedo ainda mais bizarro, um pássaro munido de um minimotor que lhe movia os vários pares de asas. Suspenso do tecto do quarto por um quase imperceptível fio de pesca, (...) depressa se enredou no

⁸⁶ Nesse desenho, a composição tapete-serpente-falo remete à idéia de Bakhtin que o baixo corporal identifica a presença do realismo grotesco (já explicitada anteriormente), deixando patente a que veio a personagem.

⁸⁷ Donis A. DONDIS, *Sintaxe da linguagem visual*, pp. 72-73.

fio, (...)”⁸⁸. Há, ainda, atrás do berço, um sapo sarapintado. Tanto o berço quanto o sapo prefiguram uma situação pela qual Sebastião passará, quando for morar em Lisboa.⁸⁹

Ao contrário da cena original da natividade, na gruta em Belém, em que reinavam a natureza, a simplicidade e a devoção, nessa figura há a desarmonia pela disparidade das figuras humanas e dos objetos artesanais e artificiais, a imobilidade e a corruptibilidade⁹⁰ (representada pela serpente, que rasteja pelo tapete).

Além do rebaixamento que toma conta da cena, porque a natureza é substituída por objetos que se encontram fora de contexto, surge um índice que reforça o grotesco e a imobilidade: a estrela pintada no balão que é ofertado ao menino Sebastião, por ocasião de seu segundo aniversário. Essa estrela perde a capacidade de vagar pelo universo, pois ela está “presa” ao balão que, por sua vez, está seguro pelas mãos do casal de liliputianos, opondo-se, simbolicamente, ao cometa (à estrela de Belém) que transitava pelo céu para anunciar o nascimento de um herói, que daria sua vida em troca da salvação dos homens, colocando-o num patamar divino.

Pensando-se na vida de Sebastião-personagem, como a estrela está pintada em um balão, ela corre o risco de pulverizar-se, se ele estourar, indicando a fragilidade do futuro da personagem e a ameaça de sua dissolução tanto moral quanto identitária.

Os presentes ofertados ao menino Sebastião, o inusitado berço e as ações sugeridas que foram suspensas, além da imobilidade, demonstram que há, por trás do aparente nonsense inspirado a Mário Botas, uma coesão semântica aqui aclarada pela perspectiva da carnavalização e do grotesco.

A justaposição do balão diante de uma entrada de circo remete à idéia de que Sebastião terá uma vida comparada a um espetáculo circense, sugerindo-lhe o destino de um ser de exceção, deformado e espetacular.

Entretanto, a cena da natividade, lembrando um momento sublime, transforma-se em um espetáculo prosaico, causando riso ou galhofa. Por exemplo: a substituição dos três reis magos pelo casal de anões; ouro, incenso e mirra por peixe, pássaro e balão fora de contexto; a estrela⁹¹ (índice de destino), associada ao circo e não ao

⁸⁸ Almeida FARIA, *O Conquistador*, pp. 25-26.

⁸⁹ Estamos referindo-nos ao desenho que antecede o capítulo V e que será analisado em seguida.

⁹⁰ A corruptibilidade é, segundo Bakhtin, o contato com a terra, com o baixo corporal. Sendo a serpente, simbolicamente, o falo do menino Sebastião, o corpo está em contato com a terra.

⁹¹ A estrela é um símbolo recorrente nos desenhos de Mário Botas e sempre está presente nos momentos de transição na vida de Sebastião-personagem.

céu, demonstram que a personagem não está apta a renovar ou salvar o mundo, mas que apenas faz parte dele como um homem comum.

Continuando a trajetória de Sebastião pelas suas incursões sensuais, ou, mais propriamente, sexuais, chegamos ao capítulo três e ao desenho que o anuncia. O grotesco, neste desenho, toma a proporção do obsceno, distanciando, cada vez mais, a personagem principal do sublime e da heroicidade.

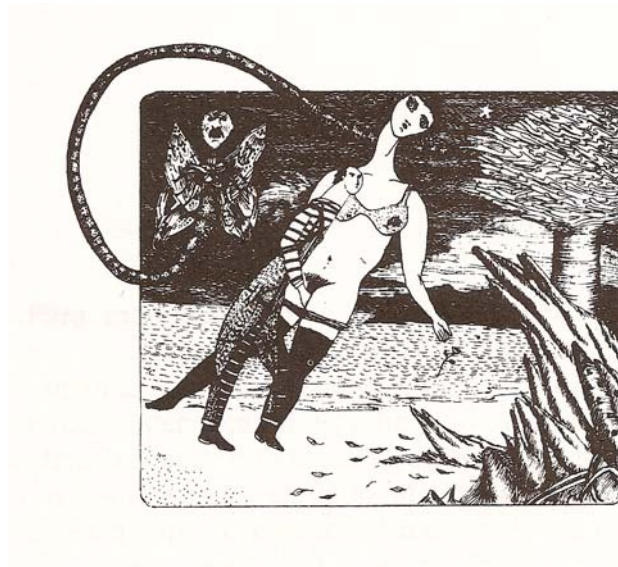


Figura 12

Sebastião descreve o local em que Justina e ele se encontram como um cenário apropriado para uma investida sexual, e Mário Botas visualiza-o com seus traços ousados. O terreno é à beira-mar, com rochas afiadas, e uma árvore encorpada que resiste às rajadas da ventaria. Um ambiente hostil, ermo e adequado ao que está para acontecer.

Justina, ao contrário do que se espera, não se faz de rogada e conduz Sebastião aos caminhos do prazer, reclamando quando ele não a satisfaz. Nem Sebastião se sente intimidado ao confrontar-se, pela primeira vez, com o corpo feminino adulto, nem Justina apresenta resquícios de pudor. A cena é explícita e, no decorrer dela, o adolescente tem uma visão de uma figura castradora - provavelmente criada por sua mente, e que recupera a existência do fantástico no texto: uma cabeça de homem com asas de mariposa e uma longa cauda de cobra o ameaça, tal é a influência, sobre o seu imaginário, da repressão católica, como que invadindo a cena

para lembrar ao sedutor de que fazer sexo é pecado. Essa idéia de transgressão aos mandamentos está tão arraigada em Sebastião, que, ao ver a estranha figura (uma cabeça de homem com asas de mariposa e uma longa cauda de cobra), logo se lembra de seu confessor e de que Deus tudo vê, ao passo que Justina não dá demonstrações de estar assustada, antes, parece estar livre de idéias pecaminosas, afinal o sexo, para ela, faz parte de sua vida ativa.

A simbologia da estranha figura remete à idéia de rebaixamento corporal, ao ser composta por cabeça de ser humano, asas de inseto e corpo de réptil, sugerindo a degradação.

Mais uma vez, a serpente evoca a tentação e, nesse desenho, adquire, também, um significado fálico, pois parece, ao mesmo tempo, sair da árvore e circundar as pernas de Justina. A serpente, saindo da árvore, remete à idéia “da expulsão do paraíso”, que aparece na bíblia, diferenciando-se, entretanto, dela, pelos detalhes bizarros da cena.

O grotesco, mais uma vez, está presente no capítulo, acentuando-se no desenho, que ultrapassa o erotismo e chega à obscenidade por sua crueza e agressividade de formas.

Embora a figura doze apresente muitos detalhes, o ponto de tensão volta-se para o casal e para a figura fantástica que faz parte da visão de Sebastião, povoando o céu negro. Justina está praticamente nua e usa meias pretas, lembrando a figura de uma prostituta. A ação está presente em todo o desenho não só por parte das personagens, mas do vento que bate na árvore e espalha folhas pelo chão. Até as rochas pontiagudas sugerem movimento, apontando para Justina. Tal sensação de mobilidade é causada por todos esses elementos que estão em desequilíbrio no desenho.

Essa figura apresenta um enquadramento, como bordas de uma foto, e o corpo da serpente ultrapassa esses limites, interferindo em todo o enredo, ou seja, remetendo à realização sexual de Sebastião e renunciando a sua vida futura, como personagem.

A desproporção do corpo de Justina faz com que ela tome conta da cena e da vida de Sebastião. Além da desproporcionalidade da figura feminina, ela aparece em branco, que tem a propriedade de ser aditivo e, conseqüentemente, expande-se no desenho. Essa falta de proporção da imagem de Justina mostra a importância que ela adquire na vida de Sebastião. Ela apresenta-se desnuda, sem segredos para a vida. A imagem clara destaca-se no contraste dessa composição imagética. O preto do céu e

da aparição fantasmagórica ressaltam a nudez de Justina, fazendo dela a figura de maior destaque nessa composição, não só pelo contraste acromático, mas por sua vida sexual escancarada na nudez pervertida do desenho.

Sebastião, ainda com roupa de menino, qual uma crisálida, está envolto em mistério e não conhece, verdadeiramente, os caminhos da vida sexual. Ele está sendo instruído por Justina. A cobra que sai da figura fantástica é enorme - espalha-se pelo canto esquerdo superior do desenho - e representa o falo de Sebastião, desproporcional a seu corpo. A ação de penetração é prenunciada pelos movimentos das folhas e dos galhos das árvores e até das rochas em direção à Justina. A cauda do monstro quer enredar Justina e, visivelmente entra pela copa da árvore, ao mesmo tempo em que circunda as coxas dela, causando um estranhamento. Essa é a iniciação sexual de Sebastião: precoce, ousada e fantasiosa, um rito de experimentação viril e crescimento.

Em breve, a crisálida deixará seu invólucro e adquirirá asas, como o monstro com cabeça de homem, o que denuncia o desenvolvimento viril de Sebastião, na hesitação entre promessa e ameaça que sua presença evoca. Outro elemento do desenho que se soltou, em relação à figura número onze, é a estrela que se localiza no céu, e está apta para seguir seu caminho de ascensão, ou seja, o destino do protagonista está tomando um rumo.

Mais um índice da cena de defloração é a rosa que cai da mão esquerda de Justina. Essa rosa, que teria uma função poética no caso de uma jovem que perdesse a virgindade, adquire função irônica, pois a primeira experiência sexual é a de Sebastião e não há envolvimento sentimental entre eles, só sexual. Não há demonstração de carinho, só de posse e de prazer.

Os limites desse desenho, que retrata a iniciação sexual de Sebastião, são bem definidos, porém só o seu falo, representado pela cobra, ultrapassa-os, prefigurando a sua vida sexual intensa.

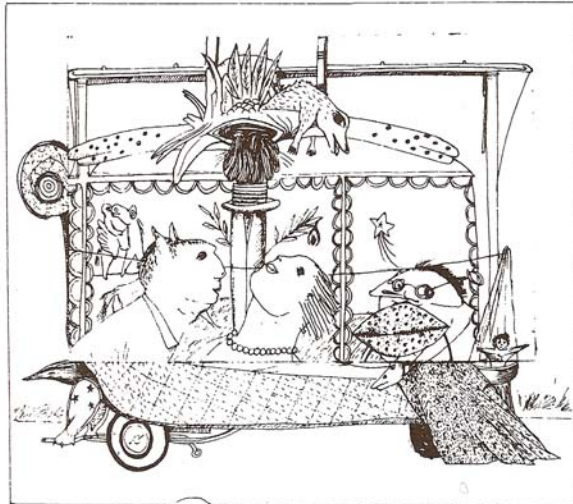


Figura 13

No capítulo cinco, representado pela figura 13, que se inicia com a declaração de Sebastião–narrador “Sem Clara fiquei órfão de mim”⁹², já se percebe a mudança que começa a operar-se no jovem. A partir desse momento, ele começa a fazer distinção mais séria em relação às mulheres, pois já experimentara o amor, ao relacionar-se com Clara, e consegue discernir entre a importância de um sentimento e a efemeridade de uma relação puramente sexual.

Esse amadurecimento é revelado, também, pelo desenho que anuncia esse capítulo. Ele retrata o início de seu convívio com uma família peculiar (Alcides, Julieta e Gabriel), por meio de figuras grotescas amontoadas num ambiente totalmente kitsch, confundindo o olhar tanto do jovem Sebastião quanto do narrador e do leitor. Pela observação desse desenho, percebe-se uma ponte entre as figuras inaugurais do capítulo dois e deste capítulo. Nessa continuidade, o grotesco acentua-se pelas figuras caricatas e pela passagem da técnica de economia de elementos para a de profusão.

A economia de detalhes, que revela uma cena mais estática, engessada e com pessoas em estase (capítulo dois), contrasta com a abertura de possibilidades que o espaço do desenho proporciona, pois Mário Botas não delimitou o espaço, remetendo à idéia de que a personagem principal tem todas as possibilidades de libertar-se das influências a que está exposta, tanto no âmbito familiar quanto no histórico. O mesmo contraste aparece na figura que prenuncia o capítulo cinco, pois há uma profusão de

⁹² Almeida, FÁRIA, *O Conquistador*, p. 81.

objetos amontoados desordenadamente, em um ambiente em que as pessoas estão em plena atividade, em oposição ao limite do espaço em que elas se encontram, sugerindo que Sebastião, ainda, tem contato com um círculo fechado (a família de Alcides), que se cola à figura do Desejado, tentando fazer com que o jovem Sebastião não se desenvolva como ser saudável, comum, livre de um mito que trouxe acomodação e superstição ao povo português. Observando os dois desenhos, a idéia que perpassa é que há elementos semelhantes e que estão presentes nos dois capítulos, contudo em oposição e com proporções diversas.

O sofá que aparenta um Chevrolet, segundo Sebastião, lembra o triciclo ampliado; o tejadilho com o móbile transformou-se em um dossel com babados; a linha vertical que sustentava o peixe, agora, horizontalmente, como um varal, serve de apoio, de um lado, para dois animaizinhos que se confundem, remetendo aos dois móveis, feitos por João Castro e, no outro extremo, parece sustentar um bonequinho, ou marionete, pelos fios; do sapo sarapintado, aparece apenas uma pata e uma coxa desenvolvidas, como se ele tivesse crescido e acompanhado o desenvolver do adolescente; a cobra minúscula transformou-se em uma ou duas que mantêm sua cabeças em cada extremidade do dossel.

Todos esses elementos remetem à vida de Sebastião, e à sua transformação no decorrer dos anos.

O seu bercinho estava vazio, anteriormente, da mesma forma que a sua vida estava por desenvolver-se, embora, naquele momento, houvesse, também, prenúncios e expectativas, lembrando o Sebastianismo: Sebastião seria o salvador do mundo atual. As personagens, que fazem parte de sua história atual, estão todas no sofá e envolvidas entre si, transformando a antiga manjedoura em local de promiscuidade, levando à idéia de grotesco rebaixamento. Imagina-se que o bonequinho, à direita, seja o jovem Sebastião que está sendo manipulado pelo trio promíscuo: Alcides, Julieta e Gabriel, que estão unidos pelo sexo, representado, pelo lado pecaminoso, pelas cobras que permanecem no topo do dossel e em posição de ataque.

O espaço ocupado por eles, além de limitado, é, mais uma vez, fechado pelo dossel que cobre o sofá, prefigurando que a quebra de valores morais e a promiscuidade acontecem num local reservado e a salvo do conhecimento da sociedade.

Além desses elementos, percebe-se, também, o grotesco pelo exagero de detalhes. Os bricabraques dão a idéia de um gosto kitsch e remetem à carnavalização, como elemento subversor da ordem artística (no desenho).

Para Donis A. Dondis, o conceito de exagero, em relação aos traços visuais, também, combina com a situação aqui exposta:

“Para ser visualmente eficaz, o exagero deve decorrer a um relato profuso e extravagante, ampliando sua expressividade para muito além da verdade, em sua tentativa de intensificar e amplificar.”⁹³

Essa amplificação ocorre no meio visual, unindo duas épocas da vida de Sebastião, e retoma o grotesco dessa composição, não só pela narrativa visual, mas também pelo conteúdo da cena em que Sebastião é um mero joguete nas mãos dessa família prostituída.

Um outro fator importante é a visão que o leitor tem das personagens Alcides, Julieta e Gabriel, todas são caracterizadas por seus bustos ou cabeças, em uma linha descendente, como se seus corpos (invisíveis do ângulo do observador) estivessem imbricados, amalgamados na confusão do sofá.

Ao contrário do início da história, em que Alcides era visto como um ser estático, por ser maneta, aqui ele comanda a ação compartilhada com Julieta. Gabriel, por seu lado, está em posição inferior e deformado tanto física como moralmente, remetendo à sua posição inferior nessa família, deixando-se corromper por sua mulher e seu primo.

Em todo o desenho, percebe-se que a deformidade prevalece, sugerindo a idéia de Victor Hugo de que “a estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme.”⁹⁴

A deformidade acompanha o trajeto da vida de Sebastião, e continua, também, no desenho que anuncia o capítulo seis.

⁹³ Donis A. DONDIS, *Sintaxe da linguagem visual*, p.174.

⁹⁴ Mikhail BAKHTIN, *A cultura popular na idade média e no Renascimento*, p.38.

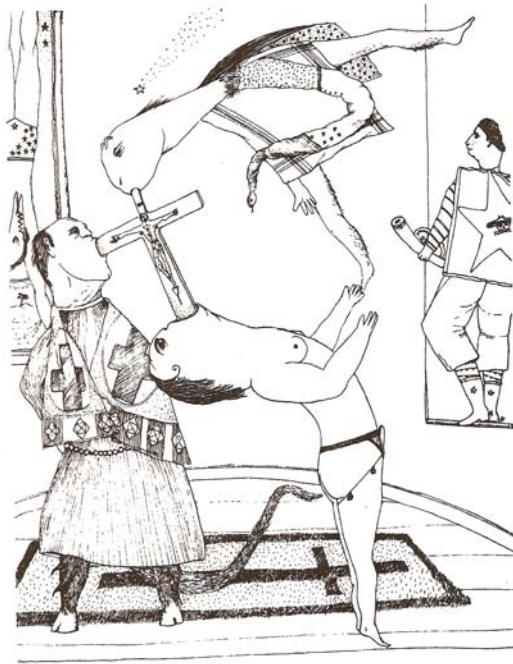


Figura 14

Eis que o circo, prefigurado na figura doze, acaba por tornar-se realidade, em espetáculo contrastante, cômico e blasfemo. Esse ambiente caracteriza um sonho de Sebastião—personagem, motivado por uma conversa com Jacques, marido de Helena, que pertencia a uma sociedade secreta, de sincretismo religioso.

Essa cena refere-se a um trio, Jacques, uma mulher e um hominídeo, que é o ponto de tensão do desenho. Esse trio lembra o outro com que Sebastião já tivera contato, a compor uma família prostituída, quando o jovem (Sebastião), pego por acaso e despreparado para enfrentar uma situação insólita (o relacionamento sexual aberto entre Alcides, Julieta e Gabriel), temporariamente, fora abordado por eles (como uma marionete).

Na atual circunstância, por ter mais experiência e contato com o lado grotesco da vida, ele não se imiscui na ação, mas assiste a ela, como coadjuvante (uma figura arlequinal) com uma corneta na mão (prestes a declarar e anunciar a sua liberdade).

Enquanto o ambiente promíscuo da figura treze era apenas sugerido, na invisibilidade dos corpos, aqui ele é explícito, chegando ao grau máximo do grotesco, contaminando a religião pelo elemento satânico.

A figura de Jacques, vestida com paramentos religiosos, deixa entrever características do diabo, que se mostram por meio de suas pernas, patas e rabo, por

baixo das vestes. Jacques que, na realidade, esconde-se atrás de uma aparência refinada e educada socialmente, deixa aqui transparecer seu lado diabólico, que se manifesta por meio de uma cerimônia grotesca, tal qual o imaginário do narrador concebe, oniricamente, a seita a que pertence.

A propósito da composição contrastante do prelado versus diabo, Bakhtin escreve:

As características especiais do diabo (principalmente sua ambivalência e sua ligação “baixo” material e corporal) explicam muito bem porque ele se tornou uma figura do cômico popular. Assim transforma-se em figura de carnaval e comédia.⁹⁵

Essa citação completa-se com outros elementos grotescos que aparecem no desenho e, também, na fala de Bakhtin:

As formas do cômico popular da praça pública constituíam também uma das fontes importantes da imagem grotesca do corpo. Só podemos passar em revista, rapidamente, esse mundo tão vasto e variado. Todos esses acrobatas, funâmbulos e triagueiros etc., eram atletas, prestidigitadores, bufões, apresentadores de macacos (réplicas grotescas do homem), vendedores de panacéias universais. O universo das formas cômicas que eles cultivavam era o universo do corpo grotesco nitidamente expresso. Hoje ainda, é nos espetáculos de feira e num grau menor no circo, que o corpo grotesco se conserva melhor.⁹⁶

Nesses dois excertos, percebe-se que a carnavalização toma conta do desenho e apresenta elementos próprios do circo: os equilibristas, o arlequim e o trapezista ou ginasta e o picadeiro. Entretanto, o espetáculo não diverte, antes causa mal-estar pela blasfêmia que visualmente constitui.

A cruz, representando a Igreja, aparece em um tapete que mais parece a tampa de um caixão. É como se a Igreja estivesse morta, pois está sendo pisoteada pelo falso padre. O rabo do diabo parece uma cobra que se prepara para dar o bote, ao mesmo tempo que Jacques, travestido de clérigo, também, ataca, abocanhando, com vontade, um crucifixo. A cena dessacraliza, escancaradamente, a noção de religiosidade. Esse crucifixo é disputado pelo sacerdote, pela mulher e pelo hominídeo, indicando que os três fazem parte da mesma seita e revelam a mesma volúpia ao abocanhar a cruz. Essa cena mostra o baixo corporal exercido por Jacques, que, além de travestir-se de clérigo, afirma seu contato com a terra por meio do rabo insinuando querer penetrar a mulher, que se encontra de costas, próxima a ele, praticamente nua, e usando um

⁹⁵ Ibid., p.233.

⁹⁶ Ibid., p.309.

aparelho de masturbação (godemichet). Ela, também, abocanha o crucifixo voluptuosamente e, ao mesmo tempo, tenta equilibrar, em sua mão esquerda um hominídeo abjeto. Essa figura, também, almeja ficar com o crucifixo; ela lembra a figura abjeta do conto de Almeida Faria, *Os Passeios do Sonhador Solitário*, que cumpre o seu trajeto depois de morto. Um de seus braços e respectiva mão transformam-se em cobra que, por sua vez, imita um falo ereto, também projetado na direção do corpo feminino.

Sebastião, por sua vez, assiste a tudo fantasiado de Arlequim. Ele distancia-se de todos, e, apenas, observa o que acontece.

Ao fundo, também, surge a imagem invertida de um acrobata, cuja cabeça lembra um pato, reafirmando o grotesco no hibridismo da composição.

Essa cena grotesca sugere a ordem a que Jacques pertence e, de certa maneira, representa o trio que Sebastião, Helena e seu marido formam. Na realidade, o arlequim (Sebastião-personagem) está assistindo ao que vai acontecer com ele, a sua descaracterização como ser humano, ou seja, esse hominídeo representa a desconstrução do homem que se deixa levar pelo instinto e perde a liberdade de decidir o seu futuro.

Sebastião, no pesadelo, distancia-se (como Arlequim) e vê o seu duplo degradando-se. A imagem de Sebastião ratifica o rebaixamento que caracteriza o realismo grotesco.

Esse desenho capta os traços circenses da vida de Sebastião— personagem que, por sua vez, se cola à visão de Dom Sebastião como o hominídeo criado por seus asseclas e por seu povo.

Nesse momento, Sebastião—personagem, ainda, não tem consciência do que lhe acontecerá, mas, de certa forma, há uma prefiguração nesse sonho, porque as duas imagens (O Desejado e Sebastião-personagem) ainda estão coladas. O distanciamento de Arlequim em relação à cena, porém, dá indícios do que aconteceu, historicamente, com Dom Sebastião e do que acontecerá, na vida real, com Sebastião-personagem.

A estrela, que surge desde o desenho relativo ao segundo capítulo, sugerindo o futuro de Sebastião, na figura treze aparece como um cometa estilizado e paralisado no ar, como se a sua evolução fosse interrompida temporariamente. Na figura quatorze, a estrela está descendendo, sugerindo que a vida de Sebastião-personagem está involuindo. Mais uma vez, o destino do jovem Sebastião despenca do sublime ao rebaixamento.

Percebe-se que, por meio dos desenhos já analisados, há uma coerência e uma evolução tanto na história, como nas figuras criadas por Mário Botas.

4- A influência do Surrealismo na análise intersemiótica entre os desenhos de Mário Botas e a escrita de Almeida Faria.

No capítulo “Breve viagem visual pela obra de Almeida Faria”, observam-se várias passagens de influência surrealista ao longo de sua trajetória. Não há como negar essa influência na interação entre texto e imagem, que é percebida mais declaradamente em *O Conquistador*, por apresentar, em todos os capítulos, um texto correspondente ao desenho que o inaugura.

Esses textos partem de uma descrição da realidade quer objetiva, ou de visões, ou, ainda, de sonhos ou pesadelos.

Embora haja, em todos os desenhos que compõem a obra, elementos surreais, foram escolhidos três deles para análise, para que não houvesse muitas informações repetidas no presente trabalho e por se referirem a situações-limite da vida de Sebastião-personagem.

O primeiro a ser escolhido é o que revela o “estranho nascimento” do menino Sebastião. Voltando à escrita de Almeida Faria, Sebastião-narrador, ao relatar o início de sua história, deixa entrevista a idéia de que há uma zona de penumbra na descrição de seu nascimento, pois sua avó Catarina dá uma dimensão maravilhosa à história, dando margem à crença no aparecimento de uma criança sem certidão de nascimento e de origem desconhecida, que foi adotada a partir de uma disputa entre populares e uma criatura que adquire características fantásticas, a serpente. Essa criança é aceita de uma forma natural pelos pais e pela comunidade, inferindo que, realmente, ela pertence ao lugar onde “apareceu”. O fantástico da narração fica por conta da escolha dos elementos da natureza e por conta da escolha das personagens.

Essa reunião de elementos lembra uma técnica usual no Surrealismo: o “cadavre exquis” (o cadáver delicado), ou seja, “um jogo verbal e visual ao qual o grupo costumava recorrer (...) a fim de captar o inconsciente e desenhar diretamente a partir da imaginação liberada.”⁹⁷ Por essa técnica, é possível reunir as criaturas caricatas, que fazem parte de um imaginário comum de um vilarejo de Portugal e um elemento encantatório, a serpente, que é trazida do mundo mitológico.

⁹⁷ Esse jogo é semelhante ao jogo das conseqüências, ou seja, “... originando uma frase ou o desenho de uma figura que iam se completando num papel que passava de mão em mão pelo grupo,” in BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 24.



Figura 15

Esse desenho inaugural da obra de Almeida Faria, *O Conquistador*, parece uma versão carnavalizada de uma pintura surrealista de Salvador Dalí, a *Criança geopolítica observando o nascimento do homem novo*, de 1943.⁹⁸

No Surrealismo, encontram-se a ironia, o grotesco, o “non-sense” como instrumentos de crítica, pois desestabilizam a ordem dominante. As associações de idéias e de objetos são feitas aleatoriamente, servindo-se de elementos oníricos. Salvador Dalí, especificamente, utiliza-se do método paranóico-crítico para criar seus trabalhos. Sua criança geopolítica lança um olhar crítico ao ser humano moderno que surge na América do Norte que, embora marcado pelo poder que, na figura, se expressa pelo vigor muscular, não apresenta indícios de que venha a melhorar o mundo, que se desfaz pastosamente. A África, por sua vez, no mapa-múndi em dissolução, solta uma lágrima, chorando seu futuro.

Eva, esquelética e musculosa ao mesmo tempo, mostra à criança o nascimento do homem novo. Observando detalhes dessa pintura, percebe-se a ironia de um nascimento indeciso entre boa-nova e destruição.

A mulher, no quadro, destitui-se das marcas arquetípicas do feminino como força que seduz e/ou protege, pois mostra, por sua magreza, a fome e a penúria do mundo e, por seus músculos, a luta que terá pela frente, na defesa da vida ou, numa

⁹⁸ Vide figura16.

interpretação mais sociológica, na conquista de seus direitos. O seu dedo em riste mostra à criança assustada o homem que nasce do ovo.

O clima de encantamento da natividade não mais existe. O ovo, berço da vida e da fertilidade, representa o mundo. Os continentes desfazem-se e o sangue deles escorre, prenunciando a morte que ainda virá. O homem já formado que sai do ovo não sabe como se desvencilhar da casca. Ele esperneia, amassa o exterior do ovo com a mão esquerda e não consegue ver o que acontece. Sua cabeça continua enterrada na obscuridade.

Tanto o desenho de Mário Botas quanto a pintura de Salvador Dalí causam estranheza nas versões que pintam de um nascimento. A realidade, em ambos, aparece com a ruptura de uma proteção. Os traços e cores da obra surrealista são mais requintados, enquanto o tracejar de Mário Botas é mais simples, primitivo e acromático.

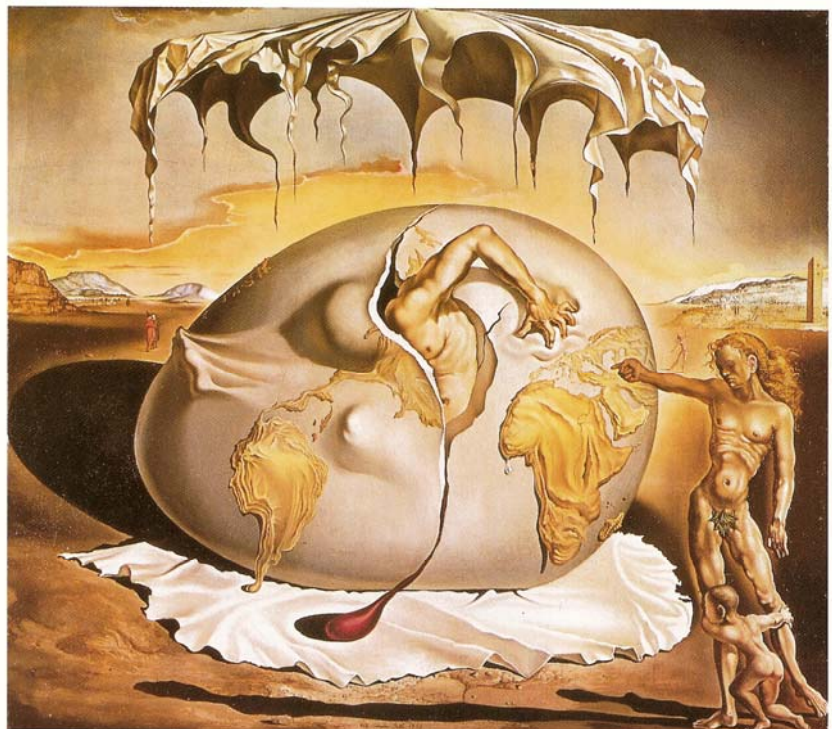


Figura 16

Salvador Dalí mostra o homem que quer agir num mundo caótico, que se está destruindo em uma guerra (Segunda Guerra Mundial). O cenário escolhido para esse “nascimento” é uma imensidão árida, e o homem deve encontrar o seu caminho por si só, sem qualquer ajuda.

As cores utilizadas vão do branco ao marrom, lembrando os elementos terra e fogo que assolam o mundo nesse momento, como se o reduzisse à brasa e ao pó. O ponto de tensão dessa pintura é o ovo quebrado e o homem que tenta desvencilhar-se desse invólucro mole e pegajoso. O cenário apenas compõe a pintura, como na maioria das obras de Dalí.

O cenário de Mário Botas é muito parecido, pois a parte ovalada inferior dá idéia da continuidade da extensão de terra, lembrando o caminho para o Farol da Roca. Do lado direito, não há mar, mas o terreno continua, pela presença da flora e pela continuação do pontilhado, dando a idéia de solo. A terra e a aridez predominam no ambiente. O único símbolo de presença de água é a nuvem ao fundo. A composição dos elementos nesse cenário, também, é inusitada, ratificando a idéia da utilização do “cadavre exquis”.

No desenho que anuncia o quarto capítulo, observa-se a cena que acontece em um pesadelo do jovem Sebastião, após a sua primeira relação sexual com Clara, quando foram dormir no quarto de Glória Swanson .



Figura 17

No texto de Almeida Faria, percebem-se todos os recursos que o jovem Sebastião utiliza para conquistar Clara. Depois de desgastar todos os seus ardis, ele

consegue conhecer a alcova de Glória Swanson e, nesse local, cheio de uma energia erótica, segundo o narrador, Sebastião, enquanto personagem, realiza o seu objetivo. Embora o protagonista esteja muito empenhado em conquistar Clara, ele sente-se incomodado por ter a impressão de que alguém o espreita. Esse mal-estar, provavelmente, está ligado à idéia de pecado, o que remete o leitor à cena da conquista de Justina, quando o protagonista fora assaltado pela mesma sensação. Nesse momento, ele tem uma visão provavelmente motivada por seu ato pecaminoso, porém consegue vencê-la, movido pelo interesse puramente instintivo.

Ao lado de Clara, volta-lhe a idéia de pecado, mas em um patamar diferente. Primeiramente, ele quis seduzi-la a qualquer custo, porém, a partir do momento em que ele consegue desvirginá-la, a sua culpa ou a sua preocupação tem outro eixo: como as pessoas ao redor de Clara vão reagir.

Sebastião, no momento da conquista, quer o prazer sexual, mas também quer dar prazer a Clara. Depois dessa realização, o jovem começa a enfrentar o medo de serem descobertos, pois, agora, ele tem a responsabilidade de enfrentar a família e amigos de Clara. Daí o pesadelo que o atormenta à noite, no momento em que ele tem tempo para pensar e, ao adormecer, o seu inconsciente aflora por meio de imagens aparentemente desconexas:

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 transtornou 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.⁹⁹

Nessa cena, percebe-se que a idéia de pecado e de transgressão às normas morais e sociais povoam os sonhos e pesadelos de Sebastião, conseqüentemente ele se sente como que diante de um júri, para que seu “pecado” seja julgado.

A loba com pernas de moça é a advogada de defesa de Sebastião, e, ao mesmo tempo, ela representa o apetite sexual e a libertinagem. A vítima e, concomitantemente,

⁹⁹ Almeida FARIA, *O Conquistador*, p.64.

a sua testemunha de defesa é Clara, a Virgem Sábia. John Ford e o pai de Clara são os acusadores, representantes da lei e da moral e, por último, a geringonça, que representa o juiz. Essa máquina surreal, com formato de elefante estilizado, representa o juiz, ou a justiça. Há dois significados praticamente antagônicos do elefante: de um lado, o peso e a lentidão; do outro, o poder régio, por servir de montaria às autoridades, o que se coaduna com o significado da justiça como instituição: ora emperrada e burocrática, ora o poder máximo na sociedade.

Observando o desenho de Mário Botas, percebe-se que há uma correspondência direta na simbologia utilizada por Almeida Faria, e, ainda, é ratificada pelo local utilizado para o julgamento e pela disposição espacial das personagens, ou seja, a sessão acusatória está sendo realizada em um ambiente aberto, em contato com a natureza, logo de conhecimento público; Sebastião está frente ao tribunal, em posição inferior, acompanhado por sua advogada de defesa, a loba; Clara, a vítima, o promotor e sua testemunha de acusação estão em um patamar mais alto, o pai de Clara e John Ford; o juiz está atrás de todos para observá-los bem e dar a sua sentença, demonstrando seu poder, a geringonça.

A influência surrealista tanto no texto de Almeida Faria quanto no desenho de Mário Botas é ratificada por Breton, em *O Surrealismo e a Pintura*:

O inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada com maior facilidade pela arte, devido à sua familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão da arte. Se a consciência é a região do distinto, o inconsciente é a região do indistinto: onde o ser humano não objetiva a realidade, mas constitui uma unidade com ela. A arte, pois, não é representação, e sim comunicação vital, biopsíquica, do indivíduo por meio de símbolos.¹⁰⁰

Breton, nessa citação, deixa claro que o Surrealismo tem um liame com a realidade, mesmo que, aparentemente, ela seja difícil de ser reconhecida, como consequência do uso de uma linguagem simbólica, quer escrita, quer pictórica.

Essa linguagem simbólica é reencontrada, também, na última página do capítulo sete e na respectiva ilustração.

¹⁰⁰ Giulio C. ARGAN, *Arte Moderna*, p.360.

Seja sonho meu ou desenho do 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 dignitários e príncipes. Pára diante de mim e apóia numa rocha a grossa espada, de punho escamoso terminado 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 de Touro, e de repente tranqüiliza-me a evidência de que aquele Sete-Estrela me há-de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo.¹⁰¹



Figura 18

Nesse último excerto da obra *O Conquistador*, Sebastião-narrador é explícito ao referir-se à figura nua que lhe tem aparecido de forma recorrente. Ele sugere, inclusive, a possibilidade de essa figura ser o seu duplo, com quem o narrador, ainda, não se identifica, tanto que utiliza a forma verbal hipotética, no pretérito, para referir-se à figura humana (*podia ser*). O que interessa, no entanto, é a análise da composição feita entre essa figura nua e os demais símbolos.

Essa aparição remete à idéia de que quer conhecer-se e ser reconhecido por suas próprias características. Ela está destituída de qualquer roupagem, portando, apenas, um par de luvas e uma mitra. Esses signos remetem às idéias de pureza e de

¹⁰¹ Almeida, FÁRIA, *O Conquistador*, p. 130.

energia vital, respectivamente, pois, ao calçar as luvas, ele se abrigará de qualquer impureza vinda da terra; e, ao usar a mitra, coloca-se no lugar de uma autoridade da realeza.

Esse ser apóia sua espada em uma rocha, como que imitando a ação de um cavaleiro medieval das hostes do rei Artur. Essa espada é um tanto inusitada, pois o seu punho ostenta uma cabeça de dragão, remetendo à idéia de imortalidade, pois o dragão simboliza o guardião dos mistérios e bens preciosos.

O possível duplo de Sebastião-narrador vê-se rodeado pelo mal, ou seja, sente-se cercado por quatro animais que lembram as bestas do Apocalipse.

A partir desse momento, há a condensação das duas criaturas, imagem e narrador. A forma pronominal em terceira pessoa passa à primeira pessoa (*minha*). Esse novo ser recebe o bafejo da bem-aventurança com a presença das Plêiades da constelação de Touro. É como se duas faces da mesma moeda se tivessem unido, anunciando um novo porvir.

Nesse momento, o narrador remete, também, às estrelas como elementos constitutivos do mito sebástico, porém numa versão diversa: o Sete-Estrelo que, no nordeste brasileiro, é o boi com uma estrela na testa que, se alvejado, transforma-se no rei que teria vindo pelo mar para inaugurar uma nova era.

O desenho inaugural desse capítulo é a representação imagética do sonho recorrente de Sebastião-narrador, porém com alguns detalhes que ratificam a intenção do autor.

A figura nua está centralizada e torna-se o ponto de tensão do desenho. Nela predomina o branco, desnudando essa estranha figura. Observando toda a composição acromática, percebe-se que o plano de fundo remete ao desconhecimento e ao caos inicial (a cor negra), ao passo que, com o desenvolvimento do enredo, os tons tornam-se claros, fazendo com que o entendimento da vida de Sebastião se clarifique, também.

Há dois elementos novos no desenho de Mário Botas que ratificam a evolução que acontece em Sebastião-personagem: a corrente no pescoço da figura nua e a pena do rabo de pavão que se encontra em uma de suas mãos.

Os elos da corrente vislumbram a união dos dois corpos, além de manterem uma relação entre o céu e a terra. O pavão simboliza a roda solar, e sua cauda evoca o céu estrelado. Esses dois elementos se coadunam com a evolução de Sebastião-personagem a Sebastião-narrador.

5- A caminho da identidade

Após a análise feita da obra *O Conquistador*, de Almeida Faria, sob a luz do grotesco e após uma rápida pincelada da presença do Surrealismo nos excertos do romance e nos correspondentes desenhos de Mário Botas, vale ressaltar algumas idéias que conduzem ao desenvolvimento de Sebastião-personagem a Sebastião-narrador. Por meio dessa personagem, há uma possível construção do homem português comum, ao tentar desvencilhar-se de um mito (o Sebastianismo) que o afastou de seu estar-no-mundo.

O grotesco, nessa obra, surge e desenvolve-se de diferentes formas, desde a linguagem licenciosa até as ações que operam o rebaixamento do ser humano.

Quanto à linguagem, a presença da ironia é patente, quando Sebastião-narrador dá voz às personagens e reproduz o vocabulário chulo utilizado pelo protagonista, especialmente ao se referir ao órgão genital feminino. Pela linguagem irônica do narrador, ele demonstra o seu juízo de valor ao referir-se, por exemplo, à inabilidade de seu pai, João de Castro, ao construir os móveis para que Sebastião pudesse brincar, enquanto bebê.

A comparação, ainda que latente, em muitos momentos, de Sebastião-personagem com seu homônimo, trocando a vida ascética do Desejado pela apelação sexual de Sebastião, desde a sua infância até a vida adulta, faz com que o rebaixamento esteja sempre presente, por meio do realismo grotesco e da carnavalização.

Por sua vez, a carnavalização, que pontua todo o texto, serve-se do realismo grotesco, mas apresenta o seu outro lado, que é a sua força de reconstrução. A personagem Sebastião é exemplo típico desse recurso, pois sua vida é pontilhada de situações de rebaixamento e, ao chegar a quase dissolver sua identidade pela objetualização, reconstrói-se ao escrever e meditar sobre sua vida.

À medida que Sebastião-narrador conta a sua história, a sua escrita vai limpando e clareando os momentos de sua vida.

Tanto no grotesco como no Surrealismo há dois significados para cada signo utilizado, correspondendo à idéia de degradação ou de rebaixamento e, ao mesmo tempo, à idéia de seu duplo que remete à reconstrução.

Se diante de tantas mulheres e familiares, a possibilidade de o protagonista representar o retorno do Desejado lhe fora vantajosa, é diante de Clara (a consciência esclarecida) que Sebastião se vê instado a buscar-se como sujeito diferente do mito. Afinal, o estudo do passado lhe dá forças para ir no encalço de si mesmo - a única conquista que, de fato, o faz emergir como ser autônomo, finalmente desmitificado.

Em *O Conquistador*, há um elo muito forte entre a palavra e a imagem, pois Almeida Faria e Mário Botas entraram em sintonia ao discutirem a temática da obra e sua ilustração. No entanto, cada qual guarda a sua individualidade, enriquecendo, assim, tanto a escrita como o desenho. Esse trabalho em conjunto acabou por conquistar o leitor, que se prende à descoberta da palavra, completando-a com a imagem.

Na capa da obra *O Conquistador*, além da imagem, as cores frias reforçam o significado da palavra “conquistador”.

Nessa história, a conquista não é a batalha sangrenta pela fé, mas a conquista de Sebastião Correia de Castro, um português comum, pela sua sobrevivência e pela dor de existir, independente da coincidência de seu nome. A sua conquista não é material, está na dimensão do pensamento e da espiritualidade, na vontade de ser de Sebastião, o homem comum.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras do autor

FARIA, Almeida. *O Conquistador*. Rio de Janeiro: Rocco editora, 1993.

_____. *Cavaleiro Andante*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

_____. *Cortes*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

_____. *Lusitânia*. São Paulo: Martins, 1980.

_____. *A Paixão*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

_____. *Os Passeios do Sonhador Solitário*. Lisboa: Contexto, Editora, 1982.

_____. *A Reviravolta*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

_____. *Rumor Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

_____. *Vanitas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

_____. *Vozes da Paixão*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

2. Obras Teóricas

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Trad. Jorge de Almeida. (LOCALIDADE): Livraria Duas Cidades / Editora 34..

ANDRADE, Eugênio de. *Pequeno caderno do Oriente*. In: Revista de Cultura, n.18, edição em português. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1994.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Navegações*. Porto: Editorial Caminho, 2ª edição, 1996.

ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. Companhia das Letras, 2006.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica* São Paulo: Cultrix, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/Ed. da Univ. de Brasília, 1987.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BARROS, Diana L. P. & FIORIN, José Luiz (orgs.), *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin*. Ensaio de Cultura nº 7, São Paulo, Edusp, 19

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BEAUFRET, Jean. *Introdução às Filosofias da Existência*,

BENJAMIM, Walter. "Sobre o conceito da História", in: *Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro. Rocco, 1981.

_____. *A Conversa Infinita*. Trad. Aurélio G. Neto, São Paulo, Escuta, 2001.

BORNHEIM, Gerd A. *Sartre*. São Paulo Perspectiva, 1971.

BORNHEIM, Gerd. *A descoberta do homem e do mundo*. In: NOVAES, Adauto (org.), São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOSI, Alfredo. *O tempo e os tempos*. In: NOVAES, Adauto, org. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BRAGA, Maria Ondina. *Passagem do Cabo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

BRICOUT, Bernadette (org.). *O Olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

BRIDI, Marlise Vaz. *A Sugestão Metafórica na Obra Ficcional de José Cardoso Pires*, São Paulo, Tese de doutoramento apresentada à FFLCH/USP, 1981.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

_____. *Eu e Tu*. Intr. E trad. De Newton Aquiles Von Zuben, São Paulo: Centauro Ed., 1977.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*, trad. De Carlos Felipe Moisés, São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANTINHO, Maria João. Mário Botas ou o regresso de Narciso. 200[-]. Disponível em: [HTTP://www.revista.agulha.nom.br](http://www.revista.agulha.nom.br). Acesso em 20 de março de 2007.

CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1984.

CORTÁZAR, Julio. “*Situação do romance*”, in *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DERRIDA, Jacques, *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria B. da Silva, São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIAS, Fernanda. *Horas de Papel (poemas para Macau)*. Macau: Livros do Oriente e Instituto Português do Oriente, 1992.

_____. *Dias da Prosperidade*. Macau: Instituto Cultural de Macau e Instituto Português do Oriente, 1998.

Dondis, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Afrontamento, 1976.

ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente - introdução à pesquisa semiológica*. Trad. Pérola de Carvalho, São Paulo, Perspectiva, 1997.

EDINGER, Edward F., *O Arquétipo Cristão: um comentário junguiano sobre a vida de Cristo*. São Paulo: Cultrix, 1995.

ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercúrio, 1992.

FERREIRA, Moacyr C. *Dicionário Poliglótico de Nomes de Pessoas*. São Paulo: Edicon, 1996.

FERREIRA, Vergílio. *Carta ao Futuro*. Lisboa: Portugália Editora, 1966. 2ª ed.

FONSECA, Márcio Alves. *Michel Foucault e a Constituição do Sujeito*. São Paulo: EDUC, 1995.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Veja, Passagens, 1992.

_____. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREUD, Sigmund. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*, Coordenação de Jaime Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969-80.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GOMES, Álvaro Cardoso, *A Voz Itinerante: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993.

HATHERLY, Ana. *O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria e Ficção*. Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.

JACOTO, Lílian. *Da saga à andança solitária: a crise da autoridade na tetralogia lusitana de Almeida Faria*. São Paulo: Yendis Editora, 2005.

KAPLAN, E. Ann. *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

KLINGSÖHR-LEVOY. *Surrealismo*. Alemanha: Taschen, 2002.

KUIN, Simon. *Desfazer Impérios*. In: *Jornal Expresso*. Lisboa, 18 de setembro de 1999.

LEPECKI, Maria Lúcia, *O Romance Português Contemporâneo na Busca da História e de sua Historicidade*, in : *Le Romain Portugais Contemporain*, Paris : Foundation Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 13-21

LOPONDO, Lílian (Org.). *Dialogia na Literatura Portuguesa*. São Paulo: Editora Scortecci.

LOUREIRO, Francisco S. D. Sebastião e Alcácer Quibir. Lisboa: Publicações Alfa, 1989..

LOURENÇO, Eduardo. *Nós como Futuro*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

_____. *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999.

_____. *Tempo e Poesia*. Porto: Editorial Inova, 1974.

- LUCCIONI, G. Et alii. *Atualidade do Mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades- Ed. 34, 2000.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, 2ª ed.
- MASSAUD, Moisés. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.
- MATTOSO, José (et alii), *História de Portugal*, org. de José Tengarrinha. Bauru/São Paulo: EDUSC/UNESP; Portugal, PT: Instituto Camões, 2001, 2ª ed. ver. E ampl.
- NÉRET, Gilles. Dalí. Alemanha: Taschen, 2002.
- NIETZSCHE, F. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NOVAES, Adauto. *Org. A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras,
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- PIRES, Antônio Machado, *D. Sebastião e o Encoberto - estudo e antologia*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1980, 2ªed.
- PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva*. Lisboa: Moraes Editores, 6ª ed., 1976.
- SAÏD, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Ed. Afrontamento, 1995.
- SARAIVA, José H. *História Concisa de Portugal*. Portugal: Publicações Europa-América, 2005.
- SARTRE, Jean Paul, "O Existencialismo é um Humanismo". in: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SENNETT, Richard, *Autoridade*. Trad. Vera Ribeiro, São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SOUSA, Maria L. M. *Mito e Criação Literária*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

SPÍNOLA, Antônio de, *Portugal e o Futuro: análise da conjuntura nacional*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1974.

TODOROV, Tzvetan, *O Homem Desenraizado*. Trad. De Cristina Cabo. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. Record, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

Livros Grátis

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

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

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

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

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