

JOÃO FELIPE BARBOSA BORGES

**EROS EM TRANSE/A: CENAS DE AMOR E AFETO EM O
CONQUISTADOR, DE ALMEIDA FARIA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2012

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e
Classificação da Biblioteca Central da UFV

T

B732e
2012

Borges, João Felipe Barbosa, 1988-

Eros em transe/a: cenas de amor e afeto em *O conquistador*,
de Almeida Faria / João Felipe Barbosa Borges. – Viçosa,
MG, 2012.

viii, 155f. : il. (algumas col.) ; 29cm.

Orientador: Gerson Luiz Roani.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 148-155

1. Faria, Almeida, 1943- - História e crítica. 2. Amor.
3. Literatura. 4. História. I. Universidade Federal de Viçosa.
II. Título.

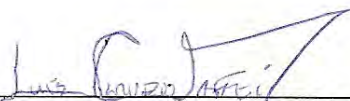
CDD 22. ed. 809.933538

JOÃO FELIPE BARBOSA BORGES

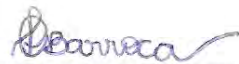
**EROS EM TRANSE/A: CENAS DE AMOR E AFETO EM O
CONQUISTADOR, DE ALMEIDA FARIA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 27 de abril de 2012.



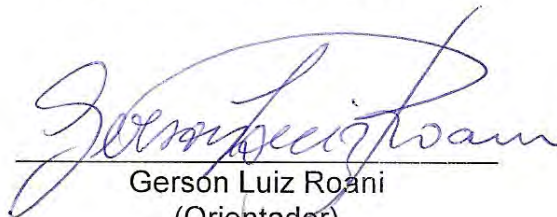
Luís Cláudio de Santana Maffei



Iara Christina Silva Barroca



Ângelo Adriano Faria de Assis



Gerson Luiz Roani
(Orientador)

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão de uma bolsa de estudos que me permitiu a dedicação exclusiva ao mestrado;

Aos professores Luís Cláudio de Santana Maffei, Iara Christina Silva Barroca e Ângelo Adriano Faria de Assis, pela paciência, solidariedade e sutileza dos comentários, além das contribuições que não só acrescentaram no presente trabalho, como renderam ideias e sugestões para o desenvolvimento posterior deste estudo;

Ao professor Gerson Luiz Roani, meu orientador, pela liberdade e autonomia que sempre a mim confiou no decorrer destes anos de estudo sobre a obra de Almeida Faria, mas sobretudo, pela percepção, ainda que inconsciente, de que falar de Literatura é falar de si, de que Histórias de Literatura são histórias de vida;

Aos professores Luciana Beatriz, Maria Carmen, Wânia, Joelma, Ângelo, Cristina, Elisa, entre outros, alguns dos quais mais que ensinamentos, transmitiram inspiração;

Aos amigos, em especial, Relines e Guilherme, pelo apoio, pela leitura atenta, pelas conversas e sugestões que muito contribuíram para a confecção deste trabalho.

Ao Rodolfo, que tendo me acompanhado durante toda minha trajetória acadêmica, não esteve tão presente nestes últimos anos, ao menos não fisicamente presente, mas em cuja figura sempre pude e poderei me apoiar; obrigado pela compreensão, pelo afeto, pelo amor.

Aos meus pais, pelo carinho, pela dedicação, pela disposição capaz de mover mundos para me ajudar, pelo amor sempre incondicional.

A Deus, enfim, pela força extra, por tudo o que veio e o que, espero, ainda virá.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1 - Ilustração I – Naguib Abdula -----	20
2 - Ilustração II – Naguib Abdula -----	29
3 - Prostrada – Paula Rêgo -----	43
4 - Anjo – Paula Rêgo -----	43
5 - Ilustração III – Naguib Abdula -----	61
6 - Ilustração de capa d'O conquistador – Mário Botas -----	67
7 - Ilustração antecedente do sétimo capítulo – Mário Botas -----	81
8 - Ilustração IV – Naguib Abdula -----	93
9 - Ilustração de capa d'O conquistador – Mário Botas -----	103
10 - Ilustração antecedente do primeiro capítulo – Mário Botas -----	104
11- Ilustração antecedente do segundo capítulo – Mário Botas -----	104
12 - Ilustração antecedente do terceiro capítulo – Mário Botas -----	105
13 - Ilustração antecedente do quarto capítulo – Mário Botas -----	105
14 - Ilustração antecedente do quinto capítulo – Mário Botas -----	106
15 - Ilustração antecedente do sexto capítulo – Mário Botas -----	106
16 - Ilustração antecedente do sétimo capítulo – Mário Botas -----	107
17- Ilustração V – Naguib Abdula -----	119
18 - Ilustração VI – Naguib Abdula -----	145

Observações:

1- Todas as ilustrações pertencentes ao romance de Almeida Faria são de autoria do pintor português Mário Botas.

2- Todos os desenhos que antecedem os capítulos desta dissertação pertencem à série de ilustrações do livro do poeta Eduardo White, *Amar sobre o Índico* (1984). São de autoria do pintor moçambicano Naguib Abdula.

SUMÁRIO

• RESUMO	v
• ABSTRACT	vii
• NOTA PRÉVIA	
AS RAZÕES DA EMOÇÃO	01
NO COMEÇO, OS AFETOS	05
A(S) ESCRITA(S) DA HISTÓRIA	12
• INTRODUÇÃO	
AS EMOÇÕES DA RAZÃO	18
• CAPÍTULO I	
O DESEJO	27
• CAPÍTULO II	
O SEXO – PARTE I	59
O SEXO – PARTE II	91
• CAPÍTULO III	
O GOZO	117
• CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
• REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148

RESUMO

BORGES, João Felipe Barbosa, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, abril de 2012. **Eros em transe/a: cenas de amor e afeto em *O conquistador*, de Almeida Faria**. Orientador: Gerson Luiz Roani.

Recentemente, existe uma inegável simpatia pelo estudo de investimentos emocionais na produção de conhecimento. Contudo, no plano formal, continuamos a excluir da esfera acadêmico-científica a corporeidade e afetividade de nossos discursos. Então, por enquanto, quaisquer resultados são ainda desiguais na superação do abismo entre racionalidade e emotividade, e precisam, sem dúvida alguma, aprofundar e tornar mais proveitoso à prática, o que sobre os afetos e as emoções se discute em teoria. Nessa perspectiva, elejo como objeto central desta pesquisa, o romance *O conquistador*, publicado pelo escritor português Almeida Faria em 1990. Acredito que este romance coloca em questão o impulso afetivo como elemento de reescrita da História, rompendo com uma concepção associativa da Ciência à razão, que exclui o sentir do pensar. O que norteará minhas indagações, na esteira deste pensamento, poderá ser entendido como uma abordagem de questões de afetos e efeitos na malha ficcional. Não só os afetos que, no caso específico do romance, ligam um homem e uma mulher, e conseqüentemente, um homem à sua história, mas também aqueles que ligam um homem à sua escrita – talvez um desejo ainda mais loquaz. E por isso mesmo, a investigação que proponho não centra-se na identificação de acontecimentos históricos na malha ficcional, mas no estudo do desdobramento destes, isto é, como a arte literária de Faria reescreve a matéria oriunda da História? E ainda: quais as implicações que os afetos, em especial, o amor, temática e estruturalmente, assumem em relação ao discurso histórico? Em suma, trata-se de determinar sob que formas, através de que canais, fluindo em meio a que discursos, os afetos influem na formação do conhecimento, o que, de sobremaneira introduz uma série de pontos de interrogação: questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade, a condição de verdade do discurso, a questão da referência e da representação da realidade, e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a História. Decerto, estas questões podem não se

revelar de todo conclusivas no decorrer da pesquisa proposta, mas é sem dúvida a partir das implicações fornecidas que se poderá contribuir, pela análise da obra de Almeida Faria, na formação de um campo fecundo de pesquisas e revisitações críticas da expressão artística e do acontecimento histórico na Pós-Modernidade.

ABSTRACT

BORGES, João Felipe Barbosa, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, April, 2012. **Eros in trance/sex: scenes of Love and affection in the novel *O conquistador*, by Almeida Faria.** Orientador: Gerson Luiz Roani.

Recently, there is an undeniable sympathy for the study of emotional investment in knowledge production. However, formally, we continue to exclude from the academic-scientific sphere corporeality and affectivity of our speeches. So for now, any results are still uneven in overcoming the gap between rationality and emotionality, and need, without doubt, deepen and become more profitable to practice, what about the feelings and emotions are discussed in theory. In this perspective, I choose as an object of this research, the novel *O conquistador*, published by the Portuguese writer Almeida Faria in 1990. I believe that this novel challenges the emotional impulse as part of rewriting of history, breaking with an associative conception of science to reason, which excludes the feeling of thinking. What will guide my questions in the wake of this thinking can be understood as an approach to questions of affect and effect on the fictional network. Not only affects that in the case of the novel, bind a man and a woman, and consequently, a man in his history, but also those that bind a man to his writing - perhaps a desire even more loquacious. And therefore, the proposed research does not focus on the identification of historical events in the novel, but in studying the unfolding of these, that is: how Almeida Faria's novel rewrites the matter coming from the history? And still: what are the implications that affects, in particular, love, thematically and structurally, take in relation to historical discourse? In short, it is determined in what ways, through what channels, flowing through that speech, the affects influence the formation of knowledge, which, greatly introduces a series of question marks: questions that revolve around the nature of identity and subjectivity, the truth condition of discourse, the question of reference and the representation of reality and the ideological implications of writing about history. Certainly, these questions may not prove conclusive at all during the research proposal, but it is undoubtedly from the implications provided, that we can contribute,

by analyzing the work of Almeida Faria, in forming a fertile field for research and revisiting criticism of artistic expression and historical event in the Post-Modernity.

**NOTA PRÉVIA:
AS RAZÕES DA EMOÇÃO**

Antes de introduzir-lhes naquilo que será a teima principal desta dissertação – o romance de Almeida Faria –, e naquilo a que chamei cenas de amor e afeto na leitura do romance *O conquistador* (1990) – e por intermédio, na (re)leitura da História Portuguesa –, gostaria de fazer uma breve advertência no que se refere ao estilo deste meu trabalho, que na eleição de um viés ensaístico em detrimento dos requisitos genéricos considerados apropriados pelo discurso acadêmico contemporâneo, fere algumas máximas do discurso científico tradicional: impessoalidade, distanciamento e objetividade são apenas as mais recorrentes, ou as feridas mais gritantes, se assim o preferirem.

Talvez o leitor se assuste com este formato. Repulse-me. À primeira vista. Mas talvez também, o susto, a repulsão, sejam racional e emotivamente um desejo meu. Quem sabe me defenda a sabedoria popular, segundo a qual a resistência de entregar-se aguça o desejo. Assim espero – só assim poderei me resguardar. Mas se corro e assumo o risco da repulsão – nem toda estratégia de conquista resulta em sucesso –, é porque quero desde o princípio fazer submergir no corpo do leitor – a cabeça também faz parte do corpo! – alguns preconceitos que aqui gostaria de questionar.

Um primeiro diz respeito ao gênero, para ser mais preciso, à hibridação intergêneros. Provavelmente, os afeitos à beatice costumeira do discurso científico – cristicamente avessa a hibridizações –, em alguns momentos pensarão: “Ora, o que deu na cabeça deste rapaz para fazer fundir de tal forma sua subjetividade no discurso científico?! Isto seria adequado ao gênero dissertação?”. Beatice que a mim também não escapa de todo: senão ausente seria a minha própria justificação do subjetivo e do híbrido. Contudo remôo nas minhas, nas nossas, ruminâncias de leituras, de pesquisas, a ironia de tal feito: quão incongruentes somos, afinal, neste pensamento, ao levá-lo ao encontro de nossos objetos de pesquisa, que propõem reiteradamente a *inter* – mas quê! – a *trans* – em tempos de múltiplas sexualidades, em tempos de múltiplas sexualizações – subjetividade, textualidade, genericidade, disciplinaridade... A transa não para por aí. Penso, como exemplos, nas pesquisas de Historiografia e Teoria Literária, Literatura Comparada, Ensino da Literatura, mas também nos estudos das Ciências em geral, de forma mais acentuada nas Ciências

Humanas, e de forma mais evidente, melhor dizendo, especial, nas pesquisas interdisciplinares entre Literatura e História – decerto por ser um dos temas dos quais me ocupo nesta dissertação, e sob o qual tenho, por isso, um pouco mais de leituras que me possibilitem o dizer.

Um segundo preconceito seria, então, aquele dos próprios estudiosos desta área, para os quais muitas vezes o real, tomado como sinônimo do objetivo, anteposto à subjetividade da ficção, é uma imposição a seguir. Não, claro, que eles neguem necessariamente que um fato, como qualquer fato científico, se construa. Não que se recusem a admitir que há uma série de discursos, cada um dos quais não faz mais do que falar dos próprios interesses. Pelo menos ideologicamente, pelo menos no âmbito acadêmico, parecem já rompidos os alicerces de um objetivismo estritamente positivo: as obras e a recorrência de autores como Hayden White, Paul Ricoeur, Michel de Certeau, Georges Duby, Jacques Le Goff, Michel Foucault, Walter Benjamin, entre outros, estão aí para o provar; mas estruturalmente, será?

E, finalmente, um terceiro preconceito seria aquele, ligado aos outros dois, do relacionamento entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa, não menos sexo, e que, somado aos outros, diz, no fundo, de um preconceito mais amplo, entre objetividade e subjetividade, entre razão e emoção, que não é só da História e da Ciência Literária afinal: quem nunca ouviu de seu professor que em textos acadêmicos, quanto mais objetividade, melhor para a validação de sua verdade? Ou ainda, quem nunca tolheu ou teve tolhido trechos em que a poetização do discurso ou a presença do sujeito se manifestava evidente, sob justificativa de comprometimento da cientificidade?

Aqui também, “a tendência geral [ainda] positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo um objeto de pesquisa, não vai além da mera separação entre forma e conteúdo” (ADORNO, 2003, p. 18). De fato – e isto não podemos negar – há um investimento cada vez maior em pesquisas que valorizam a hibridação intergêneros, a intrínseca relação entre Literatura e História, realidade e ficção, subjetividade e discurso, razão e emoção – e de modo tal que arrogá-las em favor de um pleito minoritário para garantir-lhes originalidade seria no mínimo incongruente nesta minha proposta. Diria até que muitas das

conclusões a que diferentes áreas e linhas de pesquisa chegam e até mesmo convidam, hoje, parecem partilhar de uma mesma crença: a de que não é possível falar de um objeto distanciada e racionalmente.

Mas experimente o pesquisador ousar-se como “écrivain” na sua escrita, como convida Adorno (2003), assumindo suas paixões, assumindo o seu próprio corpo na forma de sua escrita, e tão logo excluído estará do âmbito das pesquisas acadêmicas. Não quero nem entrar no mérito da hipocrisia que faz com que esse mesmo público, ávido de racionalidade, pelo menos no caso dos estudos literários, brame autores como Roland Barthes, Lukàcs e Benjamin, por exemplo, cujos discursos são nitidamente híbridos, subjetivos e – para retomar a acepção barthesiana (1987) – prazerosos. Gostaria tão somente de evidenciar a recorrência de uma tendência – não menos cartesiana, não menos positivista – que, na nossa “alergia contra as formas consideradas atributos meramente acidentais” (ADORNO, 2003, p. 19), continua a separar, de um lado, objetividade, mente, ciência, razão e, de outro, subjetividade, corpo, ficção, emoção.

É por isso que – adianto-lhes – elejo a pessoa como elemento fundamental de meu discurso, como uma maneira de aproximação de meu objeto de estudo, o qual, como se verá, rompe com discursos estabelecidos; como uma maneira de provocação ao discurso acadêmico-científico; mas, principalmente, como uma maneira de evidenciar que a subjetividade, o corpo, a ficção, a emoção, podem ser sim caminhos de aprendizagem. Apresento-lhes, assim, leitor, algumas vozes com as quais dialogo – gesto padrão e necessário – dizem – na academia, o qual, com minha pena, farei no princípio deste estudo e o qual tentarei desconstruir nos capítulos seguintes. Além disso, esse ato reitera-se também como justificativa, para fazer entender que não se trata aqui de uma história de amor (ou da história de um amor) apenas, para fazer entender a coerência entre a forma de escrita que adoto e as teorias das quais parti.

Nessa perspectiva, ao eleger as relações amorosas/afetivas como objeto de estudo, dialogo com um fecundo campo de pesquisas acerca dos investimentos emocionais na produção de conhecimento, que aqui busquei entretecer às pesquisas relativas às relações entre Literatura e História. Minha opção metodológica envolveu, portanto, dois conjuntos de estudos

indispensáveis para uma investigação desta natureza. No primeiro, encontramos ao centro, uma série de reflexões que, a partir da metade do século passado, introduzem questões de afetos e prazer no próprio espaço da produção teórica, expressa por pleitos a favor de uma ciência hedonista. E no segundo, nos deparamos com textos teóricos que examinaram as relações entre Literatura e História na Pós-modernidade.

Iniciarei, então, introduzindo questões sobre os afetos e apresentando um sucinto percurso do conceito de afetividade e as principais tendências que atualmente influenciaram esta pesquisa, para, a seguir, apresentar na abordagem das relações entre Literatura e História, como estas noções de afetividade, embora carentes de definição, já se presentificavam nos estudos destas relações. Talvez o leitor veja as referências que apresento abaixo como destoante do restante desta dissertação, em um tom mais formal, mais científico até. Não poderia discordar. Mas o é – friso – intencionalmente. Como minha personagem – como verão mais adiante – move igualmente a mim, o desejo e a necessidade da conquista.

No começo, os afetos

Em sua origem, a palavra “afeto” vem do latim “*afficere*”, composto da partícula *ad* (em, para) e *facere* (fazer, agir, produzir). Carrega, portanto, já em sua etimologia, o princípio discursivo de produzir um dado efeito para/no outro, daí sua significação ultrapassar a noção usual de sentimento positivo – de amor, amizade, paixão ou simpatia –, implicando também impulso do ânimo, manifestação do eu, e, sobretudo, o efeito guardado pelo verbo de afetar o outro, positiva ou negativamente.

Não é preciso ir muito longe, assim, para ver o quão ligada é a afetividade à arte literária: Sócrates, nos livros II e III da *República*¹, de Platão, falava sobre a maneira como deve ser educado o bom cidadão, insistindo que as histórias contadas deveriam ser sempre edificantes. E Platão, embora sob perspectiva diversa, em *Íon*², admitia o estímulo provocado pela poesia no homem, a qual sempre empregaria as faculdades

¹ PLATÃO. **A República**. Introdução e notas de Robert Baccou. Trad. de J. Guinsburg. 2ª ed. Clássicos Garnier: São Paulo, 1973.

² PLATÃO. *Íon*. In: _____. **Diálogos I-II**. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980, p. 221-239.

inferiores da alma humana e estimularia exatamente o que há de desprezível no espírito do público: “a poesia não leva à edificação, mas introduz na alma um elemento maléfico, porque estimula o irracionalismo e o desprezo pela verdade” (PLATÃO, 1980, p. 229). Mas é sobretudo Aristóteles quem introduz de maneira singular a problemática da afetividade, que na sua *Poética*³, não diz respeito apenas ao efeito produzido no outro – na acepção aristotélica, decorrência direta do princípio de identificação, o qual, inspirando pena e temor, provoca no espectador, a catarse dessas emoções – mas também à afetividade inerente à própria palavra, que como ele mesmo o dirá, “carece de caráter”, exprimindo “o que, contido na ação, com ela se harmoniza; tarefa, nos discursos, da política e da retórica” (*passim* ARISTÓTELES, 1997, p.26).

O fato é que a noção de afeto, embora descuidada de uma definição, não parece ser renegada, pelo menos não no que diz respeito à consideração do texto literário. Outrossim, a presença desta tem sido, independentemente dos enfoques da crítica sobre o autor, o texto ou o leitor, mais que reconhecida desde tempos imemoriais, até mesmo em tendências mais objetivistas: Gabelentz (1973)⁴, por exemplo, fala do estudo das preferências atribuídas por um escritor a certos recursos da língua, Jakobson (1971)⁵, da função poética e emotiva da linguagem, e por fim, Jauss, Iser e Gumbrecht (1988)⁶ procuram investigar como a obra literária atua sobre o leitor.

Como vemos, embora assuma diferentes configurações a depender do enfoque adotado, o conceito não é novo, e, se por vezes é considerado como novidade, se deve em parte à característica circular de que se compõe nossa historiografia e crítica literária, pendendo ora a inclinações racionais, ora a inclinações subjetivas. Porém, a diferença fundamental que marca a opção metodológica que procurei seguir é a introdução da afetividade no que

³ ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 19-52.

⁴ GABELENTZ, G. V. D. **A linguagem da ciência: suas tarefas, métodos e resultados**. Trad. de Matoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1973.

⁵ JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 5ª.ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

⁶ JAUSS, H. R. et al. **A literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

diz respeito não mais à criação ou à recepção literária, devidamente reconhecida, mas a afetividade inerente ao próprio ato de teorização que o crítico e o historiador, enquanto cientistas, assumem na produção do conhecimento. Em certa medida, esta perspectiva está ligada a uma virada ideológica do próprio pensamento sobre a linguagem, que já em Bakhtin (1992)⁷, colocava em jogo uma rede de subjetividades. Explico: não parto do pressuposto de que o aparato subjetivo seja correspondente, *ipsis litteris*, à noção de afetividade, contudo, como forma de manifestação do eu, acredito que não se possa desconsiderar que “a emergência da subjetividade no discurso é, em última análise, uma forma de colocar a emoção em ação através da linguagem”, uma vez que ao colocar a emoção em ação, como prática discursiva, introduz-se, simultaneamente, uma “rede complexa de posições sociais ocupadas pelos interlocutores, crenças e valores partilhados e formas complexas de intencionalidade individual e coletiva” (*passim* MARI; MENDES, 2007, p. 167-168).

E se retomo Bakhtin (1992) na consideração deste pensamento é porque o autor, já nos princípios do século XX, rompeu, através da superação do *objetivismo abstrato*⁸, não só com uma concepção de língua como um sistema de normas imutáveis, mas igualmente com a crença, decorrente de tal concepção, de que a linguagem é capaz de refletir a realidade. Isto sugere, para além, que a palavra, como estatuto discursivo, não é e nem pode ser desvinculada da realidade da vida, uma vez que quase nunca nos aparece em estado de dicionário, fria, esvaziada de seu significado e da situação que engendra. Ela só passa a fazer sentido a nós, quando em uso concreto no diálogo entre os sujeitos discursivos, momento em que é investida não só de um acabamento avaliativo por parte dos sujeitos constituintes do diálogo, como também e, principalmente, dos

⁷ A publicação do original data de 1929.

⁸ O objetivismo abstrato refere-se a uma corrente linguística de base estruturalista, influenciada por Ferdinand de Saussure. A fala, o contexto, o extraverbal, segundo esta corrente, não seriam objetos de estudo em razão de uma suposta impossibilidade de sistematização. Disso decorre que o sujeito e sua produção comunicativa são deixados de lado, sendo valorizada apenas a estrutura formal da língua. Para Bakhtin, o objetivismo separa da língua o conteúdo ideológico, acreditando que uma mesma palavra usada nos mais diversos contextos será sempre determinada por um mesmo (ou uns poucos) significado(s).

valores sociais e ideológicos que sobressaem – para retomar a metáfora bakhtiniana – na arena de luta onde se entrecruzam valores muitas vezes de orientação contraditória.

No caso específico da teorização literária, Roland Barthes (1987), em *O prazer do texto*, já aventava a esta questão. Além de uma visão textualista do prazer, a proposição barthesiana evidencia os processos afetivos no ato de produção da crítica: “Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra” – o autor o dirá – “é porque foram escritas no prazer” (BARTHES, 1987, p. 8). Mais: é por via da sedução que o crítico, enquanto escritor, no espaço de entrecruzamento das subjetividades discursivas – construtos textuais do autor e do leitor –, manifesta a dialética do desejo: desejo de obter prazer, no caso da voz que escreve, mas sobretudo desejo de ser desejado pela voz que lê. Assim, leitura e escrita deixam de ser uma mera atividade mental e transformam-se em um correlato afetivo, na medida em que mobilizam uma rede de sensibilidades e emoções no processo de interação.

Essa volta do prazer como elemento legítimo da interação verbal casa-se perfeitamente a um panorama histórico em que, capitalista que é, tem no cerne da ampla concorrência, a necessidade do prazer. Não é à toa, afinal, que ao seguir a esteira de Foucault (1999), encontraremos a negação a uma hipótese repressiva sobre os discursos da sexualidade. Segundo o autor, a partir dos fins do século XVI, a colocação do sexo em discurso, em vez de sofrer um processo de restrição, foi ao contrário, submetida a um mecanismo de crescente incitação, segundo o qual as técnicas de restrição foram aos poucos cedendo lugar à “vontade de saber”. Seria ingenuidade, obviamente, pensar que mesmo esta “vontade de saber” não admitiria um “não dizer” repressivo ou mesmo regulatório (algo que torna essa relação incitação x repressão bastante complexa), mas de todo modo, o que fica em evidência e tão logo sobressai neste processo de liberação gradativa do discurso sobre a sexualidade é o quanto esta liberação pode ser benéfica a um sistema econômico que, a partir da valorização do prazer do outro, vende a sua ideia e se mantém.

Sintomáticas serão, nesse sentido, a tornada célebre frase de Todorov (2010)⁹: “Literatura não é teoria, é paixão!”, levada a cabo a partir da percepção da estranha inversão que é uma das razões pelas quais cada vez mais – acredita o autor – a literatura perde seu espaço: “o estudante não entra em contato com a literatura mediante a leitura dos textos literários propriamente ditos, mas com alguma forma de crítica, de teoria ou de história literária”, que tem a ver com “o processo de tornar a literatura uma disciplina científica” (TODOROV, 2009, p. 11). Conclusão, aliás, bastante parecida a que chega ironicamente Terry Eagleton (2006, p. 205) em sua *Teoria da Literatura*: “A razão pela qual a grande maioria das pessoas lê poemas, romances e peças está no fato de elas encontrarem prazer nesta atividade, o que, de tão óbvio, dificilmente é mencionado nas universidades”. E não parece ser outro o convite de Adorno (2003), em seu *Ensaio como forma*, ao vincular o preconceito contra o gênero na Academia, a uma tendência generalizada em ver o ensaio como o caso fronteiro entre o discurso científico e o literário, e, por conseguinte, entre razão e emoção. É neste cenário, o qual mais que político e econômico, quer-se histórico e cultural, que a valorização de uma tendência hedonista da ciência ganha força. E igualmente as noções de corpo, subjetividade e sentimento, vêm à tona, rompendo com um paradigma de Ciência que não só exclui emoção do conhecimento, como associa objetividade/mente/razão à realidade, e subjetividade/corpo/emoção à imaginação.

Cito como representantes desta ciência hedonista, teóricos como Schmidt (1996) e Scherf (1990), por exemplo, que contestam a ênfase excludente de teorias cognitivas dominantes sobre o objetivismo e racionalismo na produção do saber, defendendo a importância dos afetos como coparticipantes deste processo. Schmidt partirá do exemplo da interação social, na qual não apenas as formas linguísticas são responsáveis pelo estabelecimento da comunicação:

⁹ TODOROV, T. Literatura não é Teoria, é Paixão. Entrevista de Anna Carolina Mello e André Nigri. **Revista Bravo!**, fevereiro de 2010. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/tzvetan-todorov-literatura-nao-teoria-paixao>>. Acesso em 30 de abril de 2011.

manifestações não verbais de sentimentos ocorrem na forma de scripts sociais, responsáveis pela regulação da representação e pela observação da condição emocional de parceiros interativos, incluindo simultaneamente uma avaliação dos sentimentos adequados e de suas formas expressivas esperadas em determinadas situações comunicativas (SCHMIDT, 1996, p. 105).

Notemos que, embora o exemplo de Schmidt tenda à associação da afetividade apenas a processos de interação face a face, em verdade, pode ser extensivo a todo e qualquer processo de interação verbal, inclusive a Ciência, que a partir do momento em que se transforma em texto, traz, inevitavelmente, ao cerne, no dialogismo da linguagem, os parceiros interativos da comunicação. Isso significa que, sendo a língua em ato apenas um recorte de textos anteriores com os quais dialoga, em primeiro lugar, autor e locutor são sempre também leitor e interlocutor, e, portanto movidos na formulação do saber por leituras prévias, bagagem cultural, experiências de vida, etc. E em segundo lugar, movidos mais por forças exteriores que interiores, revelam, através da avaliação dos sentimentos adequados e de suas formas expressivas esperadas em determinadas situações comunicativas – algo de que Schmidt nos fala –, a co-presença de emoções.

Eva Scherf (1990) defende, em perspectiva semelhante, que a observação científica, enquanto um ato de leitura do mundo, é motivada pelos mesmos processos afetivos que movem a prática recepcional comum de interação verbal, estando sujeita, então, a influências exteriores e interiores (de que lugar falo, para quem falo? Quais são minhas intenções? Minha vinculação teórica? Minha bagagem cultural?):

This type of experience [a observação de um dado fenômeno] is not filed in an ordered and hierarchical way, articulated to coherent and conceptual systems, but depends on the reasons behind the usual practice recepcional”¹⁰ (SCHERF, 1990, p. 497).

¹⁰ “Esse tipo de experiência [a observação de um dado fenômeno] não é arquivada de forma ordenada e hierárquica, articulada a sistemas conceituais e coerentes, mas depende de motivos subjacentes à prática recepcional rotineira” (tradução minha).

E Heidrun Krieger Olinto (2009, p. 158), argumentará, no caso específico da Literatura, que “a garantia de uma cientificidade nos estudos literários pelo preço de uma frieza emocional artificial e de uma anestesia racional equivale ao bloqueio de dimensões essenciais da arte literária”. É precisamente a constatada subvalorização do prazer no âmbito da teorização da Literatura que sustenta a bandeira de Olinto (2009), Scherf (1990) e Schmidt (1996), favoráveis a uma ciência que sublinha os efeitos afetivos do fenômeno literário, o qual ligado a temas de elevado teor emocional – amor, ódio, ciúme, tristeza, alegria, inércia, dúvida –, não deixa de mobilizar, também na produção teórica, a presença de sentimentos e emoções, os quais só deixam de satisfazer cientificamente critérios de racionalidade pelo abismo entre emoções e atividades científicas, como Adorno (2003) e Barthes (1987), aliás, tão bem deixariam entrever.

Em verdade, embora este fenômeno científico identificado pelos autores apresentados diga respeito sobretudo ao fenômeno literário, este movimento de abertura à emoção faz parte de um movimento revolucionário no interior da própria Ciência. Thomas Kuhn (1975), propondo-se analisar as estruturas das revoluções científicas, destaca, ao lado de compromissos com uma indiscutível racionalidade, a força de determinados interesses situados no plano dos sentimentos e emoções, que se manifestam desde as escolhas dos objetos de estudo e da metodologia utilizadas, até o uso de estratégias persuasivas visando à adesão do leitor. Segundo Kuhn (1975, p. 61),

um homem pode sentir-se atraído pela ciência por todo tipo de razões, entre elas o desejo de ser útil, a excitação advinda da exploração de um novo território, a esperança de encontrar ordem, o impulso de testar o conhecimento estabelecido, entre outras,

e mesmo a adesão a determinados paradigmas teóricos se dá em detrimento de outros, o que sinaliza, por si, a dependência, na esfera científica, de “idiossincrasias de natureza autobiográfica ou relativa à personalidade e até à nacionalidade” (KUHN, 1975, p. 193).

E é segundo esta perspectiva que relativiza a aversão científica a fatores subjetivos que poderemos situar também teóricos que discutiram as

relações entre Literatura e História. Sabemos que a ciência histórica, a partir de meados do século XVIII e, principalmente, a partir do século XIX, foi cristalizada dentro de um paradigma de seriedade e compromisso com a verdade, com total isenção em relação ao conteúdo relatado, além de em todo caso, não apresentar qualquer espécie de comprometimento afetivo com os fatos do mundo. Durante o século XX, contudo, tais ideias foram revistas por diversos teóricos que, partindo da aproximação entre a historiografia e a arte literária, e sobretudo, da dimensão discursiva da História, introduziram a noção de afetividade igualmente no discurso científico. Afetividade que, apesar de não definida enquanto conceito, nas teorias que apresentarei a seguir, é marcada tanto no sentido da construção de uma subjetividade (manifestação do eu), quanto na elaboração de uma mensagem, ou nas escolhas metodológicas ou ideologias reveladas em todo processo de produção textual. A emoção começa, então, a aparecer como elemento de uma tensão que seria constitutiva da atividade, antes linguística, que histórica e/ou artística: o eterno convívio entre o objetivo de informar o leitor – movido pelo interesse sobre o passado – e o de captá-lo, por meio da dramatização do relato. De tal forma, uma abordagem com foco na linguagem não se ocuparia apenas da emoção efetiva, da emoção sentida, mas dos meios como ela poderia ser comunicada, visada e causada por meio da linguagem.

A(s) escrita(s) da História

Não se pretende sugerir aqui que esta abordagem de aproximação entre o histórico e o artístico seja eminentemente nova. Em verdade, desde a irrupção dos *Analles*, já no final da década de 1920 e princípios da década de 1930, é que se pode verificar uma tendência cada vez maior à negação da perspectiva positivista defensora do distanciamento entre Arte e História, e conseqüentemente, entre os polos da subjetividade e da objetividade, da emoção e da razão. E, aliás, mesmo antes, em 1910, Carl Becker já dizia que os fatos da História não existem para nenhum historiador até que ele os crie. E, hoje, estudiosos como Hayden White (1994), Paul Ricoeur (1994), Linda Hutcheon (1991), Stephen Bann (1994) e Georges Duby (1989), parecem ter já, senão derrubado, ao menos abalado as crenças na

construção de um saber positivo da História, reconhecidamente marcada pelos “tropos do discurso” – que não são, como assinala White (1994), apenas aquilo que, na sua acepção grega, era chamado de desvio de sentido realizável; é ainda um desvio que segue rumo a um sentido segundo, que apenas se finge de verídico dentro da realidade. O reconhecimento de que os tropos estão igualmente presentes no discurso científico da História demonstra como esta, enquanto estrutura narrativa, necessita de artifícios da linguagem para gerar uma imagem inteiriça da realidade passada, necessita de artifícios de sedução, que também precisam convencer e seduzir o leitor a partilhar conosco determinado ponto de vista. Primeiro, formalmente: a estrutura verbal se evidencia elaborada e estilizada. Do mesmo modo que numa obra literária a história se interrompe e recomeça, passa constantemente de um nível narrativo a outro, retarda o clímax para nos manter em suspense, intensificando nosso interesse por ela, numa obra histórica temos a utilização de artifícios que funcionam como entraves ou retardamentos para nos manter atentos, presos ao seu enredo. Segundo, conteudisticamente: tanto a História como a Literatura utilizam-se, seja metonímica e/ou metaforicamente, de signos que atualizam os significados vinculados à estrutura verbal, revelando valorações e concepções ideológicas. E é a partir desse ponto que o discurso historiográfico assume, como salienta Whyte (1994, p. 98), configurações de “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes nas artes do que com os seus correspondentes nas ciências”. Dessa forma, o trabalho de pesquisa e investigação do passado levado a efeito pela historiografia atual, opõe-se, ao admitir a inventividade de seu discurso, à reconstrução objetiva da realidade passada, pois “pressupõe o lirismo, a fantasia, a criatividade e a imaginação, caracteres essenciais do fazer artístico” (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 41).

Não que a invenção, a fantasia e a imaginação do historiador sejam livres. De fato não o são. Dependem das lacunas, das brechas no tempo, dependem mesmo da verossimilhança que permite preencher estas lacunas, com aquilo que, guiado pelas fontes, mais provavelmente ocorreu. É o que Duby e Lardreau (1989, p. 38) chamarão “sonho condicionado”, ou ainda

“vestígios mais ou menos reais”. Daí que, diante dos inúmeros discursos sobre o passado, e das nem sempre inúmeras fontes, o historiador é obrigado a ter em conta uma certa frequência de discursos, um certo direcionamento que se lhe impõe: no arquipélago que é o passado “há blocos mais tênues, entre os quais se divaga à vontade; e há grandes espaços onde podemos espriar-nos com prazer”, mas há também “evidentemente, nesse arquipélago, grandes blocos, bem presentes, que se impõem (*ibid.*, p. 38-39). Não o nego. Estas mesmas dependências, porém, estes mesmos compromissos – pergunto –, não guiam a mão do escritor? O romancista poderia contar um passado qualquer, um tempo qualquer, sem que limites sejam-lhe igualmente condicionados? Mais: a presença do fantástico, do subjetivo, do individual, inviabilizaria o real?

Estou convencido, com Duby e Lardreau (1989, p. 39), de que “o romancista também não pode contar uma coisa qualquer”, e de que “o vestígio de um sonho não é menos real que de um passo, ou que de um sulco numa charrua na terra” (*ibid.*, p. 38). E mesmo que, em parte, seja possível definir a Literatura como uma escrita imaginativa ou ficcional, escrita essa que não é necessariamente verídica, basta que reflitamos um pouco para perceber que “o imaginário tem tanta realidade como o material” (*ibid.*, p. 38). As literaturas de língua portuguesa, por exemplo, do mesmo modo que incluem Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Camilo Castelo Branco, também incluem Garrett, Herculano, assim como Eça de Queirós, Machado de Assis, Drummond, e, reiteradamente os contemporâneos, de maneiras várias – Almeida Faria reitera apenas um dos muitos caminhos do relacionamento com o real. O mesmo ocorre com a literatura mundial: as literaturas que acolhem Byron, Shakespeare, Milton, acolhem também Zola, Flaubert, Defoe e por que não Michelet? Notem que, com isso, não estou a dizer que autores como Byron, Castelo Branco, Álvares de Azevedo, de um egocentrismo evidente em suas românticas manifestações artísticas, têm suas obras limitadas ao crivo ficcional, afinal, como salienta Barthes (1988), a Literatura, independente das escolas em nomes das quais ela age, se afaina na representação do real, do verossimilhante, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo. Também não me interessa neste ponto, convidar à História, enquanto ciência, pelas semelhanças apontadas,

que dizem respeito sobretudo aos entornos da linguagem, voltar ao laço fraternal com a Literatura dentro de uma mesma árvore do saber. Tão somente gostaria de relativizar – e meu discurso nesse ponto revela-se claramente em um *nós*, com os autores que aqui elejo – uma separação rígida entre o discurso histórico e o artístico. Eagleton (2006, p. 15-16) cita alguns exemplos que reiteram esta inadequação:

Já se disse, por exemplo, que a oposição que estabelecemos entre verdade “histórica” e verdade “artística”, de modo algum se aplica às antigas sagas irlandesas. No inglês de fins do século XVI e princípios do século XVII, a palavra “*novel*” foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais. Os romances e as notícias não eram claramente fatuais, nem claramente fictícios, a distinção que fazemos entre essas categorias simplesmente não era aplicada.

Os exemplos de Eagleton descortinam uma visão da Literatura como um espaço *medium* de reflexão, onde vislumbram cenas ficcionais e, ao mesmo tempo, cenas da escritura fatural (do mesmo modo que a construção do discurso histórico pressupõe, em grande parte, um escopo literário aliado à representação da realidade).

É nesse sentido que poderíamos entrecruzar historiadores como Burckhardt, Michelet e Herculano (por que não?) e escritores como Daniel Defoe, Flaubert, Almeida Faria, entre outros. Os primeiros, em descompasso com os historiadores positivistas, descrevem suas experiências com as mais avançadas técnicas artísticas de seu tempo, e embora tais técnicas sejam recusadas pela ciência histórica tradicional, isso não impede que eles tenham feito História; mas, na medida em que deslocam o saber histórico, no sentido mais largo do termo, imprimem em suas obras literariedade. De forma semelhante, nas literaturas de Defoe, Flaubert e Faria, é possível identificar um dialogismo entre verdade ficcional e fatural que desloca o saber artístico a um sentido mais amplo, imprimindo no “fazer literário” o “saber histórico”. Tanto as obras dos romancistas, quanto as obras dos historiadores são narrativas que exibem considerável comprometimento com a visão de quem as escreve, reconstruindo uma noção acerca dos fatos da realidade utilizando a linguagem como instrumento.

Então, não há possibilidade de se fazer uma observação desinteressada, pois ao interpretar qualquer coisa que seja, interpretamos à luz de nossos próprios interesses, desprezando e/ou ressaltando pontos que julgamos desnecessários ou relevantes. Eis o controle que não é só da memória, afinal, mas da palavra, quando posta em discurso. Como endossa Paul Ricoeur (1994), em *Tempo e narrativa*, todas as nossas afirmações, descritivas ou não, se fazem dentro de uma rede frequentemente invisível de categorias de valores, ou, em outras palavras, toda e qualquer ação verbal, mesmo aquelas que se propõem a realizar-se imparcialmente, são marcadas por juízos de valor. A História que o historiador constrói não é um reflexo do tempo lógico, cronológico, do movimento dos astros; é, pois, fruto da mediação entre o tempo dos astros e o tempo da alma, eminentemente interior, que impacta o discurso pela tripla presença de passado, presente e futuro. O historiador, como escritor que é, não trabalha com sua documentação e suas fontes num modo unilateral e distanciado de análise. Fontes e documentos não transferem o conhecimento do passado ao presente; trata-se antes de uma múltipla articulação, onde cruzam diversas subjetividades: vozes dos documentos e fontes do passado, vozes dos autores resgatados para garantir autoridade ao que se enuncia, vozes do presente e da comunidade interpretativa na qual se insere o historiador, as vozes do leitor, que desde o princípio se impõem como pré-condição textual, e como não poderia deixar de ser, a voz do historiador – não importa se pretensamente apagada; é sempre o centro organizador.

Dessa forma, os fatos históricos, primeiramente enxergados como simples dados, no momento em que são relidos pelo historiador, são também reescritos. E é nesse processo de reescritura que a História, como a Literatura, passa a exhibir uma configuração de valores, revelando a possibilidade de ser vista sob diferentes aspectos, e tornando compreensível que “os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua representação – puramente discursiva” (WHYTE, 1994, p. 141).

Buscar compreender o discurso histórico e a arte literária dessa forma é compreender que a retidão de qualquer representação narrativa, como

endossa Stephen Bann (1994, p. 23), “é uma invenção retórica; e que a invenção de histórias é a parte mais importante da autocompreensão e da autocriação humana”.

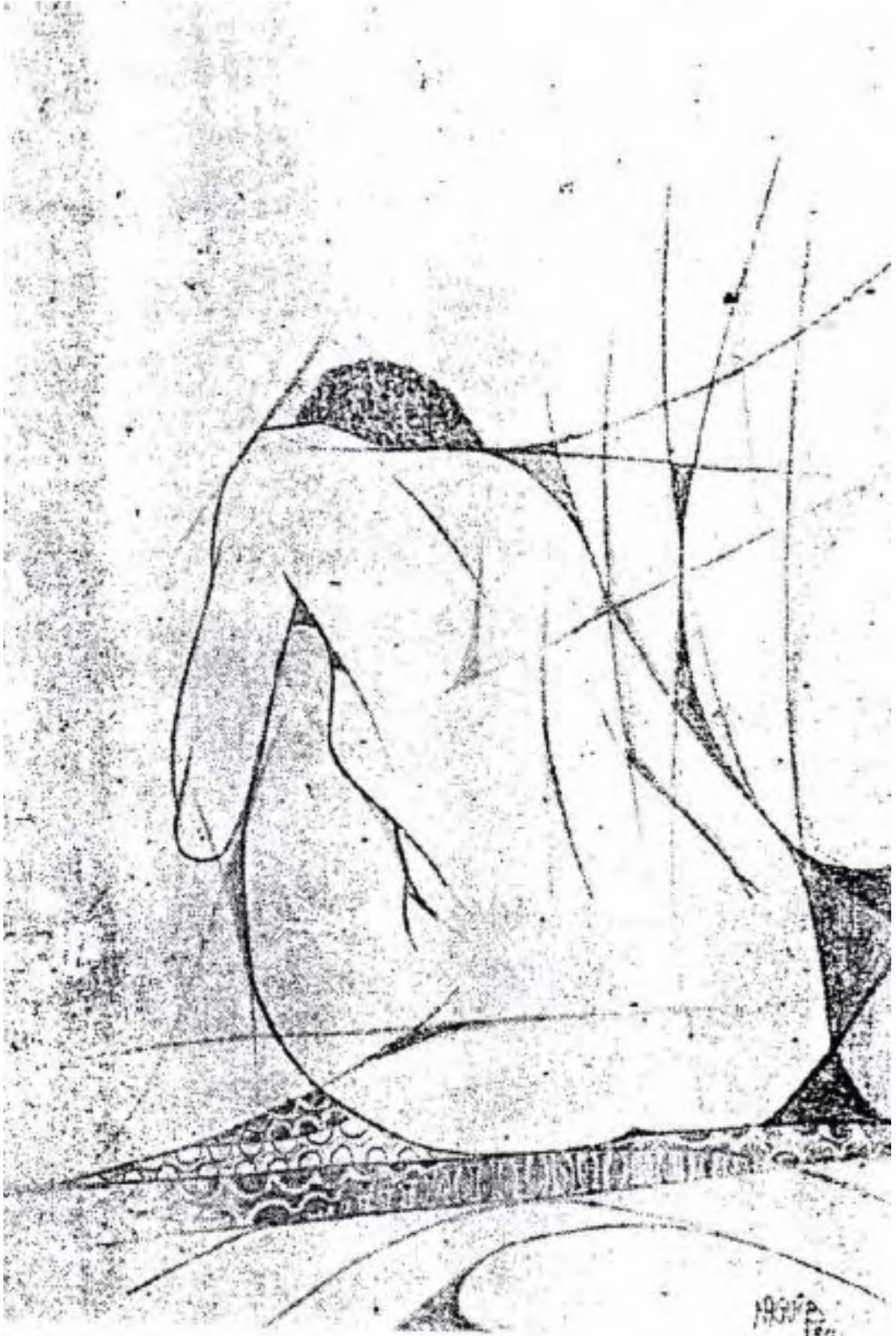
Nesse entendimento, pelas perspectivas teóricas apresentadas e com base nos autores citados, é que buscarei uma dupla implicação artístico-científica da História, uma vez que, como pudemos entrever nestes breves apontamentos, as considerações trazidas por eles, que não mais procuram na Literatura e na História quer o espelho ou o reflexo da realidade, quer o sentido imanente que as habita, podem fornecer importantes contribuições para uma pesquisa como esta.

Para além do processo de articulação entre as duas disciplinas, o que estas teorias sugerem é a contrariedade à suposição de que processos científicos, em princípio, vacinados contra a invasão de fatores subjetivos por mecanismos e compromissos de imparcialidade e objetividade, sejam imunes a contaminações afetivas. E é nesse sentido que acredito que o potencial explicativo destas teses merecem uma atenção especial se relacionado às teses sobre a presença das emoções nos discursos, na medida em que estas últimas surgem como um sopro de ar fresco ao enfatizar, na releitura do historiográfico, a simbiose entre corpo e mente, razão e emoção. Tornam-se claras, neste espaço, as afinidades entre o primeiro e o segundo conjunto de estudos eleitos na execução deste trabalho, uma vez que ambos questionam a onipresença dos mecanismos de controle da razão que sufocam a e até impedem uma atuação intensa de afetos, sentimentos e subjetivismos, tanto na experiência estética literária quanto no arcabouço histórico-científico. Ambos abrem, assim, horizontes novos para entender os próprios processos de construção de conhecimento, dando lugar a novas reflexões e experimentações no campo dos estudos literários.

INTRODUÇÃO
AS EMOÇÕES DA RAZÃO

Assim sendo é um enamorado que fala e que diz:

(*Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes)



1. INTRODUÇÃO: AS EMOÇÕES DA RAZÃO

Sem me atribuir, nem por sombras, o talento de narradores como Camões, e antes dele, Homero, ou mesmo Heródoto, e bem consciente de que minha dissertação, que é também minha narrativa, não despertará nem de longe o desejo de *Odisséias*, lusitanas ou gregas, gostaria de pedir auxílio a uma musa que me possa valer. Talvez, para o contexto em que se insere este estudo me fosse conveniente Palas Atena, a deusa da sabedoria, da lógica, do raciocínio; ou talvez, pelo tema de que trato – o amor –, me fosse conveniente Afrodite; ou quem sabe até as musas Tágides, ninfas do Tejo, ainda que eu não acredite que cantarei “um valor que mais alto se alevanta” (CAMÕES, 2007, p. 26). Dêem-me, contudo, um crédito de confiança, e deixem-me começar desviando-me do que dita a Ciência, melhor dizendo, do que dita a padronização dos textos científicos, sob a justificativa de que, ao final desta leitura, talvez o leitor entenda minha opção.

Recorro-me para tanto, a Mnémosine, que se de um lado, era, para os gregos, a musa da poesia épica, era também, nas palavras de Benjamin (1987, p. 211), a musa da reminiscência, que “tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si”, porque esta, leitor, devo adiantar-lhes, é uma história que se constitui de histórias, e ao mesmo tempo, embora a ela se volte, não será a que me/lhe conta o romance de Almeida Faria, como o título talvez falsamente lhe induza a deduzir; mas a minha própria, pois sob a narrativa deste *O conquistador*, conto as minhas – tão e nem tão minhas – histórias.

Nestas – determino com falso livre-arbítrio – não sei ao certo quantos personagens terão; no “dis-cursus” que pretendo, “a ação de correr para todo lado” (BARTHES, 1991, p. 1) são idas e vindas entre corpos e autores vários – e sinceramente não estou disposto à quantificação. Tudo o que sei, aliás, o que adianto-me a dizer, é que existirão duas personagens centrais: a primeira, Sebastião de Castro, a personagem principal do romance de Almeida Faria, que aqui me disponho a interpretar; a segunda, eu mesmo, que falo (apaixonadamente) sob vozes outras (os autores de aqui me valho), que falo (apaixonadamente) diante do outro, não só do “objeto amado [o

romance] que não fala” (*ibid.*, p. 1), mas também diante do leitor, que à minha leitura, estabelece, no contraponto, a sua própria.

É por isso que não tenho a pretensão de dizer o que o romance diz. “(Detrás da máscara, Zaratustra ri): O leitor deve dar-se por perdido se toda vez quer saber com precisão o que Sterne pensa propriamente de uma coisa” (DELEUZE, 1998, p. 10)... E é por isso que clarifico, desde já (o verbo *dizer* do objeto estudado é sempre um *para mim*), que não posso pretender abarcar o todo, mas apenas uma parte, uma pequena parte daquilo que na leitura do romance em mim também se diz. Que parte seria esta, então? O amor, mais precisamente as cenas de amor e afeto que se deflagram diante de nós nas aventuras amorosas de Sebastião de Castro, personagem fariana, minha personagem. Estas aventuras, não sei se por preconceito arraigado da Ciência, avessa às emoções, ou se pela própria escassez de estudos sobre o romance, não parecem ainda ter ganhado notoriedade. Os poucos estudos que se encontram têm se dedicado de forma insistente ao mito, à *ekphrasis*, e em todos eles, à História¹¹ – ora, essa, objeto mais que válido! Científico, racional!

¹¹ No caso específico d’*O conquistador*, poucos estudos de fôlego foram ainda publicados, dentre os quais eu poderia citar como exemplo as pesquisas de Pires (2006) e Garcia (2008), que tratam das relações entre literatura (com a escrita de Almeida Faria) e pintura (com os desenhos de Mário Botas presentes na obra), mais especificamente centrando-se no relacionamento das imagens enquanto uma maneira de transposição e tradução de uma arte na outra, e na plurissignificação das diversas linguagens presentes no romance; os estudos de Lima (2006) e Alvarez (2002), que partindo de três eixos condutores, a saber, História, mito e identidade, buscam estabelecer um contraponto entre a instauração do sebastianismo em Portugal e a ditadura salazarista, propondo a revisão dessas referências viabilizada pelo uso da polifonia, da ironia, do grotesco e da inversão paródica; e, por fim, eu poderia citar os estudos de Remédios (2010), que considera a obra de Faria, desde seu primeiro livro publicado, *Rumor Branco* (1962), e principalmente a partir de *A paixão* (1965), centrada na preocupação com o sujeito e com o outro, deixando entrever a “transposição entre realista e alegórica da oscilação interna do imaginário português em torno do 25 de abril”, bem como o “questionamento ontológico do ser português presente em *O conquistador*” (REMÉDIOS, 2010, p. 189). Cumpro-me mencionar, ainda, pela importância que constituem na fortuna crítica relativa à obra de Almeida Faria, embora não discorram diretamente sobre o romance em estudo, as pesquisas de Lillian Jacoto (2005) e Maria de Lourdes Simões (1998), as quais, a primeira, identificando uma crise e/ou desconstrução de quaisquer autoridades ao longo dos romances farianos, e a segunda, tratando de um processo de abertura ficcional da comunicação que culmina com a publicação d’*O conquistador*, identificarão a capacidade desdobrada da ficção fariana de introduzir no inventado uma natureza documental que apenas em segunda mão deveria pertencer ao campo da ficção.

Em todo caso, quero/quereria caminhar na contramão. Não que aquilo que proponho – a saber, uma abordagem das relações amorosas na malha ficcional – seja grande novidade. Vimos, no tópico *As razões da emoção*, as leituras com as quais dialogo, e por conseguinte, as razões que, já numa advertência primeira, plasmaram justificar a presença do subjetivo, dos afetos, das emoções. Não que a História seja meu vetor de negação; muito pelo contrário: se verá que ela é um dos eixos condutores centrais. Digo, antes, de um discurso amoroso que vai além das relações afetivas da personagem; é também da História, de afetos que não se fazem menos presentes nesta, que na ficção.

Ressalvo: meu objeto, notem bem, não é propriamente o amor, como abstrato sentimento, mas sua concretização, e, nesta linha de pensamento, tomo a relação amorosa como similar à relação afetiva e até mesmo àquelas relações puramente sexuais. Em consonância com meu romance, com minha personagem, com meu tempo, o amor que visio é um acontecimento efêmero, bem menos romântico, ou ao menos, de um romantismo diferente – não sem propósito é que noites avulsas de sexo são hoje sinônimas de “fazer amor”:

A era da modernidade líquida em que vivemos – um mundo repleto de sinais confusos, propenso a mudar com rapidez e de forma imprevisível é fatal para nossa capacidade de amar (BAUMAN, 2004, p. 1).

Nesse sentido, na eleição de um método dramático, meu método dramático, procurei estruturar esta dissertação em três etapas principais, que simulam, que se querem etapas de uma relação amorosa – não menos líquida, tenho de dizer –: o desejo, o sexo e o gozo.

Estas três etapas, valho-me, na perspectiva baumaniana (2004), segundo a qual desejo, sexo e gozo, poderiam ser associados de forma bastante subsumida a três processos: consumo, materialização e separação. O desejo é a vontade de consumir, absorver, devorar – daí a associação, a qual é também batailliana, ao impulso de destruição (“o desejo é contaminado desde seu nascimento pela vontade de morrer” [BATAILLE, 1987, p. 12]). “É uma compulsão a preencher a lacuna que separa da

alteridade, na medida em que esta acena e repele, em que seduz com a promessa do inexplorado e irrita por sua obstinada e evasiva diferença” (BAUMAN, 2004, p. 23). É dessa diferença que o desejo visa despir-se. É dessa diferença que busquei eu mesmo despir ao trazer à tona, no primeiro capítulo que lhes dou a ler, um breve, brevíssimo, passeio pela História portuguesa. Em princípio, porque gostaria de situar o leitor dentro de um imaginário – português que só –, apesar de desejosamente racional, eminentemente afetivo. Depois, porque neste feito, estaria situando o próprio romance de Almeida Faria dentro de um contexto histórico-literário, e despindo-o, com isso, ou antes, desejando-o despir, da diferença que veste também a sua alteridade.

Já no segundo capítulo, *O sexo*, tomado enquanto materialização da experiência amorosa e concretização do desejo, traço o momento em que a minha leitura se entrecruza com a história do romance, com as Histórias de Portugal. Parto, portanto, de duas acepções centrais: o corpo e o sexo. Segundo a primeira acepção, me preocupei com (i) os corpos físicos e (ii) os corpos discursivos. Os corpos físicos representaram a materialidade, composta por carne, ossos, órgãos e membros, isto é, matéria, literalmente um *locus* físico e concreto. Materialidade tanto dos corpos das personagens, que foram consideradas no interior da rede afetiva que o romance introduz, quanto da palavra enquanto corpo, do latim *corpus*, formada por signo e significante, ideia e estrutura. Já os corpos discursivos remeteram à materialidade textual, não o texto enquanto corpo, mas os sujeitos textuais que se dizem e que se constroem no texto, as vozes presentes, as intertextualidades resgatadas, as vozes da e na História, que emergem na escrita. E se os corpos são sobretudo dois, os físicos e os discursivos, o ato sexual não diz somente do ato de penetração praticado pela personagem principal, mas igualmente do sexo estrutural, enquanto ato de hibridação, entrecruzamento de vozes narrativas, autores, e linguagens de diferentes gêneros e mídias que se presentificam no romance.

Assim, como gozo que é, no terceiro capítulo, também minha escrita se faz percurso, e nascendo de um desejo imenso – devo admiti-lo –, cruzando-se com discursos vários, percorrendo corpos vários, desalinha-se do corpo do romance, desprega-se de meu próprio corpo. Este é o momento

em que, depois da errância bitransitiva da penetração – minha e do outro (meu objeto) –, me volto para aquilo que, a meu ver, o romance – e a literatura em geral – pode(m) ensinar à ciência histórica, pode(m) ensinar à teorização: partindo do percurso de formação sexual-afetiva de Sebastião, argumento em favor do *dis-cursus* amoroso da própria escrita, do reconhecimento e do direito a uma escrita científica (cri)ativa. Posso estabelecer, então, aquilo que é meu gozo, que – acredito – pode ser o gozo do romance, pode ser o gozo deste relacionamento entre narrativas amantes, e que espero ser um gozo que o leitor também possa compartilhar, ou no mínimo, na ciência da resistência dos corpos, que eu possa ao menos sujá-lo com esse gozo que é de Sebastião, com esse gozo que é meu.

Para gozar com este sujeito apaixonado, foram reunidas leituras de origem diversa. Há aquelas advindas de uma leitura mais regular, como é o caso das teorias sobre a presença dos afetos no discurso e sobre as relações entre Literatura e História, as quais nos oferecerão modos alternativos para se pensar a relação entre o discurso literário e o histórico e entre razão e emoção na produção do conhecimento (eu poderia destacar Adorno [2003], Barthes [1987, 1988], White [1994], Ricoeur [1994], Duby e Lardreau [1989], entre outros). Há aquelas advindas de uma leitura mais pontual, entre as quais eu poderia citar Linda Hutcheon (1991), sobre os percursos do Pós-modernismo, Eduardo Lourenço (1992), para a abordagem do imaginário cultural e da identidade portuguesa, Jacqueline Hermann (1998), Lincoln Secco (2005) e Kenneth Maxwell (2006), para o dimensionamento, no caso da primeira autora, da História de D. Sebastião, e nos dois últimos autores, da ditadura salazarista e da Revolução dos Cravos, e ainda, Roland Barthes (1987, 1991), Zygmunt Bauman (2005) e Georges Bataille (1987), na abordagem das relações amorosas e do percurso erótico entretecido pela personagem e pela narrativa, como se verá.

Há também aquelas leituras tangenciais, como Lacan (1985) – pela própria referência a teóricos que dele partem (Bauman [2005], Bataille [1987] e Lourenço [1992], em sua *Psicanálise mítica do destino português*) – e de maneira mais insistente, Bakhtin (1992) e Foucault (1996, 1999), que muito embora pouco sejam citados, suas concepções permeiam todo o trabalho. Há, por fim, leituras insistentes, que vem de escritores com os quais o

romance dialoga (Homero, Camões, Fernando Pessoa, entre outros), que vem de escritores com os quais eu dialogo (muitas vezes os mesmos do romance). Há as leituras que vem, enfim, de minha própria vida. As referências dadas, assim, não são somente “de autoridade”, mas de afinidade: “não invoco garantias, lembro apenas, por uma espécie de saudação dada de passagem, o que seduziu, convenceu, o que deu por um instante a satisfação de compreender (de ser compreendido?)” (BARTHES, 1991, p. 5).

O que proponho, contudo, é já em si uma falência – tão quanto o percurso amoroso de minha personagem o será –, mesmo que o meu recorte de pesquisa seja limitado pela leitura do romance, mesmo que o amor que busco conhecer seja aquele experienciado pela personagem. O que sabemos, o que desejamos saber, o que lutamos para saber sobre o amor, “será que tudo isso poderia ser alinhado, ordenado, adequado aos padrões de coerência, coesão e completude estabelecido para assuntos de menor grandeza?” (BAUMAN, 2004, p. 16). E se “nem no amor nem na morte pode-se penetrar duas vezes, menos ainda que no rio de Heráclito” (*ibid.*, p. 17), como aprender com a experiência única que é amar?

Pouco afeito a funções edificantes, talvez a aprendizagem que me reste seja a dos ínvios caminhos do mal: “o mal vivido como projeção única e intensa do desejo num objeto perdido desde sempre” (CHIARA, 2009, p. 27). Reconhecimento da impenetrabilidade do outro. Para além, esforço meu de profanação: profanação de um espaço reconhecido enquanto Ciência, profanação para romper uma película protetora, no seu purismo, religiosamente racional. Mas, sobretudo, ainda que de antemão perdido, esforço de penetração. Esta minha leitura, portanto, toma como ponto de partida o sentimento amoroso para “sustar o excesso de chaves interpretativas que aprisionam os sentidos” (*ibid.*, p. 29). E, no seu método dramático (lembremos que o drama exige a pessoa, exige a ação), encena gestos de entrega, gestos de prazer, fingindo um à vontade impossível, que sob sua falsa nudez, sob sua escondida e encabulosa vergonha, veste-se de mil e uma histórias, veste-se de mil e uma razões.

O DESEJO*

* Esta seção foi confeccionada com o intuito único de traçar, didaticamente, uma espécie de “linha do tempo”. Almejo apenas situar o leitor, para que melhor entenda o contexto histórico-literário e o imaginário cultural português que circunda o romance de Almeida Faria, razão pela qual não me deti no desenvolvimento dos pormenores históricos que, por ventura, tenham sido mencionados.

O mytho é o nada que é tudo
[...] Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo,
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo, foi vindo
E nos creou.

(Mensagem, Fernando Pessoa)



2. O DESEJO

Começarei por uma maçã, por duas talvez. Não a de Adão, embora fosse a mais adequada – a nação católico-portuguesa concordará –; mas uma grega, que contrapõe duas posições essenciais ao homem clássico: o pomo de Éris, razão e consequência – corrigindo – paixão e consequência da conhecida Guerra de Tróia. Uma primeira posição, anterior ao pomo, seria a de Zeus, o qual tendo se apaixonado por Tétis – uma das cinquenta filhas de Nereus, o primeiro deus do Mar –, e amedrontado diante de uma profecia que dizia que Tétis daria à luz um filho ainda maior que seu pai, a forçou a casar-se com o mortal Peleu. Uma segunda posição seria a de Páris, o qual encarregado de resolver o dilema introduzido pelo pomo de Éris no referido casamento, direcionado à mais bela do Olimpo, elege, entre Afrodite, Hera e Palas Atena, a deusa do amor, não só despertando a ira das outras deusas, como rejeitando toda a sabedoria, riqueza e poder por elas ofertados, em favor do amor da mais bela mulher do mundo: Helena, de Esparta, então casada com Menelau.

O resultado desta eleição, o leitor já conhece – e para quem não, a leitura da *Ilíada*¹³, de Homero, não fará mal em alumiar. E se é a esta que me volto para introduzir algumas considerações da História portuguesa é, em primeiro lugar, porque gostaria de referenciar uma tradição histórico-literária que embora se queira insistentemente marcada pela origem etimológica, filológica, científica, da amada e escriturada Lisboa em Ulisses, da qual proveria o nome Olissipo (do grego: Ολισσιπο, cidade de Ulisses), encontra referentes muito mais próximos numa *Parissipo*, bem mais afeita a uma tradição lírico-sentimental. Em segundo lugar, se me volto a *Ilíada*, é porque no contraste do posicionamento entre Zeus e Páris, dentre os quais a realidade portuguesa se arroga a postura do primeiro, podemos identificar um recalque de raízes fundas, que sob o desejado domínio racional, revela uma trajetória amorosa que, pelas vias do amor líquido, o romance de Almeida Faria consolidará.

¹³ Supõe-se que a publicação da *Ilíada* date de cerca do século VIII a.C.

Não digo, no entanto, que o domínio da emoção constitua a exclusão do pensamento. O binarismo cartesiano seria incongruente com meu propósito. Digo apenas de um estado de languidez do sujeito amoroso diante da razão, que caracteriza uma vocação histórico-literária portuguesa: “Na languidez, só faço esperar: ‘Eu não parava de te desejar” (BARTHES, 1991, p. 136). Penso, como exemplo, em Camões, para quem n’Os *Lusíadas* (1572) “Ouvi”, leitor, “que não vereis com vãs façanhas,/ fantásticas, fingidas, mentirosas,/ louvar os vossos, como nas estranhas/ Musas, de engrandecer-se desejosas:/ as verdadeiras vossas são tamanhas/ que excedem as sonhadas, fabulosas” (LUZ, I, 11, 1-6). Mas penso também em uma poesia que, sob um príncipeiro Trovadorismo, não dedicada às “memórias gloriosas/ daqueles Reis que foram dilatando/ a Fé e o Império, e as terras viciosas/ de África e Ásia andaram devastando”, não dedicada às “Armas e os barões assinalados/ que, da Ocidental praia Lusitana,/ por mares nunca d’antes navegados,/ passaram ainda além da Taprobana,/ em perigos e guerras esforçados” (LUZ, I, 1, 1-5), bem menos épicas, bem menos renascentistas (humanistas, racionais?!), para além do culto da emoção, deixaram entrever o desejo de ordenação: nas cantigas de amor, para se alcançar o amor supremo da mulher amada eram necessários quatro estágios – o do aspirante, chamado *fenhedor*, o suplicante, chamado *precador*, o namorado, que se denominava *entendedor*, e, finalmente, o *drudo*, uma espécie de amante –; e, ainda, nas manifestações que os portugueses diriam mais autênticas da poesia trovadoresca galego-portuguesa – as cantigas de amigo – notamos o desejo de realismo por trás de uma suposta concretização amorosa que apenas esconde, no seu travestimento e na distância do *amigo* – de quem a mulher amada lamenta a ausência –, a (religiosa) distância dos prazeres carnavais.

Em ambos os casos são tentativas de sublimar, pelo fulgor da verdade, da ordem, da concretude (sempre ligadas à razão), o sentimento amoroso, a emoção, desde os gregos associados ao caos. Lembremos que já na contraposição entre Zeus e Páris, sublinhava-se aquilo que Adorno e Horkheimerl (1985, p. 22) chamarão a “construção exemplar do sujeito racional” que, “para se construir a si mesmo como ‘eu’ soberano”, deve não só “escapar das tentações e das seduções do mito”, como assegurar, a

partir daí, “seu domínio sobre a natureza externa e, também, sobre a natureza interna”. Nesse ponto, quem sabe não seja mera coincidência – quem sabe mesmo providência... – que a lusa literatura nasça sob a égide daquelas cantigas de amor e de amigo tão carentes, tão passionais diante do *para todo sempre inacessível*. Inacessibilidade que, no entanto, a estes eternos trovadores, só poucas vezes emergiu como consciência de subalternidade.

Talvez possamos falar aqui, na esteira de Lacan (1985), de uma estética do recalque. Em um processo de separação entre o corpo materno e o próprio corpo, Lacan supõe a existência de um desejo de retorno à origem, que no caso de Portugal refere-se a um passado de glória e expansão, onde a conquista por terras configurou no imaginário do país uma identidade por excelência desbravadora e guerreira. Contudo, enquanto instância memorialística, e de uma memória bem afetiva – tenho de dizer –, essa estética se configura na autoafirmação daquilo que lhe falta (que já é em si uma negação daquilo que lhe é próprio). Dito de outro modo, é a partir da percepção traumática de um passado irrecuperável, que a (sempre) boa consciência coletiva se dispõe a negar o presente e afirmar o passado, como se de futuro se tratasse. E futuro grandioso, pois! Afinal, após a *via crucis* do presente, encontra a origem: do Pai viemos, ao Pai retornaremos. E que destreza em afirmar a indissolúvel Verdade da reintegração, que desejo esse, mais que grego, mais que troiano, de seguir a razão e não a pulsão!

Claro está ao leitor, na (repetida) história do movimento romântico português, o exemplo: quão mais épico que romanesco, convenhamos, a retratação de um passado glorioso e redivivo, redenção do presente e reintegração do futuro – eminente e próximo! A afetividade desse resgate já fica também de sobremaneira evidente. Mas gostaria de suscitar a crença na realidade desse passado (acredito, nesse ponto, menos épica que crística). Assim acontece no conto “A abóbada” (1839), de Alexandre Herculano, em que ironicamente encontraremos, após uma descrição apaixonada de um 7 de maio “rico de galas, em que a Primavera tinha vestido os campos da Estremadura do viço de suas flores” e “a madressilva, a rosa agreste, o rosmaninho e toda a casta de boninas teciam um tapete odorífero e imenso, por charnecas, cômoros e sapais”, a pretensão de que a história narrada

fora extraída com “aquela pontualidade e verdade com que um grande cronista português citava só documentos inegáveis e autores certíssimos” – e, não se ria, leitor, da contradição que segue – “com aquela imparcialidade e exacção segundo a qual o cronista avaliava os fatos em que podia interessar a religião cristã” (*passim* HERCULANO, 1993, p. 201).

Mas assim acontece igualmente em um pretenso Realismo; e ainda num Eça – quem de maneira mais incisiva buscou abandonar em seus romances o “jogo das paixões”, para “analisar a realidade a posteriori, por processos tão exatos como da própria fisiologia” (QUEIRÓS, 1965, p. 68). E quanta habilidade – digamos – implicar o domínio da razão... De tal modo e a tal ponto que mesmo a sensualidade naturalista de suas tantas Luísa's é revelada na alvura da pele ou no vermelho miúdo dos anéis: “[...] a pele tinha a brancura tenra e láctea das louras: [...] e, no movimento lento e suave dos seus dedos, dois anéis de rubis miudinhos davam cintilações escarlates” (QUEIRÓS, 1987, p. 7). Esperem! Mas que maçada esta Santa Dialética! Não! Que maçada esta Santa contradição! Afinal, que domínio racional é este que, ao invés de revelar a sensualidade em sua forma natural e instintiva – “única forma de se ater ao real” (QUEIRÓS, 1965, p. 68) –, reproduz o sentimentalismo de que o próprio Eça procurou escapar? No erotismo velado queiroseano, encontramos menos o domínio racional do instinto que o domínio religioso-sentimental do desejo.

Sintomáticas serão, nesse sentido, as palavras finais de Ega (alter-ego de Eça?) n'Os *Maias* (1888): “E que somos nós? – exclamou Ega. – Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos, isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento e não pela razão...” (QUEIRÓS, 2000, p. 493). Eis a descoberta! Ainda quando no criticismo patriótico, de que o século XIX deu exemplos singulares, havia quem se declarasse perseguir um objetivo inteiramente realista, como foi o caso de muitos autores da (então) revolucionária Geração de Setenta, os escritores não eram mais sinceros – embora mais convincentes – do que os românticos da passada(?) geração. Em nenhum dos casos, o propósito anti-mitológico positivista de fidedignidade foi capaz o bastante para levar à rejeição do “não realista” na descrição daquilo que uma vez aconteceu.

E mesmo a revisão crítica do passado, a que, décadas depois, se propôs o movimento modernista português, ainda no real moderno-radical dum Fernando Pessoa-Álvaro de Campos, símile artífice de uma epopéia negativa que se volta contra Portugal (“Não me tragam estéticas!/ Não me falem em moral!/ Tirem-me daqui a metafísica!/ Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas/ Das ciências, das ciências, Deus meu, das ciências!/ Das ciências, das artes, da civilização moderna!” [PESSOA, 1993, p. 247]), nos deparamos com um conflito muito mais profundo do que uma primeira vista sugere: a ruptura dos elos que sustentam o “eu” dentro do mundo de fato não permite a visão harmoniosa e a comunhão necessárias para viver *com* e *na/no* mais que *Lisbon, Portugal Revisited*. Contudo, o ato de rever o “céu azul” da infância e “o macio Tejo ancestral e mudo” – que não é só pessoano –, evoca uma mágoa sentida de não se reconhecer na sua própria terra, o que faz com que o tom de grito revoltado de negação a tudo e a todos se atenua, cedendo lugar à velha e portuguesa e fatídica e fadística angústia de alguém que perdeu a cidade e foi perdido por ela: “Ó mágoa revisitada! Lisboa de outrora de hoje! / Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta” (*passim* PESSOA, 1993, p. 248).

Em todo caso, a história não é aqui ainda História, e o que a historiografia portuguesa revela é que também esta fora marcada pelas mesmas paixões da ficção. Tome-se, a exemplo, a conhecida Batalha de Ourique, celebrada n’*Os Lusíadas*, e anteriormente, na *Crónica dos Godos* (1139), a qual, se em princípio, pelo gênero em que se enquadra, deveria narrar e dispor em ordem cronológica os fatos históricos, à semelhança da epopeia camoniana, ao fato histórico, sobrepõe o mitológico. Não é tanto a guerra que narra, mas a aparição e a providencial ajuda de Cristo na luta do escasso exército do rei D. Afonso Henriques, contra a verdadeira legião de mouros infiéis. Isto para nem citar as divergências entre as três principais fontes que relatam a Batalha de Aljubarrota, em 1385 – a *Crónica de D. João I*, do português Fernão Lopes, e as crônicas do castelhano Pero López de Ayala e do francês Jean Foissart –, dentre as quais somente a primeira diz, no confronto entre portugueses e castelhanos, de uma vantagem numérica das tropas inimigas de quatro para um.

Os documentos quinhentistas e setecentistas também nos são exemplos: das eras das navegações, encontraremos uma capacidade imaginativa conteudística e estilística que ressignifica totalmente o caráter puramente objetivo dos chamados textos de informação: veja-se a *História da Província de Santa Cruz* (1576), uma das primeiras Histórias do Brasil, de Pero de Magalhães Gândavo, em que o aparecimento de um leão-marinho é narrado como se um terrível monstro do mar viesse atacar a pecaminosa capitania de São Vicente. E não menos apaixonadas parecem ser as primeiras obras de historiografia do rei D. Sebastião, o Desejado: a *Chronica do Muito Alto e Muito Esclarecido Príncipe D. Sebastião Décimo Sexto Rey de Portugal* (1730) e *Portugal Cuidadoso e Lastimado com a Vida e Perda do Senhor Rei D. Sebastião* (1737), escritas respectivamente por D. Manuel de Meneses, cronista-mor do reino, e o padre José Pereira Bayão, são estigmas claros, já nos títulos suscitados, de um amor evidente, que muito enobrecem os feitos bélicos do rei e muito fogem do pretensão distanciamento a que se arrogaria um século mais tarde, sob os ares do Positivismo comtiano, a historiografia.

E igualmente exemplares são Oliveira Martins e, mais adiante, António Sérgio, que nas suas *História's de Portugal*¹⁴, uma, de 1879, outra, de 1962, todavia sob pólos aparentemente opostos, no afã de desmitificar uma História ininterrupta, que no mais tardar dizer diabólico: “Meu nome é legião”, lá reservara espaço à luta dos Afonsos, Sebastões, Mestres de Avis e toda a heróica portuguesada (ratificada pelo documento, inclusive), não deixam de render, embora no percurso contrário, tributo a uma afetividade da qual se procurou escapar: apenas para contrapor com as obras de D. Manuel de Meneses e pe. José Pereira Bayão, que citei aqui, e para retomar uma História que muito me será útil no decorrer deste meu estudo, valem-me alguns epítetos referidos por Oliveira Martins e António Sérgio a D. Sebastião: desequilibrado, inquieto, doentio, estouvado e louco são apenas algumas das adjetivações. Ademais, mesmo a negação aos mitos, mesmo a crítica voraz a que se propõem os historiadores, não evoca menos um

¹⁴ Refiro-me à *História de Portugal*, publicada por Oliveira Martins em 1879, e à *Breve interpretação da História de Portugal*, publicada por António Sérgio em 1962, e para quem o primeiro, nas palavras de Hermann (1998, p. 90), era um “historiador fantasista do século XIX”.

desejo de reintegração. A História não serviria, afinal, para iluminar o passado, entender o presente e preparar as pessoas para a construção do futuro?

Mas ainda mais graves, a meu ver, são os ideais positivos (o que não quer dizer oitocentistas somente) não de uma historiografia (escrita *da e sobre* a História), mas do acontecimento, pensando bem, da memória (histórica) do acontecimento, que não é menos textual: refiro-me aos sucessivos retornos e sucessivos desejos de racionalidade de Portugal, em que exprimir a razão seria exprimir a ordem (apaixonada) da autoglorificação. Penso no governo de D. Sebastião, em 1568, arauto de um momento em que, após a regência do cardeal D. Henrique, acanhada em termos de conquistas e empreitadas militares, a esperança no Desejado vem com a desejada concretização de retomada de uma postura bélica do reino português, que reconduziria Portugal, pelas conquistas territoriais, a uma nova (velha) ordem. Penso também em uma História mais recente, nas políticas pré-republicanas, pré-ditatoriais, e mesmo, anterior a estas, nas políticas iluministas de Marquês de Pombal, segundo as quais, cada uma a seu modo, ainda que sob meios e fins diversos, na tentativa de espalhar as luzes do conhecimento filosófico e educar a nação, partiram de uma semelhante prerrogativa no interesse de ajustar o país à sua verdadeira imagem. Mas penso, sobretudo, e neste gostaria de me deter um pouco mais – visto que é sobre este período que se constrói o tempo diegético do romance de Almeida Faria – no ideário do Estado Novo, regime ditatorial em Portugal, governado por António Salazar de 1933 a 1968, e no seu fim, por Marcelo Caetano, até meados de 1974 – e leia-se no salazarismo, como ficou conhecido o período, os mesmos propósitos anteriores (sebastianistas, pombalistas, republicanistas...) de restabelecer a honra e a glória deste pequeno Quinto Império aquém-mar.

Sebastianismo, pombalismo, republicanismo, salazarismo... “Nomes diversos para ideias recorrentes? [...] Enfim, seriam os portugueses o ‘povo escolhido’ pelo próprio Cristo, aparecido que o fora para Afonso Henriques no milagre de Ourique?” (SECCO, 2004, p. 26). É no mínimo curioso que um tal reajustamento, em todos os casos, dotado de sonhos não menos imperiais, desejado e sucessivamente frustrado pela enésima vez na História

Portuguesa, tenha ainda obtido sucesso e aceitação entre os seus. Mas, ora, não subestimemos Salazar, porque diferentemente do experimento republicano, de muito curta duração (somente de 1910 a 1926), diferente mesmo do governo despótico de Marquês de Pombal (como a República, em prol da separação da Igreja e do Estado, em favor da modernização de Portugal), a ditadura salazarista soube alinhar ao seu desejo de reajustamento, para além da exaltação nacional (paixão evidente), a exaltação religiosa que sempre muito agradou.

E dada a nossa (dos brasileiros também) aversão ao Parricídio (a maiúscula diz de um Pai maior) –, isenta estará a longa vida do governo salazarista, porque se por um lado, a esperança antimitológica de reajustar o país à sua modesta condição, antevista no universitário racionalista que foi Salazar, fora quebrada; por outro, esta esperança fora quebrada por algo maior, que fez do ideário inicial matéria de esquecimento: a paixão religiosa-nacional. Não tardou muito para que o fel da emoção – tão habilmente percebido por Eça de Queirós no reconhecimento da natureza inegavelmente romântica portuguesa – agisse sobre o ditador na fabricação de um destino e um devir tão mais cobertos que outrora, pelo manto diáfano da fantasia: nas palavras de Eduardo Lourenço (1992, p. 28), Portugal fora “uma ‘Disneylândia’ qualquer, sem escândalos, nem suicídios, nem verdadeiros problemas”, mas uma Disneylândia com direito a sê-lo, comprovada pela imprensa, pela escola, pela arte, sendo por isso mesmo igualmente coberta pelo manto da História Oficial.

Mas, para além, se o sistema salazarista serviu à castração de quaisquer verdades que não fossem a sua, dado que aprimorando o seu arsenal repressivo, Salazar neutralizou qualquer atividade escritural que não partilhasse do caráter corporativo e unificador do Estado Novo, analogamente, serviu à ratificação da pouca resistência e do gosto encontrados diante de uma imaginação, desde que patriótica e cristicamente gloriosa, indigna de contestação. Agora, que previsão é essa que perdoa o incesto e nos faz aceitar a fantasia como realidade é um mistério a explicar. Quem sabe o seja pela essência do comportamento mítico, que, acreditem ou não, senhores, não é apenas português: “modelo exemplar e repetição” (ELIADE, 1989, p. 21). Os mitos não só representam o somatório das

tradições ancestrais, como as normas que o indivíduo deve procurar não transgredir. E os portugueses, afinal, agora sabemos, não nascem em Ulisses, devoto de Atena, deusa da razão; tampouco em Páris, para quem a devoção à Afrodite é apenas artifício para o convencimento da necessidade da razão, mas no desejo desse Ulisses que apenas por “por não ser existindo”, “não ter vindo foi vindo”, Portugal “creou” (PESSOA, 1981, p. 23). A História lusitana realiza, assim, uma leitura, para retomar a palavra de Eduardo Lourenço (1992, p. 23), “esquizofrênica” do destino português, na medida em que se faz lírica, e que, todavia lírica, quer-se épica.

O que quero com isto dizer é que este governo de Salazar não foi senão a reunião dos mitos fundadores de Portugal. Do *Brasão* pessoano de *Mensagem* (1934), de *Ulisses a Afonso de Albuquerque*, se interpõe uma intrigante dialética que na verdade se refaz em Salazar: a negação e a posterior afirmação de um modelo mítico-afetivo. No primeiro caso, encontramos a racionalidade – ou o desejo dela – de um especialista em Finanças Públicas que, logo no primeiro ano de exercício, em 1928, como Ministro das Finanças, reduzindo as despesas e aumentando os impostos – que salvador, não? –, conseguiu um saldo positivo no orçamento do país. Eis, pois, as portas abertas ao regresso de Portugal a uma ordem bem constituída, racional por exprimir a possibilidade de retorno à glória, e justa por subordinar os interesses individuais ao geral. No segundo caso, encontramos a afetividade que gera a contradição: uma primeira – já o vimos suficientemente –, a pátria; uma segunda, ligada a esta, a crística: obviamente se tal Estado seria, segundo o cientificismo que pressupõe, essencialmente pagão, não o poderia ser em solo português. Já Vieira chamara atenção de Deus a seu débito para com os portugueses e sua obrigação em intervir pelo “bom sucesso de Portugal”¹⁵. E, convenhamos, parvoíce seria com a officiosa “origem ulisséia” não aprender os ofícios da gratidão: como não se colocar a serviço de Deus se Ele próprio interveio, séculos atrás e recorrentemente, nas repetidas empreitadas contra o “mouro e o castelhano infiéis”?

¹⁵ Referência ao *Sermão pelo bom sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda* (1640), de Pe. António Vieira.

Mas cá para nós, quanta gratidão Salazar demonstrou, não? A ponto de assinar, em 1940, a Concordata entre a Santa Sé e a República Portuguesa, que atribuía a unicidade de direitos à Igreja Católica da isenção de impostos e, sobretudo, do ensino nas escolas públicas visando à propagação de sua fé. Enquanto símile representante da Nação e guia de seu destino, Salazar encenou com maestria singular, frente à Nação Católico-Portuguesa – tornada oficial –, a repetida paixão de Cristo de seus heróis ancestrais: mais que um chefe, na sua autopromoção, ele é o Filho que assume a condição do Pai, se doa por seu país para salvar o destino da Nação. Nessa medida, Salazar soube não só, e como ninguém, se assemelhar a seus preceptores, como negar a afetividade dessa verdade por trás de sua imagem de exatidão. Estávamos em tempos pós-comtianos, e era necessário racionalização para aceitação! Deste modo, grande será a sua capacidade para negar e refluir emoções... A certa altura de seu governo, por volta dos anos cinquenta, chega inclusive a multar em 2\$50 (escudos) casais de namorados que andassem de mãos dadas pela rua.

A *Carta a uma jovem portuguesa*, aliás, publicada em 1961, no jornal coimbrão *Via Latina*, é um bom exemplo da segregação sexual sob a qual vivia o país. Assinada por um anônimo e posteriormente reivindicada por Artur Marinha de Campos, tanto referencia um caminho de restrição afetiva (“[...] quando te beijo e abraço temos de fazê-lo na sombra, na mentira, no recalçamento. Tenho de estender-te o braço onde não nos vejam e não nos espiem. Queremos amar-nos e conhecer-nos e não podemos” [VIA LATINA, 1961, p. 4]), quanto convida igualmente a lutar pela “libertação através de uma mútua liberdade”, mencionando até “a concretização sexual do amor” (*ibid.*, p. 4). O que tão logo surpreende não é tanto o assunto referido, mas os efeitos da *Carta* que

ultrapassaram o circunscrito perímetro coimbrão provocando uma onda de indignação por parte das faixas mais conservadoras, para quem a Carta desferia “um ataque frontal à religião cristã e à Moral que está nos fundamentos da nossa sociedade”, e erigia “a imoralidade como princípio orientador da juventude” (CARDINA, 2008, p. 65).

Como vemos, essa ideia de eliminar as afeições não é exclusiva a uma certa arte literária, e escrever a História como ela teria sido realmente não é muito diferente do desejo que estava por trás do romance e, tampouco, da poesia: o desejo de fugir das mentirosas e fingidas façanhas, de eliminar absolutamente a mentira, as paixões, de desmitificar a História, de reprimir manifestações públicas de afeição, ou mesmo de reajustar o país à sua verdadeira imagem, apenas escondem duas miras de sedução: a mulher e a (crística) pátria, os grandes objetos da luxúria, muito embora a luxúria que se pretendesse fosse outra – a da arte e da guerra: “A arte e a guerra são as grandes manifestações da sensualidade; a luxúria é a sua flor” (NEGREIROS, 1990, p. 50). Não à toa é que as Batalhas de Ourique, de Aljubarrota, da Província de Santa Cruz, repetem-se na trajetória histórico-literária destes, por excelência, conquistadores. Mas se o desejo, como conduz a perspectiva barthesiana, na sua languidez, se constitui a partir da “experiência da falta” (BARTHES, 1991, p. 136), através de mitologias várias, de historiadores ou literatos, o que vemos desfilar em ininterrupto à nossa frente são modelos de heróis que, pretensiosamente verídicos, a exemplo do que sucedera ao nosso (branco) índio, vestem-se como não se vestiriam, falam como não falariam, adotam, enfim, um *modus vivendi* que nem remotamente, talvez, pudesse lhes pertencer.

Mais que as afeições da Verdade, o que tais exemplos descortinam é menos uma estrutura histórica que organiza o universo literário que uma estrutura literária e ficcional que não só organiza, como é produto direto e propulsor da História; mas vai além: implicam, pois, na “Lisboa de outrora de hoje”, no Portugal de outrora de hoje, um tempo circular: “a correnteza ininterrupta das horas, a duração sem começo, nem meio, nem fim” (MOISÉS, 1998, p. 22), que parece, antes de ajustar Portugal à sua pequena e curta extensão, o lançar repetidamente nas odisseias marítimas que, se passadas, é apenas no tempo físico que o são.

Ora, mas pensemos: no movimento de forças contraditórias que é a História, a voz emergente apenas esconde a voz de resistência que no contraste de discursos se apagou. Natural assim que, nos “eternos retornos da História” (BANN, 1994, p. 87), se fizesse valer um movimento de reação. Nesse sentido, se houve em variados momentos uma força de negação ao

afeto, enquanto origem do subjetivo, através do desejo da razão, da sublimação pela guerra, e por vezes, da violência; de outro, houve uma força de resistência que, no caso específico da ditadura de Salazar, ultrapassou, pelo menos no âmbito da arte, em força e intensidade, os limites desse vetor de negação. Em outras palavras, ao silêncio brutal imposto, durante os anos de ditadura, às manifestações afetivas, e em especial, ao corpo e ao sexo, enquanto instâncias destas manifestações, correspondeu o fervilhar de uma consciência inquisitorial capaz de, finda a repressão, promover mais uma vez o encontro do recalcado consigo mesmo (ou ao menos tentá-lo).

Mesmo antes, aliás, já por volta dos anos de 1960, Eduardo Lourenço (1966, 1984) notaria, em autores como Augustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires, Augusto Abelaira – em sua maioria, nascidos na década de 1920 –, personagens em busca de uma nova maneira de ser, que rompiam, pela desenvoltura do sentimento amoroso, do sentimento erótico amoroso, com a ordem moral estabelecida. E na geração que caracterizou como uma “literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, Lourenço destacará a passagem de uma literatura ético-religiosa a uma literatura de “neutralidade ética inegável, ou antes, indiferença ética profunda”, um “terramoto invisível”, onde se apercebia “a evaporação da ética tradicional [de valores cristianamente retrógrados] sob o plano erótico” (*passim* LOURENÇO, 1966, p. 928). Natural assim que, com a revolução que coloca fim ao governo salazarista, ocorrida em 1974 e simbolicamente alcunhada por Revolução dos Cravos, a ficção portuguesa encontrasse terreno fértil para a consolidação deste percurso. A preocupação com a moral e os bons costumes ganha, então, um novo sentido, uma nova ética, eu diria até uma nova erótica: pelas vias do comportamento amoroso livre, pelas vias do comportamento sexual, a ficção se volta para a autognose de seu mar de ruínas, e igualmente para o reconhecimento, na trajetória histórico-literária portuguesa, da preponderância da emoção e do amor, que, se outrora censurados no embate com a razão, passam a revelar a passividade e fragilidade de mitos guerreiros os quais, inconscientemente afetivos, quisera-se reais. Contudo, diferentemente dos tempos queiroseanos, se o impulso anti-mitológico retorna mais uma vez à cena portuguesa, não é sob a imanência de um realismo o qual, mesmo quando versava sobre o

fantástico, visava à sua aceitação como real, mas sob o julgo de um realismo que, assumindo-se enquanto fingimento voluntário e permanente, revela na desconstrução de um mito, a perseguição de uma verdade que ao invés de iludir, confessa, desde sua gênese, a sua afetividade.

Notem bem: a erotização a que me refiro como pertencente a esta desvolta literatura não diz somente do encontro amoroso ou do encontro sexual propriamente dito. Diz do processo de sexualização da própria escrita, que antes de condicionar seu movimento à racionalidade, busca conduzir-se a partir da ótica do desejo, do sentimento libidinoso e afetivo que guia – ele também – a pena do artista.

Paula Rêgo, na série de quatorze telas que compõem a sua representação d'*O crime do Padre Amaro* (1998), dirá acerca do romance homônimo de Eça de Queirós: “*O crime do Padre Amaro* critica a sociedade, é muito bem observado e uma leitura deliciosa, mas acima de tudo é uma história de amor” (RÊGO, 1999)¹⁶. Em *Prostrada e Anjo*, por exemplo, dois dos mais conhecidos quadros que compõem a narrativa pictural de Rêgo, Amélia não será, como no romance queiroseano, a exata expressão daquele “morto corpo da ação sem vontade” (PESSOA, 2002, p.11), que a metáfora pessoana, no seu caso, parece tão bem se encaixar. Será sim, ao fim e ao cabo, uma mulher à espera de seu homem, de seu amor, como a posição em que se encontra e o seu olhar distante, em *Prostrada*, parecem sugerir; mas uma Amélia-mulher a qual, ao contrário da precedente, para além de seu traje delicado e virginal, possui a força de seu desejo, manifesta na breve transparência do vestido e nas (fetichistas) botas – “bonitas as botas, não são? Bem justas, rematam bem os pés. E há um bocadinho de pele à vista. Não muita; só um pouco” (RÊGO, 1999)¹⁷, é o comentário que à tela, a pintora deixará acompanhar. Uma Amélia-mulher a qual, como um *Anjo vingador*, não perde a espada por segurar a esponja, afinal, na duplicidade identitária que é a sua, o símbolo da feminilidade submissa e familiar não exclui seu caráter de coragem, luta e poder. E pensemos bem: quão menos submissa que corajosa foi essa Amélia disposta a sofrer, em nome do amor,

¹⁶ Catálogo de exposição da série *O crime do Padre Amaro*, apresentado no Centro de Arte Moderna (CAM), da Fundação Calouste Gulbenkian. Sem paginação.

¹⁷ Idem 15.

as consequências do destino, tão mais voraz para ela que para Amaro. O que Eça vê como traços de uma fraca personalidade de uma educação romântica, Paula Rêgo vê como força e instrumento de duplicidade.



Prostrada



Anjo

Mais grave ainda é a dicotomia entre razão e emoção no próprio processo de composição das telas a que a pintora recorre. Do ponto de vista da técnica – notemos –, a posição adotada não parece ser muito diferente da tradição realista/naturalista da pintura que lhe precedeu – representa, pois, um ato mimético, uma verossimilhança que não permitiria escapar muito dos limites da razão. É, todavia, um ato mimético irônico, subversivo, o seu, não só porque as suas pinturas não são ilustrações do romance português, mas também e, sobretudo, porque faz entrecruzar, num espaço intertextual, a narrativa preceptora e a sua, com suas narrativas pessoais. Digo, a partir do desenho de observação, onde tudo é supostamente copiado à vista, encontramos uma teia de afetos, seja na escolha do romance retextualizado, assumida pela artista enquanto uma homenagem a seu pai, seja ainda no processo de representação dos atores: “um amigo muito próximo: ‘uma pessoa mascarada de Padre Amaro’, ‘a enfermeira que acompanhou o período final da doença do seu marido, ‘ela tem o poder de se transformar em tudo, como uma atriz’; por vezes uma das filhas” (RÊGO, 1999)¹⁸. Em resumo, a pintura distanciada de ecos naturalistas dá vez e forma a um

impulso mais secreto e privado [...], um duplo reconhecimento, pois envolve não apenas apreender a ressonância de uma dada narrativa, como reconhecer também a articulação desejada de uma emoção ou estado durante o processo de realização da obra (ROSENGARTEN, 1999, p. 10).

Em *Falcão no punho* (1985), Maria Gabriela Llansol investe em um impulso criativo semelhante na constituição de seu texto, rejeitando uma lógica que, embasada no princípio mimético da razão e da verossimilhança, articula os fatos de modo a garantir-lhes integridade. Na ótica instaurada importará menos a razão que “o jardim que o pensamento permite” (LLANSOL, 1982, p. 139); seus “nós construtivos”, sua coerência, estarão menos ligados à continuidade que a “cenas fulgor”:

¹⁸ Idem 15.

O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente, não há lógica porque eu não sei o que antecipadamente cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo. (ibid., 139-140)

Nessa medida, estas cenas fulgor a que a autora nos chama atenção podem ser sim “uma pessoa que historicamente existiu” ou “uma frase”, mas são sempre e, antes de tudo, “contornos, delineamentos” (ibid. 139); por isso rejeitam a fórmula aristotélica de integridade quer na constituição do corpo da personagem, ou do corpo da escrita. Ao desconhecer antecipadamente o que cada cena fulgor contém, a narradora se propõe “muito menos responder uma pergunta do que fazer uma proposta sobre a continuidade de uma estória que neste instante está a se desenrolar” (BENJAMIN, 1975, p. 65). E ao fazê-lo, o romance permite um modo diferente de realizar a narrativa, pois antes de organizar-se como um sistema de ideias racionais, ele se organiza como um sistema de imagens, de figuras e de formas que se dirigem não tanto à nossa razão, mas à nossa imaginação, enquanto energia libidinal, narcísica e criadora (e isto não deixa de ser também fulgor).

Quem lê *Pode um desejo imenso* (2005), de Frederico Lourenço, romance no qual paralelamente às experiências acadêmicas do professor de Literatura, Nuno, nos são narradas suas experiências afetivas com seu orientando, parece ser igualmente dominado por esta energia. O texto caminha de modo a fazer convergir, em um dado ponto da narrativa, as experiências pessoais do professor com a leitura acadêmica, portanto, racional, do texto camoniano – como aliás a retomada, no título e na epígrafe, dos versos de Camões já deixa sugerir:

Pode um desejo imenso
Arder no peito tanto.
Que à branda e à viva alma o fogo intenso
Lhe gaste as nódoas do terreno manto.
E purifique em tanta alteza o espírito
Com olhos imortais.
Que faz com que leia mais do que vê escrito.
(CAMÕES, 2003, p. 341)

Poderia *um desejo imenso* invadir o âmbito acadêmico e interferir na interpretação homoerótica que Nuno buscava atribuir aos versos de Camões? Poderiam as suas paixões interferir em sua leitura de modo a fazer-lhe *ver mais do que via escrito*? Como sublinha José Luiz Foureaux (2011), em ensaio sobre a obra do escritor, a resposta não parece ser a questão mais instigante a seguir; “o certo é que o texto camoniano se entranhou a tal ponto no quotidiano de Nuno que o leitor entra numa espiral erótica (e hermenêutica!), na qual será inesperadamente apresentada a nova leitura do poeta português” (FOUREAUX, 2011, p. 254), baseada muito mais na interpretação emotivo-subjetiva, do que na interpretação distanciada e racionalista que academia, com olhos de águia, propõe.

Nova leitura que parece figurar também em *Os cus de Judas* (1979), de Antônio Lobo Antunes, em que o narrador, depois de uma noite de sexo com uma mulher que encontrou em um bar, conta-lhe sobre sua vida, resgatando um passado elástico e fragmentário, o qual traz à tona a condição de fracasso a que se submeteu, além de, em todo caso, fazer uma crítica mordaz à ditadura de Salazar, não só em termos políticos, como à castração cultural/afetiva exercida por esta. O que tão logo chama atenção vai além do embate razão x emoção, pois toca fundo em uma memória que é resgatada somente após a experiência sexual, e assim singulariza um investimento memorialístico que ao invés de intelectual/racional, funda-se a partir da libido.

Enfim, estes são alguns dos muitos pontos de vista que, rompendo com os alicerces de um discurso histórico e científico que não parece ter se movido muito além pelos alicerces do racional, e adotando a arte como veículo, ironizam toda uma História que embora se julgasse reservada “por determinação divina aos amores de Tétis” (ANTUNES, 1988, p. 220), deixa encalhar “na monumentalidade náutica do pênis florido de insígnias e de ecos” (*ibid.*, p. 223), a prostituta-tágide de lamê, “criatura sem formas que sorria sobre o exagero do batom o riso das meninas” (*ibid.*, p. 221). Sem pretender aqui, um levantamento exaustivo das cenas de amor e de afeto da trajetória histórico-literária portuguesa, estes poucos exemplos valem-me para situar o movimento literário desencadeado com a Revolução dos Cravos – que além de política e histórica, quis-se também artística e

existencial: é essa mesma libido que, seja através dos corpos físicos das personagens, seja através dos corpos da escrita (ou do pincel), enquanto energia fundamental do ser vivo, ratifica um movimento de retorno ao amor e à credibilidade deste amor. É essa mesma libido, como estratégia de resistência a uma política castradora, que se configurou também no romance de Almeida Faria que me propus interpretar.

Não digo, contudo, da síntese de um movimento literário sobre uma poética do amor, ou do amor desenvolto, amor erótico, se quisermos retomar a acepção de Lourenço (1966). A partir dos primeiros anos da década de 1960, a produção artística trilhou por vias expressivas de múltiplas tendências. Não me espantaria, assim, que identificássemos no percurso literário desta geração, uma estética da violência (que não deixa de estar presente na relação amorosa: “O que significa o erotismo senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio?” [BATAILLE, 1987, p. 13]). Digo apenas de uma proposta estético-ideológica de uma parte considerável dos escritores, ao que parece, empenhada em reverter os avanços de Tânatos, dominantes nos anos de repressão. Este fantasma de Tânatos, no entanto, não é o de Eros, que mesmo na tentativa de romper a película protetora do corpo do outro, mesmo quando interessado em matar/saciar o desejo pelo outro – “toda concretização erótica”, afinal, “tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é o outro” (BATAILLE, 1987, p. 14) –, diz de uma violência que, na sua essência, visa atingir, ainda que num curto instante, a continuidade perdida – o sexo coloca em jogo seres descontínuos, distintos uns dos outros, que no momento do gozo, se aproximam minimamente, pela conjugação dos corpos, do coração ou do espírito, da continuidade. Outrossim, o Tânatos a que me refiro como pertencente a estes tempos de repressão, e que interessou à literatura como ponto fulcral quebrar, está mais para Ares na sua estética da guerra: é um fantasma bem mais assombroso, de uma violência e de uma morte menos simbólicas que reais, as quais impedem a fusão, impedem o gozo, impedem o prazer, impedem mesmo a vida.

Sabemos que embora Salazar tenha se voltado contra o totalitarismo dos Estados fascistas europeus, os quais julgava violentos e pagãos, sua

política não foi menos tanatária: para além de uma orientação oficial à cultura e às artes, divulgando os valores estéticos e ideológicos do Estado Novo, e de organizações (só) pretensamente inofensivas como a Legião e a Mocidade Portuguesa, destinadas a defender o património espiritual da (N!)ação, e inculcar à juventude e ao povo os valores nacionalistas e patrióticos do Estado Novo, o aparelho repressivo salazarista se valeu de uma polícia política extremamente poderosa: A PSP, Polícia de Segurança Pública controlava, através de seguranças uniformizados, todas as apresentações e espetáculos, e, ainda mais grave, a PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do Estado, se distinguiu ao prender, torturar e matar opositores ao regime. A ditadura salazarista contou, inclusive, com um campo de concentração, o Campo do Tarrafal, situado em Cabo Verde, sob o qual contabilizou-se – deixo a confiabilidade dos registos oficiais a cargo do leitor –, entre os anos de 1936 e 1954, trinta e sete mortos, entre centenas de presos políticos que se mostraram (ou possível e potencialmente se mostrariam) refratários à disciplina e à moral que regia a sociedade portuguesa. Campo este o qual, tendo suas atividades oficialmente encerradas em 1954, é reativado em 1961, sob a denominação de Campo de Trabalho do Chão Bom – estilística e estratégica mudança, não? – para receber os prisioneiros oriundos das (então) colónias portuguesas.

A este propósito, aliás, como esquecer das guerras coloniais, o período de confronto entre as Forças Armadas Portuguesas e as forças organizadas pelos movimentos de libertação das antigas colónias de Goa, Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, entre 1961 e 1975? Kenneth Maxwell (2006) destaca, em 1961, na véspera da invasão indiana a Goa, um telegrama que Salazar enviara ao general Vassalo e Silva, governador da Goa Portuguesa, sob ordens de “vencer ou morrer”:

É horrível pensar que isso pode significar o sacrifício total, mas recomendo e espero esse sacrifício como a única forma de nos mantermos à altura de nossas tradições e prestarmos o maior serviço ao futuro da nação. Não prevejo a possibilidade de tréguas nem de prisioneiros portugueses, como não haverá navios rendidos, pois sinto que apenas

pode haver soldados e marinheiros vitoriosos ou mortos (MAXWELL, 2006, p. 38).

Situação a que, nas colônias em África, se repetiu e agravou, levando a milhares e progressivas mortes em uma guerra de antemão perdida: e não apenas as mortes decorrentes da convocação de soldados, que durante mais de uma década foram obrigados, pela convocação militar, a “defender as Províncias Ultramarinas’ contra a insurreição de povos colonizados, ‘instigados por uma campanha de intoxicação internacional [de descolonização]” (FARIA, 1993, p. 111); mas também aquelas dos próprios civis, africanos e portugueses, residentes em África, “no pavor de uma bala perdida”, no pavor de “execuções sumárias” de “gente indefesa”, “gente que simplesmente desaparece, enterrada depois de fuzilada em qualquer sítio” (FARIA, 1987, p. 23), como o próprio Almeida Faria, aliás, mencionou em *Cavaleiro andante* (1983), último livro de sua *Tetralogia Lusitana*¹⁹.

Boa parte da literatura que se consolida, então, com a queda do governo ditatorial, não se permite vergar pela violência e as sucessivas mortes que precederam à Revolução, a qual, construída a partir da luta, como sublinha Maxwell (2006, p. 17), fora admirada pela imprensa estrangeira pelo pacifismo e marcada por um processo de desmilitarização política gradativa:

Um elemento fundamental na equação política de 1975 foram os radicais nas forças armadas. Contudo, no decorrer da década de 1980, os militares radicais foram marginalizados tanto nas forças armadas como no sistema político.

E se dar uma sugestão fora a tarefa mínima para que o governo de Portugal pós-Revolução não caísse na anarquia política, não caísse em derradeiros

¹⁹ Apenas para situar o leitor no percurso literário de Almeida Faria, cumpre mencionar a sequência cronológica de publicações de seus romances, iniciada com a publicação, em 1962, de *Rumor Branco*, seguida da publicação dos quatro romances que compõem a *Tetralogia Lusitana* (*A paixão* [1965], *Cortes* [1978], *Lusitânia* [1980] e *Cavaleiro andante* [1983]), do romance, objeto deste estudo, *O conquistador* (1990), e do recém-lançado *Murmúrios do Mundo – A Índia revisitada* (2012). Obviamente, pela própria data de publicação dos estudos de Simões, fica excluído de sua pesquisa, este último romance.

confrontos armados e guerras civis, não caísse no estertor sangrento a que – o sabemos – costuma presidir toda revolução, por que não sugerir o amor – palavra transformadora e necessária ao contexto histórico-social para erotizar uma paisagem mortificada pelos anos de repressão? O amor injeta, assim, sentido em uma escrita delineada em prol da vida, pela ultrapassagem da desestabilização provocada pela violência dos anos de repressão. Era, pois, chegado o instante de, através da palavra-sêmen, trazer o prenúncio de um outro mundo, trazer o momento em que o sujeito possa apossar-se definitivamente de si e de uma vida que era sua. Não como uma forma de alienação – não há como ter uma noção de coletividade se não temos uma noção de indivíduo –, mas como uma forma de olhar-nos por dentro, descobrirmo-nos *nós*, *eles*, e antes de tudo, descobrirmo-nos *eu's*.

Algumas imagens resgatadas aqui deixaram entrever que é esta abertura ao amor e à subjetividade que se formula nos discursos artísticos desde a década de sessenta em Portugal, mas se escolhi destacar neste meu estudo o romance *O conquistador*, de Almeida Faria, é por crer na força erótica de um verbo que, no seu caso, também se fez sêmen, é por crer em um princípio estruturante, que tal qual tentarei pontuar no decorrer de minha análise, funda-se a partir de uma estética, temática e estruturalmente voltada à relação amorosa.

Em verdade, desde o princípio, na trajetória literária deste escritor, embora em meio a uma geração de violência, plasmamos o lirismo de encontros marcados por uma feição erótica e existencial. No prefácio a *Rumor Branco* (1962), obra de estreia de Almeida Faria, Vergílio Ferreira advertirá:

Erotismo e metafísica são, de facto, se não erro, as fundamentais coordenadas da procura em *Rumor Branco*. Descoberta do homem, ela inicia-se remotamente, como dissemos, numa cósmica origem, num halo bíblico de gênese, tacteia-se no encontro com o mundo (cultural, político), apreende-se no confronto com a mulher, e aí, na velha oposição entre um corpo que se vence ou se destrói, e um espírito que se suspeita ou se sabe e se questiona e se quer (FERREIRA, 1962, [s.p.]).

O percurso de Daniel João, a personagem principal, as personagens principais – vide que simbolicamente, na sua fragmentação, representa cada português – efetua-se, assim, através das experiências amorosas e sexuais: da palavra – já em sua gênese dialógica orientada à sexualidade de encontros vários (De Bakhtin [1992, p. 113], “a palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros”) –, e as suas próprias: “aplique a peça na pombinha, afogue o fogo enquanto é novo, esfole o fole enquanto é jovem, amole a mola enquanto pode, use a caneta enquanto escreve” (FARIA, 1962, p. 30).

Caminho que não é menos errático, nem menos luxuriante, que o traçado na *Tetralogia Lusitana*, de modo que é o próprio Almeida Faria a afirmar, acerca dos dois últimos romances da saga, *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983) que

como em Portugal, o séc. XVIII, do ponto de vista literário, foi uma desgraça, com censura e polícia política bastante eficazes, na literatura portuguesa faltou ou falhou o que na Europa livre havia: romances epistolares e libertinos. *Lusitânia* e, depois, *Cavaleiro Andante*, foram uma reivindicação libertária com dois séculos de atraso (FARIA, [s.d.], p. 3)²⁰.

E ainda quando em *Cortes* (1978), segundo romance da saga, por exemplo, a personagem J.C. parodia, em monólogo interior, a invocação camoniana, e torna fonte de seu desejo a mulher (menos que novas terras), subverte todo um paradigma centrado no controle sobre os próprios instintos, cedendo lugar ao afrodisíaco domínio dos desejos:

Ó vós, ovas marinhas, pois criado tendes em J.C. um novo engenho ardente, dai-lhe em breve gozo alto e sublimado em actos grandilongos e potentes, já que haveis consentido em que ele seja neonato sob o lustral signo do líquido, sêmen suor sangue saliva. Reencontrado vivo sobre as águas, ó vós, tágides ninfas, dai-lhe uma fúria larga e sonora e não de leve avena ou flauta frouxa, antes de

²⁰ Este excerto encontra-se na entrevista de Almeida Faria concedida a Marcello Sacco e publicada na revista eletrônica *Letras & Letras*, da Universidade do Minho (não contém referências quanto à data de publicação).

tuba canora belicosa que os peitos de Marta acenda e a cor ao rosto mude (FARIA, 1986, p. 79)²¹.

O efeito irônico da paródia atinge seu ápice quando a tuba canora, indicativa da força guerreira no texto camoniano, é transformada em metáfora fálica, aludindo ao desejo da excitação de Marta diante de uma tuba que lhe pudesse ascender-lhe o peito e enrubescer-lhe de prazer. Tuba canora, é bem verdade, que não é muito diferente nem menos desejada pelas demais personagens da *Tetralogia*, que tal como J.C. (e gostaria de chamar atenção às iniciais que muito dialogam com a atmosfera bíblico-cristã iniciada em *A paixão* [1965]), propõem um outro sacrifício, uma outra paixão: não a do sofrimento crístico, do cordeiro imolado, mas a do encontro amoroso – a busca em nome da qual todas as personagens se movem, a busca “de quem considera seu dever entender a infinita variedade do mundo sensível, único dos muitos mundos possíveis que interessa a quem começa pelas falas e termina no falo ou vice-versa” (FARIA, 1987, p.50).

E é esta mesma tuba canora, que como elemento fálico parodia os versos camonianos, são essas mesmas musas Tágides, ninfas do Tejo, não mais que ovas, e este mesmo mar português transformado em líquido seminal, que se fazem valer em *O conquistador*, no “esfolar o fole enquanto é jovem”, no “amolar a mola enquanto pode” (FARIA, 1962, p. 30), enfim, no encontro com a mulher, que é também encontro com o mundo – cultural, político, histórico, mítico –, que é também encontro consigo mesmo e com o outro: “É uma descoberta progressiva (e como uma verificação) das afinidades, cumplicidades e intimidades que vou poder manter com um outro, prestes a se tornar desde então ‘meu outro’” (BARTHES, 1991, p. 85). Todavia, não se esgota na tematização sexual o interesse destas obras, pois se voltam para a relação da literatura com o mundo. O que está em jogo é o

²¹ Tal qual identifica Lílian Jacoto (2005, p. 44), o trecho é paródia da evocação camoniana n’*Os Lusíadas*: “E vós, Tágides minhas, pois criado/ tendes em mi um novo engenho ardente,/ se sempre em verso humilde celebrado/ foi de mi vosso rio alegremente,/ dai-me agora um som alto e sublimado,/ um estilo grandiloco e corrente,/ por que de vossas águas Febo ordene/ que não tenham inveja as de Hipocrene.// Dai-me ua fúria grande e sonora,/ e não de agreste avena ou fruta ruda,/ mas de tuba canora e belicosa,/ que o peito acende e a cor ao gesto muda (CAMÕES, L. *Os Lusíadas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980, p. 30)”.

corpo feminino (da mulher e da pátria) e também o corpo da palavra, o corpo do mito, o corpo da História. Objetos de prazer, corpos a conquistar. Para além do “aplicar a piça na pombinha”, querem aplicar “a caneta no papel” (FARIA, 1962, p. 30).

O resultado desta fecundação, neste *Conquistador*, em nove, talvez sete meses – “hijo mío” –, “ya lo verás”. “El numero siete”, afinal, “es muy importante” (FARIA, 1993, p. 39):

Não em vão se invocam os sete dias da criação, os sete anos que Jacob serviu Raquel, os sete pecados mortais, [...] os sete braços dos sete candelabros empunhados pelos sete anjos que rodeiam o trono divino que soarão as sete trombetas no Dia do Juízo Final (FARIA, 1993, p. 44).

E não em vão sete serão os capítulos que, precedidos por igualmente sete desenhos e epígrafes, num tempo diegético de sete meses e percorrendo o corpo de sete mulheres, esta minha – e agora sua – personagem se(r)p(en)tianamente nos apresentará. No *Dicionário de Símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 826) definem ainda o significado do número sete com as informações abaixo:

O sete representa os dias da semana, os sete planetas, os sete graus da perfeição, as sete esferas ou graus celestes, as sete pétalas da rosa, as sete cabeças da naja de Angkor, os sete galhos da árvore cósmica e sacrificial do Xamanismo [...]. Cada período lunar dura sete dias e os quatro períodos do ciclo lunar (7x4) fecham o ciclo. O sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva.

Na numerologia, o sete é também a representação da união do mundo humano com o mundo divino. O sete representa, enfim, o número da criação, da diferenciação entre aquilo que outrora nada, assumiu existência concreta, o número do mito, afinal, que tão pessoana e portuguesmente eternizou-se tudo: “O mytho é o nada que é tudo/ [...] Este, que aqui aportou,/ Foi por não ser existindo,/ Sem existir nos bastou./ Por não ter vindo, foi vindo/ E nos creou” (PESSOA, 1981, p. 23).

E é por meio do mito que, nessa obra, Almeida Faria leva o passado aos tribunais, não só questionando os limites entre a memória portuguesa

oficial – respaldada de autoridade –, e a, digamos, oficiosa, como também desestabilizando uma identidade firmada no recalque de ser o que já não se é. O que encontramos nas páginas desse *O conquistador* é uma consciência inquisitorial que faz dialogar o fazer ficcional ao fazer historiográfico. E através do narrador protagonista Sebastião de Castro, que isolado na ermida da Peninha, inicia um relato memorialístico e reflexivo sobre os acontecimentos que marcaram sua vida, Almeida Faria reflete sobre as escritas da História e a sua própria, num jogo em que, a um só tempo, afirma-se e nega-se a tradição. Em verdade, o romance coloca lado a lado diferentes modelos de tempo e de História: num primeiro momento, através do nosso Sebastião de Castro, é resgatado um passado longínquo, o reinado e a vida de D. Sebastião, rei português entre os anos de 1557 e 1578; mas, contiguamente, é resgatado um passado recente, entre os anos de 1954 e 1978, trazido à tona pelas memórias de Sebastião que, enquanto narrador-personagem, durante sete meses, escreve sua história. Assim, a História é lembrada duplamente: tanto pela paródia com o astuto rei, quanto pelo presente que o sexo temporal atualiza, o qual ironicamente se insere no período circundante da ditadura salazarista e da Revolução dos Cravos. Dessa forma, igualmente duplas – e por que não múltiplas? –, são as incursões que o romance faz no terreno da historiografia, não para reiterar os fatos, ou sim, para reiterar os fatos, e, todavia, propor novas perspectivas para as trilhas igualmente amorosas que se estabelecem entre Literatura e História.

Do título, *O conquistador*, a ambivalência é criada: transplantados somos para uma realidade outra, para um ego outro, em que o sujeito ficcional se entrecruza ao sujeito histórico, estranho e igual: D. Sebastião, esperado mesmo antes de nascer, e mais ainda após seu desaparecimento no episódio traumático da batalha de Alcácer Quibir. Sabemos que Portugal, desde sua formação enquanto Estado, temia a reintegração a Castela, ameaça sempre eminente. E em meados de 1550, o povo se afligia na demora que o príncipe D. João de Portugal, filho de D. João III, da dinastia de Avis, mostrava em dar um filho homem ao reino. O nascimento de D. Sebastião, então, em 1554, sob rumores de que o avô teria autorizado, na falta de herdeiro legítimo, a passagem do trono para a infanta D. Maria e os

filhos de seu casamento com o primo Felipe, de Castela, representou a esperança de um varão que parecia confirmar a eleição divina do Quinto Império Português.

Eleição, aliás, ao que parece, levada a cabo pelo rei e pelos seus educadores. Vale ressaltar o documento das Cortes que determinava “que El- Rey Nosso Senhor, tanto que fosse de nove annos, se tirasse dantre mulheres e se entregasse aos homens” para preparar-se para a arte da guerra. E ao assumir o trono, em 1568, será o próprio El-Rei a declarar: “Trabalharey por dilatar a Fé de Christo, para que se convertão todos os infiéis”, além de demonstrar suas inclinações guerreiras para “Conquistar e povoar Índia, Brasil, Angola e Mina”²².

Jacqueline Hermann (1998) destacará que essa situação se agravaria ainda mais quando, em fins de 1564, o jovem monarca adoeceu,

e na correspondência do embaixador d. Alonso de Tovar para Felipe II seu mal estar é atribuído ao frio e à intensidade dos exercícios de caça que praticara. [...] Nas palavras do enviado espanhol, a doença se manifestava pela purgação de certa substância “por sus organos”, sintoma que podia aumentar ou diminuir de acordo com a maior ou menor prática de exercícios físicos, causando-lhe ainda febres e eventuais desmaios (HERMANN, 1998, p. 82-83).

Questão essa que se assume como fundamental na restrição que devotara o rei ao casamento, e a qual contribuiu – e muito – para o estabelecimento de uma imagem, segundo a maior parte de seus biógrafos, avessa às mulheres, fixada em projetos de guerra aos mouros e pouco ou nada preocupada com a falta de herdeiros do trono português.

Nesse sentido, torna-se extremamente produtivo o aproveitamento que Almeida Faria faz do mito, do grande mito nacional: primeiro, porque dialoga com um período que aliou o sonho marítimo-lusitano da conquista às crísticas cruzadas, que acabavam por fortalecer a imagem do rei guerreiro-medieval, em seu navio-cavalo sempre disposto a lutar em nome de Deus; segundo, porque dialoga com uma espera constante, que desde o

²² *Passim* FRANÇA, Eduardo d’Oliveira. Portugal na época da restauração. São Paulo: Hucitec, 1997 *apud* HERMANN, Jaqueline. **No reino do Desejado**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 82.

desaparecimento do rei na traumática Batalha de Alcácer Quibir, em 1578, todas as vezes em que o seu nobre país se vê sob situações adversas, é aguardado para restabelecer a honra e a glória deste pequeno e curto Quinto Império aquém-mar; e, por fim, terceiro, porque o nascimento que lograra a D. Sebastião o codinome de Desejado, aliado às histórias relativas à sua misoginia e sexualidade, contrapostos a seu empenho em preparar-se para a arte da guerra, revela-se como um prato cheio para aquilo que poderíamos chamar um romance de formação sexual, que tem a ver com esse “gozo que daria (e deu) gozar” do “prazer de contradizer, de reagir a tudo que é solene, consensual, dogmático, autoritário” (FARIA, [s.d.], p. 11)²³, que tem a ver com um horizonte em que não só o passado é tema de reflexão, como o próprio ato de narrar em si, o próprio ato de amar em si, algo que fica cada vez mais claro, na medida em que, na leitura do romance, insinua-se seu poder de sedução.

Utilizei propositalmente este vocábulo: sedução, do latim *seducere*, no sentido de desencaminhar, desviar da direção, porque é um desencaminhamento que se nos apresenta nesta vertente trilhada pela literatura portuguesa contemporânea, é um desencaminhamento que se nos apresenta neste *Conquistador*: um desvio da direção da (oficial) História, um desvio dos domínios da violência e da guerra – sempre santa, no caso português –, um desvio rumo ao amor, desvio livre, travessia de um outro caminho, de uma outra realidade, que, no entanto, na sua estratégia de conquista – da mulher, da pátria, da palavra, do leitor –, no seu jogo sexual de esconder e achar, não deixa de render tributos a uma velha História.

A história se vê, então, seduzida, entrelaçada a uma outra História, a lhe render tributos. E na narrativa de Sebastião encontramos o sentido outro da paródia a que nos remete Hutcheon (2000, p. 47-48):

O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de contra ou oposição [...]. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo, pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. No entanto, *para* em grego também pode significar *ao longo de* e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste.

²³ Idem 20.

Sim, porque o que se tem aqui é um jogo de encanto, jogo de sedução, que implica, a um só tempo, negação e afirmação. Destarte, por analogia, o nascimento de Sebastião de Castro é igualmente, na transposição dos planos narrativos, o renascimento do D. Sebastião da História, pois tal qual a insegurança que marcava o país, quatro séculos antes, que reafirmaria a queda do reino português nas mãos de Castela, novamente a insegurança se fazia valer: pelos fantasmas da ditadura e pelas guerras coloniais em África, provocando um forte desejo de um messias salvador, o que na obra aparece expresso pelo desejo de alguns personagens, como a avó de Sebastião, Catarina, e o cavaleiro Alcides de Carvalho, pelo retorno de D. Sebastião. No plano mítico da consciência coletiva portuguesa, representado por estas duas personagens, cria-se em torno de Sebastião de Castro, a esperança de reencarnação do rei, para o reestabelecimento do Quinto Império, que não poderia ter outra sede, senão Portugal.

Eis que, assim, somos convocados também nós a acreditar, como Sebastião, quando o menino o acreditou, que não poderia ser outra coisa senão a reencarnação do rei.

Será que se vão enfim realizar-se as profecias de Bandarra, que prometeu um Quinto Império a quem perdeu o seu? Será que um rei amado porque louco, incompetente e morto, em breve retornará, não para de novo nos lançar em perdidas batalhas, mas para nos salvar de todas as desgraças e ameaças de maiores males? Será que o Alumiado trará consigo o abre-te-sésamo da fortuna e progresso, ou por nossos pecados é preciso partir à procura da chave que abrirá a cave onde se esconde e não se encontra o Graal? (FARIA, 1987, p. 14).

A resposta não virá nítida e irrecusável. E sob “a escuridão de estanho esfumado que avançara dos lados do Norte de África” (FARIA, 1993, p. 13), sob o início de uma união primordial e fundante da História Portuguesa, nos deixaremos seduzir e enganar. Embarquemos, então, no começo, na recorrente expansão marítima, na recorrente união entre a Terra e o Mar.

O SEXO

PARTE I

Sob a forma de vida desaparecida
se inscreve na pele a história de um amor
ultra-
passado...

(*infogravura*, Ana Chiara)



3. O SEXO

3. 1- PARTE I

Terra: lugar de partida; lugar de chegada. Eis o que pressupõe ao instinto materno associar. Mar: não menos lugar de partida, não mais lugar de chegada; mas ainda assim, na essência de seu elemento fundamental – a água – sempre fecundante: “toda água é um leite” (BACHELARD, 1998, p. 121). O *lócus amoenus*: o Cabo da Roca – tão ocidental – ali, onde a camoniana “terra se acaba e o mar principia”...

Apresento-vos, assim, leitor, o coito seminal: sêmen será a tempestade que, do mar, sob uma “escuridão de estanho esfumado avançara dos lados do Norte de África” (FARIA, 1993, p. 13); o Cabo da Roca, a ponta mais ocidental do continente europeu, a terra-mulher a cujo óvulo este sêmen irá penetrar. Em uma palavra, fecundação: Sebastião Correia de Castro, que tal como Adão, surgira ele próprio do barro – não sem propósito, junção de terra e água. Em duas palavras: fecundação, que não é só a da personagem, mas também da escrita, a de sua escrita; a deste/neste/sobre este chão de escrita, chão de terra, chão estável, chão da História? E desta/nesta/sobre esta água de escrita, água descrita, in(cont)estável, mar da ficção?

Água de escrita é uma imagem, uma metáfora do tempo que quando dita em voz alta, desdobra-se em dois cursos: *água de escrita* (a que está em curso, substantivo presente) e *água descrita* (a que está em curso acabado, em forma de participio passado) (SILVEIRA, 1990, p. 97).

Águas de prazer, águas de masturbação: uma, tempo de memória, sebastianista, de dominação – a expansão marítimo-territorial (que torna tão presente o coito seminal) –; outra, a dominação outra, tempo em decurso, salazarista, menos sebastianista? De qualquer modo, o tempo em curso (presente se escrito?) atualiza o tempo descrito. São tempos de Filho, são terras do Filho, e é sob este que nossa história (por que não História?) irá se conjugar.

Mas quê?! Como um nascimento assim tão sexual, assim tão humano, pode guardar semelhanças com o do Filho primordial? Ora, é da sexualização inumana de que tratamos aqui: a união de elementos naturais nada mais é que o nosso anúncio angelical, o nosso Gabriel mítico e sagrado, que sublima o carnal e afasta o pecado da tão casta Lusitânia... Porque “naquela derradeira madrugada do signo de Capricórnio”, (FARIA, 1993, p. 14-15), do ano de 1954, quatro séculos após o nascimento do Desejado, não fora como fruto do amor de João de Castro e Joana Correia de Castro, que este Sebastião da ficção viera à luz, mas do amor entre aquela terra-mãe que em “uns uivos surdos, curtos, seguidos”, “era um ventre de grávida percorrido pelos abalos que antecedem o parto”, e aquele mar-pai, que através de sua tão falocêntrica “cobra-marinha” guardava-lhe, “metido em um ovo”, sob proteção (*ibid.*, p. 12-13)²⁴.

Mas não se ria leitor, que estas semelhanças são ainda poucas para serem meras coincidências, e em uma estética do recalque, afinal, a arte e a guerra, como já anunciava Almada Negreiros, da luxúria, são a flor: sublimado, assim, estará/estaria(?) o amor pela luta de João de Castro, que “com a lança que lhe servia para espetar os polvos entre as rochas”, cortou “a cabeçorra diabólica” daquela “cobra-marinha” que protegia Sebastião, conquistando o direito à sua posse. E verdade verdadeira, esta sua. Com testemunhas presenciais: “um cavaleiro maneta, mestre equestre, que para ali ia montar acompanhado pelos seus três peões de brega, recrutados entre os mais aparvalhados das aldeias” (*passim* FARIA, 1993, p. 11).

Que original! Repetindo os passos de seus predecessores, também aqui faz-se valer a sublimação do amor. Melhor dizendo: repetindo os passos de seus predecessores, também aqui faz-se valer a subvenção do amor: quanta habilidade, quanta ironia, quanto intertexto faz sentir esta história (não só) fariana, em que uma cobra-marinha com cabeçorra diabólica – D. Sebastião, D. Afonso Henriques, Mestre de Avis, que me

²⁴ Em verdade, a ligação mítica envolvendo a mulher e a terra pertence à mitologia universal, é algo que remonta aos tempos pré-históricos, pois sendo a mulher elemento fecundante, ela foi venerada entre as civilizações como a responsável pela fertilidade do solo. Às correlações simbólicas ligadas à fecundidade, Chevalier e Gheerbrant (2001) acrescentam um outro signo: a água, que como elemento de fertilização do solo, adquire igual importância na fecundação: em terras secas, lembremos, nada se reproduz.

ajudem! – é morta por uma (pequena) lança de espetar polvos. Polvos gigantes seriam? Ou é a cabeçorra que não seria tão diabólica assim? Mas poderíamos nós colocar em xeque a validade do relato?

Em que pese o tom de galhofa que tão logo se evidencia, pesa mais a afetividade em relação a uma imagem singular: “a idade contemporânea do português-marinheiro d’outrora” (SILVEIRA, 1990, p. 101), que já na “Lisboa de outrora de hoje” pessoana se fazia anunciar. Decerto, eram testemunhas aparvalhadas, lideradas por um cavaleiro maneta, penderes, portanto, ao grotesco que dessacraliza; contudo, não nos enganemos, que o grotesco parece estar associado não só ao estranhamento que rebaixa, mas à beleza que provém da proposição de um outro devir. E, cá para nós, como “pobres, filhos de pobres”, herdeiros que somos de uma “tão genial fórmula de identificação mítica com uma sensibilidade nacional filha e herdeira de séculos de pobreza verdadeira, cristãmente vivida como regenerante espiritualmente, para cobrir com ela” – se me permitem a intromissão – “os privilégios exorbitantes e a impunidade mandante de uma classe” a que não só Salazar, mas todos nós, brasileiros e portugueses servimos (LOURENÇO, 1992, p. 55), creditados estarão, pelo princípio de identificação, este cavaleiro maneta e estes aparvalhados – pela própria natureza, destinados, como sofrendores na terra, a um espaço na barca que conduz ao Paraíso. Lembremos para tal das palavras que antes de vicentinas, vieirísticas, quiseram-se crísticas: “Os que se exaltam serão humilhados, os que se humilham serão exaltados”²⁵.

E vá lá... Não nos esqueçamos: na nossa história, é a avó de Sebastião, Catarina – “e as avós nunca mentem” (FARIA, 1993, p. 11) – a grande articuladora da fantástica narrativa de seu nascimento – não em vão aquela que carrega a responsabilidade pela abertura mítica que já a criação septiana se fazia valer –, e, todavia, ou quem sabe por isso mesmo, aquela que carrega em si, pela voz da experiência, as emblemáticas figuras do “camponês sedentário” e do “marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 1987, p. 200), figuras por excelência matriciais. Não nego que, no seu contexto, mais do primeiro que do segundo, *pobres limos que esverdeiam sua quilha, pobre*

²⁵ Lucas, capítulo 18, versículo 14. In: Bíblia Sagrada (Versão online). Disponível em: http://www.bibliaon.com/lucas_18/. Acesso em: 16/12/2011.

*vento que embala sem te mover*²⁶... No entanto, ainda assim, como aquela que mesmo sem viajar pelos mares nunca d'antes navegados, mesmo sem sair de seu país, na "imaginação que perde o pé à realidade" (FARIA, 1993, p. 16), conhecia suas histórias e tradições; e oh, enfim, grandes mestres e sábios!, vozes da experiência, vozes de Deus, como contrariar-lhes a (autor)idade? "A narrativa tecida na substância da existência", já dizia Benjamin (1987, p. 200), "tem um nome: sabedoria".

Sabedoria de tornar perto o distante, na intimidade de tempos e lugares... O que implica, no fundo, a ponta de uma pulsão narcísica que desejamos pelo amor ao próximo – mandamento supremo – suplantar; a atração dos opostos é apenas disfarce daquilo que enxergo no outro de mim: se amo alguém, é porque esse alguém é "tão parecido comigo e de tantas maneiras importantes que nele posso amar a mim mesmo; e se é tão mais perfeito do que eu que posso amar nele o ideal de mim mesmo..." (BAUMAN, 2004, p. 97). A expressão é baumaniana, mas casa-se muito bem a um contexto que, português, não diz respeito apenas a uma modernidade líquida, mas a toda uma história líquida – (A)mar supremo! – movida pela paixão e afirmação de si. A história contada pela avó Catarina dialoga, dessa forma, com toda uma História costumeiramente contada a partir da importância de Portugal na aventura ultramarina e na consolidação decisiva da expansão européia. Singrar os oceanos e as "águas nunca d'antes navegadas" (CAMÕES, 2007, p. 25), afinal, era perigoso demais diante das infindas "cobras marinhas com cabeçorras diabólicas", diante do risco de apocalípticas tempestades, naufrágios, e de toda sorte de superstições. Razão pela qual a "lança de espetar polvos" com que se cortam diabólicas cabeçorras de monstros marítimos, é, para além do símbolo da vitória, da conquista de novos povos, novas terras, da descoberta de novos mundos que revolucionou a ciência náutica – e por que não o mundo(?), dando origem ao primeiro processo de globalização em larga escala –, o arauto de uma história especial e sagrada do reino português, de conquistas quase inexplicáveis empreendidas por um país tão pequeno e de um povo tão reduzido. Isto poderia, então, indicar a

²⁶ Referência ao poema *A minha vida é como um barco abandonado*, de Fernando Pessoa (1994, p. 16).

confirmação da vontade de Deus de fazer de Portugal sua morada, no seu navio alado, destinada a levar a verdadeira fé aos quatro cantos do mundo.

Paradoxalmente, na verdade, essa ênfase naquilo que, à primeira vista, pode parecer um narcisismo pátrio é o que vincula o ficcional e o histórico num sentido mais material. No caso do romance, “fragmentos de um discurso amoroso”, fragmentos de uma pulsão narcísica em que o sujeito ficcional engendra o sujeito histórico: “A outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e, que sem deixar de ser o que somos e que sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte” (PAZ, 2005, p. 107). Sebastião viera ao mundo sob uma tempestade apocalíptica cujos ventos vieram do Norte de África (de Alcácer Quibir?); a terra parecia um ventre de grávida nos momentos que antecedem ao parto; ele viera ao mundo em 20 de janeiro, mesma data de nascimento de D. Sebastião, de quem herdara não só o nome, mas todos os nomes, e em grau e parentesco: avós Catarina, Joões²⁷ e Joanas de Castro. Herdara inclusive um corpo, que, fisicamente, o destoava tanto de seus pais – “morenos, altos, de feições e narizes compridos” (FARIA, 1993, p. 16), enquanto ele, como D. Sebastião, tinha “os olhos amendoados, os cabelos alourados, a cara oval, o beijo belfo dos descendentes de Carlos V, os dedos delicados, o tronco curto, desproporcionado em relação aos membros compridos demais” (*ibid.*, p. 71). E como esquecer os seis dedos no pé direito e a misoginia que acometera o rei e também nosso Sebastião? Detalhes íntimos, minúcia histórica... A pouca diferença, talvez, estivesse no tamanho excepcional de seu pênis – o do ficcional –, uma vez que o rei histórico, se o teve, de nada lhe servira: a misoginia, com efeito, lograra-lhe mais sucesso que ao outro, e das Histórias, vigora a de sua castidade. Mas ainda assim um corpo, tronco e origem, “o antigo pertencimento a um grupo – de sangue, de tradição, de

²⁷ Cumpre mencionar que o nome João de Castro remete tanto à figura do príncipe D. João de Castro, pai de D. Sebastião, quanto ao bispo episcopal de Portugal, de mesmo nome, considerado o pai do sebastianismo ortodoxo, que, em 1602, publica o *Discurso da vida do Rey Dom Sebastiam*, e também – e ainda mais importante – é o responsável pela divulgação, em princípios do século XVII, das conhecidas quadras de Bandarra, nas quais, na interpretação de D. João de Castro, se prenunciava o retorno do rei encoberto e a fundação do Quinto Império em solo português.

ligação entre aqueles da mesma altura ou da mesma baixeza” (FOUCAULT, 1996, p. 20).

E as dissimulações farianas para nos fazer participar do mito não param por aí. Porque desde o princípio, já a partir da ilustração de capa do romance, afirma-se o empreendimento guerreiro e desbravador de sua conquista, ligando a sua história individual ao começo das conquistas portuguesas no ultramar, as quais fizeram da dinastia de Avis (de que Sebastião era o último representante) a esperança do retorno ao curso de seu próprio destino, já entrevisto no impressionante milagre de Ourique. Não à toa é que Sebastião é representado simbolicamente com a cruz das cruzadas no peito, coroado por uma esfera armilar – predestinado? –, a unir os dois hemisférios do mundo em suas mãos – típico de uma confederação planetária unida pelo pequeno, mas providencial, povo português.



E nessa tentativa de sutil convencimento, até o pequeno *ready-made* colocado sobre o berço do (duplo) infante, ao qual Sebastião devia as “viagens por mares imaginários, sobrevoados por peixes voadores e percorridos por extravagantes bichos” (FARIA, 1993, p. 25), servem-lhe para criar, diante de nós, uma realidade de mares e conquistas, tão naturais à

História sebástica. Aliás, os sonhos de Sebastião não eram outra coisa senão sonhos de guerras e turbantes, de mouras perseguições. As brincadeiras, sempre condicionadas à nobreza: brincar de falar várias línguas, papear com duques, condes, marqueses, brincar de ser nobre, de ser o que não se é. Vários outros exemplos, a estes, ainda poderiam ser arrolados, como o do igualmente mítico surgimento de sua voz – que não por acaso se dá próximo ao Pentecostes (lembre-se, desde já, que um dos significados do Pentecostes, é o momento em que o Espírito Santo desce sobre os apóstolos que, a partir daí, começam a pregar o evangelho nas diferentes línguas) – e o da Ave branca – Espírito Santo? –, diferente de tudo o que seus pais já haviam visto, e que sobrevoara a casa materna na mesma ocasião do aparecimento de sua voz. Semelhanças e eventos estes, todos fontes de dúvidas e questionamentos do Sebastião ficcional acerca de si.

Mas se a ficção, primeiramente, nos conduz a participar do mito, fantasiando a reencarnação do rei pelo reforço das semelhanças que o personagem Sebastião traz com o oficial; não tarda a instabilidade. Já dizia o ditado: tempo bom a declarar-se rapidamente vai-se embora facilmente... Assim, se inicialmente a situação das semelhanças faz com que nos preparemos para a luta, para a batalha do presente em que se insere o Sebastião das letras, que é a Revolução dos Cravos – até porque é unânime na historiografia portuguesa apontar as violentas práticas desportivas do rei como uma característica de seu empenho em preparar-se para a arte da guerra –; em seguida, a ficção dessacraliza magistralmente a História por um reforço na diferença. Porque se o rei D. Sebastião era dedicado às artes bélicas, tão naturais da brava gente lusitana, e havia seguido à risca a recomendação das Cortes para “que El- Rey Nosso Senhor, tanto que fosse de nove annos, se tirasse dantre mulheres e se entreguasse aos homens”²⁸, o Sebastião da ficção era dedicado aos “fluidos e eflúvios, calores e tremores” (FARIA, 1993, p. 47) do corpo feminino. Seus interesses incidiam menos sobre conquistas de terras que de mulheres. E estas são as únicas

²⁸ FRANÇA, Eduardo d’Oliveira. Portugal na época da restauração. São Paulo: Hucitec, 1997 *apud* HERMANN, Jacqueline. **No reino do Desejado**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 82.

conquistas que poderemos encontrar no romance, as amorosas, com a ressalva da conquista do leitor, que é explícita pelo poder de sedução que a obra assume sobre nós (mas que, em todo caso, não deixa de ser também uma conquista amorosa).

De todo modo, se na herança do corpo primeiro no qual o desejo que de nada carece, resguarda-se tanto quanto possível dos prazeres carnis – Misoginia estampada! Invenção de espanhol?²⁹ –, no Sebastião de papel, o prazer é o único meio para reencontrar-se num processo que o transborda. É uma reterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1997), que não é só de um espaço, mas também de um corpo, que se reterritorializa na própria desterritorialização: trata-se aqui de um processo no qual o corpo é destituído de sua função primordial, descola-se de seu tronco, de sua origem, e tende a tornar-se simples suporte. É como a terra para o nômade, de que nos falam Deleuze e Guattari (1997, p. 53), “que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte”. É o corpo-suporte, de que nos fala Foucault (1996), que enquanto superfície discursiva faz com que as relações de proveniência, como relações de poder que o são, sejam também compostas de lutas, desvios, entrecruzamento das relações de poder. E é uma arena em miniatura que o corpo de Sebastião reproduz, onde lutam valores e tempos contraditórios.

Escusado estará Sebastião nesse sentido. Não segue, pois, o tronco casto daquele que o precedeu, e tampouco o de seus pais adotivos – portugueses que só, também atualizações daqueles que, reis, antes deles, supostamente da coisa não deveriam gostar, senão o povo não se afligiria, a propósito, com a demora que o príncipe D. João de Portugal, pai de D. Sebastião, mostrava em dar um filho homem ao reino... O tronco do Sebastião das letras é o tronco outro,

²⁹ Jacqueline Hermann (1998) destaca que a maior parte da história do reinado de D. Sebastião, incluindo os documentos relativos à sua misoginia (pouco vantajosa para a imagem do rei e de seu país), se baseia em documentos espanhóis, sobretudo nas correspondências entre os embaixadores castelhanos em Portugal e o soberano espanhol.

o sacro páthos, a tuba, a gaita, a flauta, a trombeta, o trombone, o bacamarte, o taco, a verga, o cacete, o aparelho, a pica, a peça, a alfaia, o bastão, o pau barbado, o príncipe valente, o bem-humorado, o malandroco, o amigo certo, para o qual não há hipérbole à altura dos seus méritos (FARIA, 1993, p. 125-126).

Então “*Trabalharey por dilatar a Fé de Christo, para que se convertão todos os infiéis*”³⁰? Não! *Trabalharei para que se converta “a péssima reputação do sexo masculino, que não pode gabar-se de um único santo que se desse a todas as mulheres, como a todos os homens se deram Santa Maria Madalena ou Santa Maria Egipcíaca”* (FARIA, 1993, p. 111)³¹ – eis a religião de Sebastião: “amai-vos e multiplicai-vos como eu vos amei”³². Melhor dizendo: “Tomai e comei, este é o meu corpo, tomai e bebei, este é o meu sangue” (*ibid.*, p. 47). Essas serão as palavras de ordem deste Sebastião, que no seu percurso de formação sexual vem completar a tarefa da qual o rei, por misoginia, questões políticas, educacionais ou simples aversão, não pôde deleitar-se. Doce ironia da repetição... que não é apenas atualização; é igualmente ofício que, com tal intensidade a que o rei devotara a guerra (se a História verdade for...), devotara também Sebastião ao amor. O imaginário da ficção fariana, assim, ao mesmo tempo em que retoma o passado ao abordar eventos e personagens históricos, o parodia e o subverte. Almeida Faria apresenta-nos uma “verdade”, respaldada no tom confessional do relato, para pouco depois, subvertê-la, quando não negar-lha-nos com um piparote, através do riso. E não poderia ser diferente. A intenção é, pois, precisamente

tornar concretas as estruturas míticas que governam a nossa apreensão do tempo e dispô-las não como uma pré-condição do texto, mas como emergentes do texto – emergindo do texto, ele próprio como o *rendez-vous* intertextual de uma textualidade carregada de tempo (BANN, 1994, p. 99).

³⁰ FRANÇA, Eduardo d’Oliveira. Portugal na época da restauração. São Paulo: Hucitec, 1997 *apud* HERMANN, Jaqueline. **No reino do Desejado**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 82.

³¹ Grifo meu.

³² Gênesis, capítulo 1, versículo 28. In: Bíblia Sagrada (versão online). Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1>. Acesso em: 16/12/2011.

Com isso, a imagem que outrora era de cavaleiros que em alto mar comandavam seus “navios-cavalo” na conquista de territórios, algo que na epopeia lusitana é como um incidente inevitável – e na literatura, algo como uma pré-condição textual –, não encontra mais lugar. E a indevassável imagem cede lugar à dúvida: como é que conhecemos o passado? O que podemos conhecer? A identidade portuguesa, antes de cavaleira, emergindo do texto como marca de uma textualidade definitivamente histórica e carregada de favores e intenções por parte daqueles que ao longo do tempo a construíram, pela reterritorialização do corpo de Sebastião, vê-se como fiel escudeira de uma verdade que toda vida tentou tapar de si: a verdade do amor. O que não é em si, notem bem, uma traição aos acontecimentos reais, mas um acordo que ora negando, ora afirmando, o vínculo com o mundo real, conduz o leitor ao questionamento das (afetivas) versões admitidas pela História.

As verdades que se cristalizaram, dessa forma, vão sendo pouco a pouco desconstruídas nas páginas de Faria, a começar pela referência ao mar – motivo de honra e glória da nação. Porque se foi do mar que veio esse Sebastião de Castro e todas as fantasias e histórias de seu surgimento, é igualmente nas ondas do mar que essas “verdades” se desfazem, com todas as suas testemunhas aparalhadas e documentos comprobatórios. A consciência de Sebastião é, então, revelada: se na infância, acreditou cegamente na história da avó – *e as avós nunca mentem* –, agora, prestes a completar vinte e quatro anos, mais do que nunca, tem a consciência de que “a verdade pode surgir da mentira repetida” (FARIA, 1993, p. 18). Esta convicção pessoal ganha nova dimensão ao ser transposta para o terreno da historiografia, pois revela, em uma segunda instância, a consciência fariana de que, seja na Literatura, seja na História, não se pode falar de verdade em termos absolutos. Até porque a verdade, quer no discurso histórico, quer no ficcional, é antes uma construção compendiada a determinados valores e intenções, que de fato um compromisso com a realidade.

Nesse sentido, a mudança de atitude sofrida pela personagem, que passa da aceitação servil ao questionamento, exprime o desejo íntimo de intervir na construção da História, que passa a ser concebida como

mais um discurso, sem privilégio, não a verdade dos precedentes nem a verdade de todos os outros, apenas um discurso que é o do nosso presente, sobre um passado por si inventado, em última instância, em função de seus próprios interesses (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 35).

Dessa forma, o projeto ficcional do romance investe em certa perspectiva sobre o mundo que não pretende “exaurir a descrição ou a análise de todos os dados contidos na totalidade do campo dos fenômenos, [mas que] se oferece como um meio entre muitos de revelar certos aspectos desse campo” (WHITE, 1994, p. 59), assumindo a reconstituição de épocas e figuras do passado a partir de uma escrita reorganizada sob a perspectiva do presente. Assim, a transfiguração do D. Sebastião, história e mito do passado, para o Sebastião de papel do presente, desconstrói toda uma tradição calcada numa dita História oficial e verdadeira, mas que nunca meditou a sério, talvez até por conveniência, em atos como a invenção de falsos documentos pelos monges de Alcobaça, por exemplo³³. Aliás, relendo a própria (H ou h?) história de D. Sebastião, encontramos uma biografia de derrotas e de negações bastante questionáveis, sobretudo se pensarmos que

após sua morte numa derrota omniota, muito boa gente caíra num masoquismo coletivo que define bem o fraquinho deste país por tudo o que seja fracasso, amorismo e misticismo de pacotilha (FARIA, 1993, p. 104).

Daí, talvez, surja a força deste anti-herói fariano, que ao desestabilizar o terreno de verdades, com os pés no chão aparente firme, nos conduz à tão esperada (apenas pelo leitor) Revolução dos Cravos, para nos mostrar que de água se conduz seu chão... E se de desavisados que somos, desde o título buscamos no romance os acontecimentos da Revolução, a grande batalha que concederia a Sebastião o título de conquistador, mais uma vez eles nos são negados com um piparote, pois o narrador foge de Portugal para escapar da convocação à guerra nas colônias africanas – demasiado evidente –, mas foge também a um processo libertário que viria a Revolução

³³ Refiro-me à acusação de Alexandre Herculano, em *Eu e o Clero*, fundamentada na possível invenção de falsos documentos pelos monges de Alcobaça para comprovar a “História” do milagre de Ourique; invenção, segundo a qual, nas palavras de Eduardo Lourenço (1992) refletiria a conveniência de um suposto projeto de autópsia da auto-imagem portuguesa que só muito raramente existiu.

instaurar... Sua missão, “se a tinha”, afinal, “não se compadecia com guerras sem sentido” (FARIA, 1993, p. 111).

Com isso, as referências à ditadura salazarista e à Revolução dos Cravos são extremamente exíguas, e o que encontramos é um silêncio quase brutal em relação aos problemas do contexto português desse período, ainda mais se considerarmos que o narrador somente retorna a Portugal quando baixados os ânimos da Revolução. As poucas referências que temos ou são de forma indireta, através de evocações da hipocrisia dos preceitos e sentimentos em voga:

Precisava melhorar os truques conducentes à retenção seminal, nesses tempos difíceis em que o medo, os preconceitos, a clandestinidade da pílula, a vergonha das camisinhas, o policiamento do confessionário e da província me tornava as tardes ainda mais esforçadas do que se fosse às aulas (FARIA, 1993, p. 59),

ou só aparecem quando estritamente necessárias, quando, por exemplo, a convocação às guerras coloniais em África é mencionada como uma das causas de deixar Portugal:

Calhavam optimamente as férias parisienses, visto que em breve completaria vinte anos, o que significava ir às sortes, ser apurado para todo o serviço e enlatado num avião ou num paquete para “defender as Províncias Ultramarinas” contra a insurreição dos povos colonizados, “instigados por uma campanha de intoxicação internacional”. Alcides e o primo porfiavam em mentalizar-me a “aceitar a minha obrigação”, ainda que o Império que pretendiam fosse o do Santo Espírito. Eu, por natural pacifismo, não estava disposto a matar inocentes, a perder mil e muitos dias e quem sabe se a vida (FARIA, 1993, p. 111).

Contudo, é justamente no silêncio e através dele que a história contada por Almeida Faria encontra de forma magistral a oficial: onde estão, nos manuais de História Portuguesa desse período, os mandos e desmandos de Salazar? Onde estão as histórias dos retornados de África, dos movimentos contra a ditadura, das guerras coloniais? Voltaram os que aceitaram resignadamente a sua obrigação e defenderam as “Províncias de

ultramar”³⁴? Já mencionei no capítulo anterior a censura prévia à imprensa, ao teatro, ao cinema, à rádio, à televisão, que visou assuntos políticos, militares, morais e religiosos; mencionei também a proibição de palavras e de imagens subversivas da ideologia do Estado Novo e as prisões, torturas e assassinatos empreendidas pela PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Mencionei inclusive o campo de concentração de Tarrafal, em Cabo Verde, de horrores ainda hoje desconhecidos e inimagináveis. Não menos castradoras, parece, fora também a Legião Portuguesa, que nos seus mais de vinte mil membros, destinava-se a defender e zelar pelo patrimônio espiritual da Nação, e a Mocidade Portuguesa, de inscrição obrigatória para os estudantes dos ensinos primário e secundário, destinada a inculcar à juventude os valores nacionalistas e morais do Estado Novo. Eu poderia citar ainda a FNAT (Federação Nacional para a Alegria no Trabalho), que controlou o tempo livre dos trabalhadores com atividades “recreativas” e “educativas”, e o Secretariado da Propaganda Nacional, que divulgava a orientação oficial à cultura e às artes.

Mas o que os excertos citados acima deixam entrever, pelos preconceitos, pela clandestinidade da pílula, pela vergonha das camisinhas, e de forma ainda mais evidente, pela fala de Alcides de Carvalho, instado a conduzir Sebastião na defesa das “Províncias Ultramarinas contra a insurreição dos povos colonizados instigados por uma campanha de intoxicação internacional”, é uma surpreendente estratégia de propaganda governamental, de um investimento mais sutil, que não tem sempre a forma de “controle-repressão”, mas de “controle-estimulação” (FOUCAULT, 1996, p. 147), que ao elevar o sujeito à condição, ele também, de defensor da honra lusitana, ao promover as grandiosas celebrações históricas que, sabemos, encontra eco perfeito em um país cujo lema “Tudo pela Nação, nada contra a Nação”, sempre muito agradou, faz dos sujeitos a superfície feliz (e velada) de disciplinamento e controle, o corpo, ainda que inconscientemente, irradiador dos valores estéticos, ideológicos e morais modelares do Estado Novo.

³⁴ E notem bem, não colônias, que trazem em si a marca do domínio, da submissão; mas províncias, regiões, extensões de Portugal além-mar.

A ausência radical de Sebastião dos acontecimentos políticos e históricos de seu tempo, nesse sentido, encontra uma outra ausência: aquela da palavra. Jeanne-Marie Gagnebin (2006) destaca, na consideração de *Os afogados e os sobreviventes*, de Primo Levi, a imposição nazista de apagar a memória daquilo que Auschwitz logrou. O horror inenarrável o seria, então, porque nada que pudesse lembrar sua existência subsistiria, e porque, assim, a credibilidade dos sobreviventes corresponderia à nulidade. Não quero cair no erro de comparar o horror entronizado de Auschwitz – sem ironia alguma, sempre inenarrável, sempre incomparável – com o, ressaltada as devidas proporções, trauma português: o líder racionalista e guerreiro afinal, que instava seus soldados a lutarem a favor da pátria nas guerras coloniais, manteve Portugal, ao menos na II Grande Guerra, sobre a neutralidade de ser orgulhosamente só! Mas o trauma quando é na própria pele, se faz maior...

E de quantos traumas esse silêncio nos fala... E não me refiro somente ao traumatizante silêncio daqueles que, marcados pelos anos de repressão, seja através da vivência nas guerras coloniais, da tortura, ou mesmo da dor da perda de pessoas que simplesmente desapareceram, sem mais, em lugar de se arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranquila e a propensão ao esquecimento de antigas dores, preferem se abster de falar, mas também ao trauma da ferida na autoimagem portuguesa, porque é no ausentar de Sebastião da História – representado pela fuga da personagem a Paris e ao próprio deslocamento da História coletiva à história individual – que se tece a orgia dos encontros: não só a de D. Sebastião, mas a de mais de setecentos anos de história que, de D. Afonso Henriques, o qual vencera os mouros, embora em menor número, com a ajuda de ingleses e franceses (e não com a ajuda providencial de Deus), ao ultimato a D. João fujão, que em 1808, correria ao Brasil temendo as tropas napoleônicas, se refaz na abstenção não menos incongruente, no caso da II Grande Guerra, de Salazar, para quem, o vimos, “apenas pode[ria] haver soldados e marinheiros vitoriosos ou mortos” (MAXWELL, 2006, p. 38).

Ironicamente, é no ausentar de Sebastião da História que ele, contraditoriamente, a um só tempo elege e desconstrói toda uma tradição

firmada no “irrealismo prodigioso da imagem que os portugueses fazem de si mesmos” (LOURENÇO, 1992, p. 17). Mais: é no silenciar do tempo histórico, que este “narrador sucateiro” (a expressão é de Gagnebin [2006]), deve coletar tudo aquilo que é deixado em segundo plano, como de menor importância, tudo aquilo que a História – dominante, oficial! – não sabe o que fazer, aquilo que não tem nome, ou, no seu caso, aquilo que do nome não se pôde dizer. Nesse sentido, o ato rebelde de Sebastião, que negligencia os acontecimentos e a própria Revolução dos Cravos, condiciona, a partir daí, uma leitura descomprometida com o que até então estava estabelecido, textualmente estabelecido, no imaginário português, acerca de sua identidade.

A atitude subversiva de Sebastião, atitude, aliás, bem questionável a alguém que poderia ser a reencarnação do rei, por excelência, guerreiro, aponta para um repensar histórico onde o fato não passa de uma construção imaginária de reescrita do passado sobre um presente no qual pulsa uma outra e nova História. Nova História que traz à tona um Portugal diferente daquele de *Tia Brites de Almeida* – tia de *Mestre de Avis*, que nas páginas de Herculano³⁵, está com sua pá de forno empunhada, para na menor possibilidade, expulsar os castelhanos a pancadas. Melhor dizendo, um Portugal igual, o vimos, ao desta Tia Brites de Almeida, já em si recalque de um desejo de retorno à origem impossível de consagrar – “Há países”, afinal, “devotados à boa consciência coletiva” (FARIA, 1993, p. 104).

Ao negar a luta, no entanto, Sebastião insere um conflito muito mais profundo do que a primeira vista parece, pois não é só a desmitificação de uma imagem cavaleira e guerreira que instaura, mas também, e, sobretudo, o prazer de manter-se voluntariamente descavaleiro, e ausente de uma guerra e de uma História, da qual tinha a plena consciência de que seria, caso se integrasse a ela, apenas mais um “cu de Judas”, uma peça, um peão de uma guerra travada em gabinete. E como bom português que era, Sebastião tinha a mais pura certeza de que embora seu povo sonhasse ser cavaleiro, não eram nem peões. Verdade é que a crise em que se encontrava o país não conduziria a outro caminho que não fosse o de deixá-

³⁵ Cf. HERCULANO, Alexandre. A abóbada. In: _____. **Lendas e Narrativas**. Lisboa: Ulisséia, 1993.

lo, pois em cada indivíduo pulsava a certeza de que em terras portuguesas era preciso sair para ser, tal como D. Sebastião, ou mesmo Pessoa, o fizeram; a certeza de que é preciso ser andante para ser cavaleiro.

Em meio a tantas inseguranças, a busca do sentido e da razão pela qual se vive marca o Sebastião ficcional, que foge para Paris fractado entre a anti-vocação para belicismo e o desejo de descobrir a si mesmo. E é esse desejo que o leva a voltar as “costas ao mundo, demasiado vasto para a [sua] fadiga” (FARIA, 1993, p. 123), para repensar a sua identidade. Nesse ponto, aquilo que Eduardo Lourenço disse a respeito dos heróis de *Cavaleiro andante*, também ao herói protagonista d’*O conquistador* se aplica. Segundo sublinha Lourenço (1987, p. 9), “os heróis de *Cavaleiro andante* – em particular aquele que é o seu herói epónimo, André – são heróis perdidos em busca de um Graal mais perdido ainda”. Também Sebastião, à semelhança de André, ao realizar suas andanças entre o cabo da Roca, onde nasceu, Lisboa e Paris – já dignamente Europa em relação a um Portugal mais latino-africano que europeu –, cumpre sua função de cavaleiro andante em busca de um Graal mais perdido ainda, que não é, como nas lendas arthurianas, o cálice do sangue de Cristo, único objeto capaz de devolver a paz ao reino de Arthur; é, em outra instância, o cálice que contém o sangue do próprio eu, e, por extensão, o sangue português.

Ambos são cavaleiros em busca de uma identidade coletiva que há muito se perdeu. Mas são de fato cavaleiros os que renegam a pátria? São de fato cavaleiros os que fogem para outras terras, preferindo o amor à guerra, à luta em defesa do país? Ah, nobres cavalheiros, o código de cavalaria o diz: com amor e emoção não se vence batalhas (pelo menos não de amor ao sexo oposto). Pobre Sebastião, portanto, que na sua passividade diante da guerra encontra a imagem recalcada da nação...

Mas não, não nos apressemos, porque o amor aqui é estratégia ambígua e encerra uma contradição irresoluta: destrona a personagem de qualquer atitude heróica, uma vez que esta abdica dos interesses da nação em favor dos interesses individuais; e contudo, entrona a personagem por uma empresa heróica: é, pois, um modo de afirmar a sua liberdade individual diante do interesse coletivo da nação; é, pois, um modo de afirmar a sua liberdade individual diante do interesse coletivo da História. É o seu vômito

contra a sociedade repressiva, que não é só política, salazarista, mas também discursiva, historiográfica – a lição bakhtiniana (1992): as palavras em um sintagma apenas escondem a repressão a outras que, num eixo paradigmático, o falante escolheu. O efeito irônico: ao *tânatos-poder* da repressão, da palavra ou da História, investe-se o *biopoder* (FOUCAULT, 1999) pela esfera do que remete ao corporal: o sexo enquanto escolha da vida.

Atentemos, porém, ao indefinido da luta. O complexo donjuanesco da personagem apenas esconde a dupla eminência de morte: a primeira, da palavra, das palavras de um conquistador que embora palavroso com as mulheres “se arrisca à tatibitate” (FARIA, 1993, p. 28); a segunda, do próprio sexo enquanto ato que origina à vida, que no caso de Sebastião é mais princípio de prazer que instinto de criação. No entanto, “a mútua procura do prazer e do prazer de dar prazer (*ibid.*, p. 69)”, que não lhe “permitiria dedicar a uma mulher apenas, e nunca em regime exclusivo” (*ibid.*, p. 17), enquanto não-cedente a uma instituição, é por isso mesmo mais *bio* ainda: é no corpo vivo que se goza afinal... O conhecimento que se amplia juntamente com o percurso sobre o corpo das sete mulheres a que no início me referi é o conhecimento do amor como episódios intensos, curtos, impactantes, desencadeados pela experiência de curta duração – vigorantes tempos de amor líquido! Algo que não poderia ser diferente.

Tentativas de superar essa dualidade, de abrandar o obstinado e domar o turbulento, de tornar prognosticável o incognoscível e de acorrentar o nômade – tudo isso soa como um dobre de finados para o amor. Eros não quer sobreviver à dualidade. Quando se trata de amor, posse, poder, fusão e desencanto são os Quatro Cavaleiros do Apocalipse (BAUMAN, 2004, p. 22).

O percurso amoroso, portanto, não deve compreender uma atitude adquirida em sua forma acabada, o que seria reiterar no corpo de Sebastião os mesmos dispositivos que agiram sobre o Sebastião histórico como instrumentos de disciplinamento e controle, dispositivos não só das Cortes, da Educação Jesuítica, mas também da História, que condicionou ao longo do tempo a imagem que em torno dele se construiu (recalcada ou não,

pouco importa aqui). O gozo da personagem da ficção, então, deve gozar da liberdade de poder ser construído ao sabor do desejo daquele que o sente.

O amor revela, assim, a aprendizagem do percurso: por se tratar, no romance, de uma experiência que se concretiza pela descoberta do sexo e do próprio corpo, como aparato de erotismo, pode ser interpretado como um lugar de descoberta do ser e de luta contra o aparato repressivo de quem os corpos são apenas superfícies das vozes das instituições:

Aí passei o resto das férias, engatando, brincando, propondo os meus serviços, arranjando pretextos para mexer nos esquivos pudores das meninas, colegas de escola e respectivas amigas, num harém em potência se não fossem as instituições colectivistas do “grupo” e da família, as omnívoras víboras dos parentes, directos, colaterais e por afinidade em vários graus. Dificilimo iludir esses atentos irmãos e pais e primos, tios, avós e outros mais, sem esquecer eventuais madrinhas e padrinhos, sequiosos de indícios de imoralidade (FARIA, 1993, p. 51).

Como endossa Bataille (1987, p. 41), o erotismo é “a energia que impele o corpo a um comportamento não-racional e não-reprimido, de onde sai o grito do indivíduo contra as sociedades repressivas”. Assim, as experiências sexuais de Sebastião, deslocadas de seu sentido puramente carnal, afinal é ele mesmo quem diz não querer ser “o simples gozador, o engatado preocupado com a satisfação da sua vaidade, o sedutor de lábia fácil” (FARIA, 1993, p. 126), são relidas como uma espécie de combate contra o órgão repressor salazarista, simbolicamente representado pelas instituições sociais.

Se atentarmos bem, veremos que é este o fantasma e o alvo de combate que se insere nas próprias relações que nos são narradas, da anã Dora Bela à misteriosa Helena. Com Dora Bela, o amor que se constrói só é destituído de sua pureza – contudo, erótica – quando o marido, enquanto figura representante da instituição patriarcal de repressão, nota que os dotes do garoto se arrefeciam com as carícias da mulher, e nunca mais aparece, negando a Sebastião o direito ao prazer. De modo semelhante, é apenas quando a pequena Amélia toca, sem querer, o órgão sexual do jovem conquistador – atribuindo ao amor puro e infantil uma conotação sexual –, que a vergonha e a pudícia – herança da família? – minam a alegria dos

passeios com Sebastião. Com Helena não é diferente: é pela condição imposta pela SUCH (Société pour l'usage des hommes) de que Sebastião não dormisse mais na casa de Helena, por considerá-lo como instrumento de uso coletivo, que de órgão liberal, a sociedade passa a órgão repressor. É também quando Sebastião age com violência com Justina, torcendo-lhe o braço de modo a obrigá-la à imobilidade, ainda que para se proteger de suas agressões – demasiado nervosa por vê-lo com outra –, que ela nunca mais o recebe em sua casa nem lhe fala às aulas.

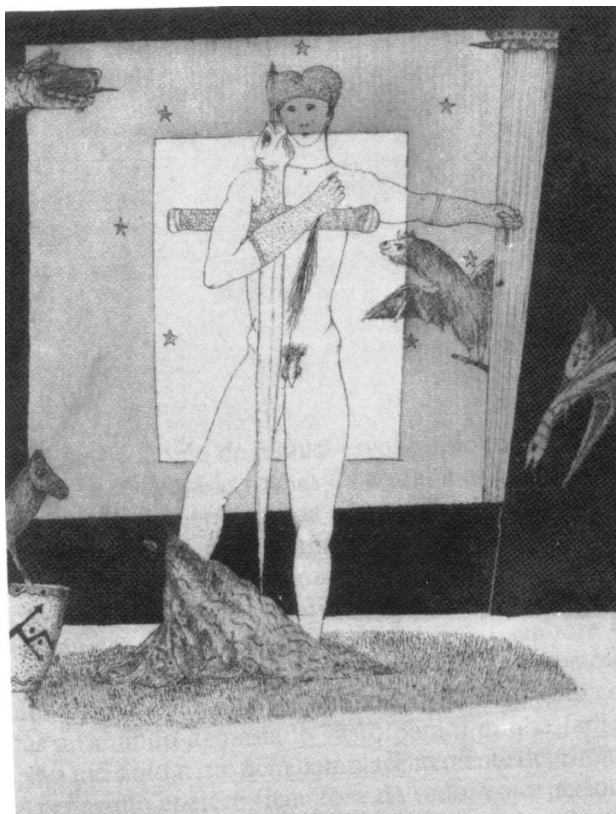
Talvez as únicas que escapem a essa ótica de opressões sejam Julieta e Clara. A primeira, porque decerto não amava, e porque usada, pois, para chamar atenção a um marido historiador, que notadamente marcado pelo instinto nacionalista, para quem a História Portuguesa transformava-se em floreadas conquistas, além de fanático, paquidérmico e autoritário, era marcado pelo estigma do marido traído, o que viria a exagerar ainda mais o tom caricato e depreciativo que lhe é atribuído. A segunda, porque, como a que Sebastião nunca tirara da memória, fez parte de um processo de autodescoberta conjunta, em que o prazer libertou-os das amarras repressivas das instituições:

Clara libertou-se dos freios que ela mesma se prendera. A mútua procura do prazer, e do prazer de dar prazer, foi-se tornando para nós um fim em si. E ambos acabámos recebendo muito mais do que demos. Nem me preocupava mais em não tirar furtivamente as meias antes da luz acabada, por já não querer esconder a minha disformidade. De repente percebemos que a paixão nos caíra em cima, ensinando-nos muito mais sobre nós mesmos que todas as reflexões metafísicas, e ajudando-nos a escapar às emboscadas da melancolia, sempre mais frequentes à medida que a data da nossa separação se aproximava (FARIA, 1993, p. 69).

Mas há de se notar que, mesmo aí, embora não seja motivo da separação entre Sebastião e Clara, o olhar repressor aparece, e vem dos caseiros – diga-se de passagem, portugueses – da casa onde Clara se hospedava, “receosos de que a filha seguisse os maus exemplos” da estrangeira, que “não tinha vergonha alguma” (*ibid.*, p. 69).

É a insatisfação e a inquietude de Sebastião perante às “instituições colectivistas, aos atentos irmãos e pais e primos, tios, avós e outros mais”, aos caseiros, ou até à própria consciência social repressora implantada na consciência individual das personagens, que possibilita o resgate de um país dominado pelo falo salazarista, o resgate de um tempo e de um espaço que muito embora, escritural e historicamente, se pretendessem indefinidos, sem sujeito, eram marcados, conscientemente ou não, pelo falo ditador de Salazar. Dessa sorte, é no plano sexual que a procura do Graal é insinuada e vivenciada pela personagem, que busca o seu próprio caminho, o autoconhecimento, pois o sexo e o amor podem ensinar, como aprendera com Clara, muito mais que “todas as reflexões metafísicas”.

É nesse sentido que, por exemplo, na imagem que antecede o capítulo final do romance, o tamanho excepcional de seu pênis, aclamado nos momentos iniciais do livro como motivo de honra, perde espaço e já não se evidencia como antes, não é proeminente e tampouco ganha destaque, pois a cama, para ele, no percurso de sua formação sexual, guarda para além do “*lectus genialis* dos romanos”, também o “*lectus lucubratorius*” (FARIA, 1993, p. 64), espaço de estudo, caminho da aprendizagem.



A sua empreitada, portanto, não é simplesmente um rito de passagem de um nível etário a outro; mas um processo iniciático que muito pode ensinar sobre si mesmo e seu clã. Ribeiro (2005), em um estudo sobre a presença do feminino no romance de aprendizagem do século XX, destaca a importância da interação com a mulher na descoberta de si. Em contraste com as figuras matriciais, a autora coloca que as mulheres com as quais o iniciado se relaciona sentimentalmente são essenciais em seu processo autoformativo, destacando-se sobretudo em três momentos da aventura narrativa: a “partida”, que é quando o herói inicia seu percurso de aprendizagem; a “iniciação”, momento em que o herói é instruído nas tradições míticas e nos costumes sociais do clã, tornando-se apto ao amadurecimento; e por fim, o “amor justo”, enquanto momento de conjunção dos corpos e dos corações, que conduz ao autoconhecimento.

Em um primeiro momento, podemos identificar como ponto partida, a liliputiana Dora Bela, “meio soprano de um metro”, a que trouxera pela primeira vez os “dotes” de Sebastião “à luz do dia”. É ela quem ocupa não só o papel da impulsão sexual a que o nosso herói irá se dedicar mais tarde, como o do seio mantenedor, muito mais que o de Joana de Castro (pouco mencionada, aliás): para além das “volúpias que aumentavam assim que ela se debruçava por cima” de Sebastião e das “mudanças nada desagradáveis” que em seu corpo se operavam, os “erectivos feitiços da sua Bela” faziam-no sentir-se bem sempre que ela lhe “embalava em movimentos semelhantes às ondas da Adraga” – o que não lhe “enjoava nada, pelo contrário!” (*passim* FARIA, 1993, p. 26).

Na passagem para o segundo nível, o panorama é outro. Passa-se, pois, do relacionamento ainda infantil – embora erótico – com Dora Bela e, pouco tempo depois, a jovem Amélia, para o relacionamento com Justina, não sem propósito professora do garoto. Justina, assim, será mestra em duplo sentido, uma vez que também será a responsável por sua iniciação sexual:

[...] Retardando e travando se eu me precipitava, obrigando-me a voltar ao princípio sempre que a minha beijoquice

deixava a desejar, Justina instigava-me a melhorar o teor do meu trabalho. Até que as fintas a fatigaram e, quando eu já julgava perdida a partida, ela mostrou-se disposta a consentir. Neste 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 minhas mãos na coxa da mestra.

Justina não se intimidou, como se estivesse habituada às aparições e máscaras maléficas. Fechei os olhos, rezei um padre-nosso e, despachado o “não nos deixeis cair em tentação mas nos livrai-nos do Mal, amén”, a medo espreitei a árvore. O bicho-careta enrolou-se sobre si mesmo à maneira untuosa dos répteis e desandou de vez. (FARIA, 1993, p. 45-46)

No que diz respeito ao papel de Justina, sua manifestação é ambígua: se de um lado, ela é um ser passivo, funcionando como um objeto que Sebastião tem de conquistar para sua maturação, de outro, ela representa o poder da carne, ameaçando a inocência do jovem ainda inexperiente. E aí de nós, aquela “horrenda cabeça de homem com bigode e corpo de serpente”. Ele realmente vê tudo, até as mãos de Sebastião “entre as coxas da mestra”. Justina, contudo, em seu papel de iniciadora, parece ter cumprido seu papel. Nada como um padre-nosso, afinal, na Santa tradição portuguesa, para, “despachado o ‘não nos deixei cair em tentação mas nos livrai-nos do Mal, amén’”, despachar também “o bicho-careta” que “desandou de vez”.

E, por fim, no encontro com Clara, nos deparamos com o estágio do amor justo, em que a conjunção entre corpos e corações conduz ao conhecimento. Alçar âncora da Ilha dos Amores? Não. Alçar âncora da ilha de um gozo fálico, puramente sexual, orgânico, e zarpar a um gozo outro, o Gozo do corpo do outro, de que nos fala Lacan (1985), ou seja, um gozo sem o limite do falo como significante: o sujeito só tem consciência de si a partir do outro. É nesse sentido que na passagem dos relacionamentos iniciais com Dora Bela, Amélia e Justina, ao relacionamento com Clara, percebe-se o deslocamento de um gozo estritamente carnal. Assim, a aprendizagem de Sebastião não será só aquela que em ofício tem de esmerar para atingir enfim “a retenção seminal”, ou reduzir em “paciência, prudência e sacrifícios para se chegar às calcinhas!” (FARIA, 1993, p. 59).

Clara ratifica, pois, um rito de passagem, e se Justina consolidou a morte de sua infância, Clara consolidará o *bio* poder do amor: deixar-se contaminar pelo gozo outro, deixar-se contaminar pela verdade do outro.

Não sem propósito é que a maioria das mulheres com quem Sebastião se relaciona são marcadas pela alteridade: Dora Bela, a que trouxera pela primeira vez seus “dotes à luz do dia” é a liliputiana, que juntamente com o marido D. Rodrigo, ambos “reformados do circo” transformam a vida “em paródia diária” (FARIA, 1993, p. 26). Justina, à semelhança de Sebastião, ressemantiza a Santa Justina que lhe precedeu. Clara é a estudante americana – a colonização outra? – que fora a Portugal pesquisar sobre suas origens judaicas. E Helena, a brasileira, a mística brasileira de quem o místico conhecimento dos astros levava Sebastião a questionar, “meio incrédulo meio assustado”, sobre a verdade das “mensagens cifradas nos sinais mais banais, que interpretam acenos do Céu” (*ibid.*, p. 108). Infectas não só no corpo, por anomalias ou laços de sangue, estas quatro personagens se ligam ao Mal: se a Justina divina (Justina histórica?) era a que “resistira às desonestas propostas e às ameaças de um certo Mago Cipriano que a queria desonrar” (*ibid.*, p. 43), de virtude tão forte que o Mago se convertera à fé católica; a esta, cabe a conversão contrária, a conversão do corpo, que era também a sua religião: “Mas eu não sou santa nenhuma, que é que tu julgas?” (*ibid.*, p. 44). Ao judeu, desde o *Auto da barca do inferno* vicentino, claro está. Diz o diabo: “Vós, judeu, ireis à toa, que sois mui ruim pessoa” (VICENTE, 1997, p. 47). Mas igualmente malvados são o misticismo de Helena (vidência? Bruxaria? Basta referenciar a Inquisição) e o riso, paródia da vida diária dos liliputianos: “as burlas e o riso”, afinal, “não provêm de Deus, mas são uma emanção do diabo”, sendo o dever do cristão “conservar uma seriedade constante, o arrependimento e dor em expiação dos seus pecados” (BAKHTIN, 1993, p. 63).

Ah... O corpo feminino como meta da ação... Faço aqui minha *mea culpa* pela repetição: “Queria aliás salvar a péssima reputação do sexo masculino, que não pode gabar-se de um único santo que se desse a todas as mulheres, como a todos os homens se deram Santa Maria Madalena ou Santa Maria Egipcíaca” (FARIA, 1993, p. 111). Eis o que não é só a religião

de Sebastião. A inversão paródica é também a inversão do “fulgor da ausência”, que descortina o recalque (mais um): não a que, como para Lacan (1985), marca a falta anatômica da mulher, mas a ausência do masculino de ação, que se pode eximir-se com Deus, se pode eximir-se do Mal – o pecado é de Eva’s! –, igualmente ridiculariza sua presença ativa e anatômica perante a História. Se ao fulgor da ausência – da feminina –, então, correspondeu a ausência outra: da História, da voz da História – castigo de Deus por suas transgressões? –, “tomai todos e comei” deste corpo feminino: é, pois, “preferencial a companhia delas a ter que aturar as bazólias, balelas e verdades eternas dos representantes do meu [do seu, do nosso masculino] sexo” (FARIA, 1993, p. 127). Forma de cumplicidade com o outro, forma de narcisismo através da cumplicidade com o outro: ausência de dogmas, de ortodoxias, de verdades eternas, é apenas uma forma de afirmar sua originalidade ao dizer o que os outros ainda não disseram; mas – quem disse que todo narcisismo é ruim? – é também um caminho, um descaminho, no percurso da alteridade, a uma concepção de saber não totalitária, não hegemônica, não centralizadora.

O ato sexual, neste processo, é uma ação importante, senão central para se chegar à verdade do outro, à verdade outra:

[...] o acto sexual, que implica penetração, respectivamente, entrada num, e abertura do espaço interno, é vivido pelos dois parceiros como ocupação deste espaço por um lado, e por outro, como qualquer coisa que tem a ver com o que se poderia chamar um fluxo de almas por contacto, por contágio e multiplicação de intensidades. Não é só biologicamente que o desejo está vocacionado a visar o interior do corpo: é também porque ali se transformam os espaços (neste caso: o espaço objetivo do corpo do outro, visto do exterior), e que se pode ver emergir e encontrar o espaço da alma (GIL, 1997, p. 153).

Um rasgo na transformação de Sebastião... A visada do interior. O interior enquanto o avesso, a subjetividade do interior em detrimento da objetividade exterior, em uma palavra: um fluxo de almas por contato... Mas o que poderíamos chamar de casamento, por assim dizer, ao contrário do da avó Catarina, era carregado de História e, portanto, se a inversa é verdadeira, “ou seja, [in]feliz” (FARIA, 1993, p. 16). O modo mais próximo de atingir o

interior do outro se dá – o podemos afirmar – no sexo. O problema é que estar em outra parte quer dizer também: “estou só e estou contigo, em um nem sei onde é que é sempre aqui. Contigo e aqui: quem és tu, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui? (PAZ, 2005, p. 107). A vingança do amor – que não é só contra o “trépido e asséptico ensino” português (FARIA, 1993, p. 57), mas contra o próprio percurso da aprendizagem amorosa. A promessa de se aprender a arte de amar, falsa promessa, diga-se, é apenas disfarce de uma impossibilidade, tão recorrente e cara – não menos sincera por isso – às poéticas de estofamento romântico: a intraduzibilidade, a indizibilidade mesma, do interior, indevassável, indecifrável.

A súbita abundância das conquistas amorosas, assim, podem até alimentar a esperança da aprendizagem. O que aprendemos, afinal? “Ler é hábito”, “Escrever é hábito”, por que não o seria, então, “amar”? A habilidade aumenta com a prática e a assiduidade do exercício, via treino, via ofício, via experiência, não é mesmo? Retomemos, para o exemplificar, os benjaminianos narradores (nem tão exemplares assim): “o camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante”, para os quais a voz da experiência é a voz de Deus. Contudo, se o hábito condiciona a fixação, a memorização, sem os quais, na tabuada estaríamos perdidos, “as razões amorosas não seguem as leis da lógica” (FARIA, 1993, p. 16). Em terreno instável, caminhar do mesmo modo como caminhamos em terra pode ser fatal. Instabilidade da Revolução, instabilidade da personagem, instabilidade do próprio sentimento amoroso, que se como o mar, é sempre livre, fluido; paga o preço de não encontrar um chão. Não penso que a este Sebastião, como ao Don Giovanni de Mozart, condicione-se também o arquétipo do “impotente amoroso” ou da “exercitada incapacidade para amar”, de que nos fala Bauman (*passim* 2004, p. 20), mesmo que a sua lição, como a daquele, seja “terminar rapidamente e começar do início”, e mesmo que seu caminho final seja o isolamento. Penso, outrossim, “num gosto acentuado por ser [(de)] todo mundo e ninguém, como se encarnasse o eterno masculino e não o simples indivíduo” (FARIA, 1993, p. 109); penso, outrossim, que “do aquático elemento e da combinação de água e terra” (*ibid.*, p. 109) deverá derivar suas ambigüidades; mas penso, sobretudo, que qualquer destas manifestações contraditórias, e a princípio “exclusivistas”, se “alternarão em

ciclos”, como nos sugere o horóscopo de Helena. Em todo caso, não sou confiável, devo admitir. Talvez este conquistador tenha conquistado também a mim, e cá eu esteja procurando artifícios para defender sua invencibilidade, afinal.

E se em seu percurso se aventurou pelo corpo de suas várias mulheres, na opção pela reclusão, descubro no percurso de Sebastião um corpo outro, o oitavo, que ultrapassa a mítica aventura, que compõe a mítica aventura: o corpo do leitor, o meu próprio corpo. A pergunta que não quer calar: minha paixão corrompe meu objeto? Deixemos em suspenso, por ora. De todo modo, resta o sétimo, ponto último das andanças: Portugal. De fato, talvez o leitor estivesse a sentir falta deste sétimo corpo, que encerra o ciclo mítico a que eu me referi, que recomeça o ciclo mítico a que me referi, e talvez não concorde muito com esta linha de interpretação. Talvez julgue adequado considerar a sétima mulher, Catarina, a que o neto deixa a sugestão de um relacionamento além do de avó e neto, destes que unem certos homens e certas mulheres. Talvez a considere a oitava, ou a nona (lembramos, afinal, de Joana, mãe adotiva, mas mãe). O fato é que eu mesmo tomo consciência de que são muitos corpos a numerar. De toda forma, esta é minha história, e se julgo Portugal a sétima mulher, não é só porque insistentemente e desde os primórdios, ao longo da História (aliás das duas, da oficial e da romanesca), a imagem da terra é associada à feminilidade, à maternidade, à fecundidade, mas também porque é um corpo sob o qual, diferentemente do de Catarina, fica a certeza do percurso.

Percurso que é igualmente narcísico, percurso que é igualmente interior. Como sujeito individual que busca conhecer-se a si mesmo passa a sujeito coletivo, que a exemplo de Portugal, passou tanto tempo olhando para o mar cantado por Camões, viajando por outras terras, mulheres e lugares, que a conquista por dentro foi ainda menor, e o conduziu, também geograficamente, ao ponto do qual partiu: o Portugal de onde, na ermida da Peninha, escreve seu relato memorialístico. E uma vez mais Sebastião encontra a Revolução, que deixa o plano histórico e se integra à sua própria condição humana: “lembre-se que uma revolução, em sentido etimológico, designa um movimento do ser sobre si mesmo – é, em principio e contrariamente ao sentido corrente, uma forma contundente de retorno às

origens” (JACOTO, 2005, p. 4). E é esse mesmo o motivo que o leva a perceber que seu “percurso por dentro ainda avançou menos” (FARIA, 1993, p. 126).

Contudo, Sebastião sabe que nada teria feito se nunca tivesse deixado aquele “Monte de Cynthia onde o vento não descansa jamais e, quando se enche de furor, brama e berra e tão potente é, que segundo os antigos peja as éguas bravas só com o seu hálito” (FARIA, 1993, p. 129). Sabe que, muito embora não tenha chegado a respostas sobre o que é, o que foi, ou mesmo do que será, “mesmo assim valeu a pena” (*ibid.*, p. 126). Ou em outras palavras,

sabe que o importante não é encontrar a Ilha dos Imortais, mas procurá-la. Ou escrevê-la, atravessando todos os sonhos alheios, todos os textos, toda a ficção, a começar pela que chamamos “realidade”, a alheia a nossa, única maneira de sair imaginariamente incólume do labirinto da morte onde a vida nos depôs sem pedir licença (LOURENÇO, 1987, p. 13).

O erotismo se move, dessa forma, ultrapassando o corpo feminino propriamente dito, em direção à terra: “de objecto, utensílio ou ponto de referência, a terra passou a ser uma espécie de objecto primeiro ou mesmo de sujeito irradiador” (SEIXO, 1986, p. 73). Escrever a terra, nesse sentido, faz sentir que entre a História e a história que o romance conta, a compreensão de um si não somente não exclui a compreensão de um nós, como descortina o sentido de uma liberdade enfim reencontrada – “liberdade de ser, de existir, e por conseguinte, também de escrever” (*ibid.*, p. 73). E como a identidade individual encontra aqui a coletiva, nada mais significativo que Sebastião retorne às suas origens mitológicas e ancestrais. Mircea Eliade (1989, p. 21), ao ressaltar a importância que o mito desempenhou e desempenha na estrutura de qualquer sociedade, afirma que “nenhum grupo tem condições de se libertar por completo de duas das condições essenciais do comportamento mítico – modelo exemplar e repetição”, a que já chamei atenção no capítulo anterior. Natural, então, que Sebastião retorne a suas tradições messiânicas e ancestrais que renascem sempre em circunstâncias em que o povo procura soluções para o seu presente:

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 dignatários e príncipes. Para diante de mim e apoia 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 tranquiliza-me a evidência de que aquele Sete-Estrela me há-de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo (FARIA, 1993, p. 130).

O “sal do desejo”, o “pez da nostalgia”, o “mercúrio do movimento” e o “enxofre da melancolia”. Não seriam estes os ingredientes da narrativa? Não seriam estes, aliás, os ingredientes da própria consciência mitificada portuguesa? O livro apresenta-se, assim, feito. E por que ignorar trezentos, quatrocentos anos de mítica e mística aventura de um sonho sonhado junto português? Portugal não poderia ter mais dilacerante resposta que esta: que Sebastião, ele também retornando ao mito, acredite no “Sete-Estrela” que “há-de guiá-lo pela vida fora e defender-lhe de morrer cedo”. Não poderia ter falência mais desesperançada que a constatação de que a conquista interior foi ainda menor. Aí, talvez, resida o fantasma de Tântatos que, de Eros, encantamento algum é capaz de exorcizar. Ou talvez não. Tântatos era conhecido por ter o coração de ferro e as entranhas de bronze. E o coração português – o sabemos – está mais para plumas que para pedras. Quem sabe este Tântatos, então, anuncie uma outra morte, a que antecipa a ressurreição: o mito é, enfim, em terras portuguesas, como um ciclo vicioso. Integra-se à própria constituição identitária da nação, e não há como separá-lo da gênese da História, pois dela ele é elemento fundamental e fundador. O fascínio pela História, assim reduzida (ou ampliada?) a discurso, nos envolveu a todos. E pelos ínvios caminhos da ficção, encontramos a incômoda contabilidade deste breve e lacônico *O conquistador*, que não é só a de que nos lembra Lêdo Ivo (1993) no prefácio ao romance – a de que toda conquista, seja ela bélica ou sexual, é, inalteravelmente, uma derrota –, mas também e principalmente, a de que as palavras, escravas do presente,

não podem recompor os acontecimentos do vivido, e que por isso mesmo os discursos da História são, antes de qualquer outra coisa, avessos, ficções, paixões da História.

PARTE II

Mas aqui não é um lugar de palavras;
é um lugar onde os corpos são seus próprios signos.

(Foe, J. M. Coetzee)



3. 2- PARTE II

O romance de Almeida Faria, como vimos acima, é construído em torno de um certo reconhecimento do fato, para sua posterior subversão, de modo que, no plano intertextual que a linguagem realiza, sua ficção acaba promovendo uma desconfiança aguda em relação ao que diz, afastando, pelo cruzamento entre o discurso ficcional e o histórico, qualquer convicção que se possa ter a respeito da História. E, ora, o texto ficcional fariano não deixa de combater, também no nível formal e estrutural, o estatuto de verdade unívoca, dominante nos anos de repressão.

As relações sexuais, nesse livro, não podem mais ser tomadas numa relação de mera referencialidade, e tampouco sob a exclusividade das relações que a personagem estabelece com suas amantes, ou das relações que o romance funde entre Literatura e História. Não diz respeito somente à materialidade das coisas, ao aspecto cru das coisas que as escritas sexuais, sejam científicas ou literárias, permaneceram por tanto tempo no afã naturalista de alcançar. O sexo aqui se depura nas malhas da ficção em um conjunto de imagens verbais e visuais que oferece modelos de realidade, e que ao mesmo tempo questiona a crença inocente na representação crua, natural, das coisas do mundo. Tematizado, põe a nu as (im)possibilidades de a palavra conferir imagens estáveis da realidade e evidencia o caráter artificial, artístico, textual, de toda representação narrativa; estruturado, (in)veste o esqueleto narrativo de hibridação.

De origem terminológica da biologia como produto do cruzamento de características genéticas distintas, a categoria do híbrido abrange atualmente uma multiplicidade de formas culturais, de dois ou mais elementos distintos, que supostamente geram algo novo (OLINTO, 2008, p. 16).

No contexto romanesco, ela é empregada para descrever e explicar a mescla complexa de estruturas, gêneros, vozes, discursos e configurações midiáticas. É o que chamo sexo estrutural, que se opera no corpo, no espaço do livro, na própria linguagem enquanto corpo, no tempo que a memória atualiza, dentro mesmo da voz do narrador. É este ato de entrecruzamento que “supostamente gera algo novo”, uma nova modalidade

de romance em que a anarquia formal é a própria condição de sua realização. Essa anarquia, no entanto, não deve ser tomada, a priori, como um dado negativo, mas uma vez que estamos diante de “gêneros bandidos” (SANTIAGO, 1989), libertos das prescrições tradicionais que aprisionam cada gênero no seu devido espaço, devemos, sim, tomá-la como vivacidade de gêneros que se renovam, mesclam-se e confundem-se em suas malhas narrativas, poéticas e às vezes até imagéticas, colocando em xeque, pela hibridação e intertextualidade que realizam, não só as noções de representação e de saberes positivos, como a própria noção de arte enquanto conjunto de gêneros fixos e estáveis.

Nesse sentido, igualmente em estrutura, se realiza a formação, a lição da aprendizagem, que diz do percurso (sempre) iniciático de Sebastião enquanto personagem; porém diz também do percurso de Sebastião enquanto narrador, que pelos ínvios caminhos da memória, errará na busca da palavra do outro, na busca da recomposição de um pensamento que, por memória, já tornou-se mais do outro do que seu; mas dirá sobretudo do percurso da palavra, enquanto corpo materializado da própria narrativa, a qual transita entre as múltiplas linguagens (não só) artísticas, questionando a insuficiência da linguagem diante da realidade: “Realidade sem rosto e que está aí, diante de nós, não como um muro: como um espaço vazio” (PAZ, 2005, p. 120).

É a palavra que, neste instante, ganha vida, questionando, como a personagem, a insuficiência de seu “eu”, e se colocando, para tanto, à procura, ela também de outros corpos que lhe possam preencher, como se buscasse ver (e dar a ver) em si mesmo a alusão a um outro encoberto. Assim, se a eleição da narrativa em primeira pessoa, de início, conduz ao apagamento do outro em detrimento do eu, na voz deste Sebastião-narrador, o discurso do outro será a própria motivação de sua procura.

Fato é que desde seu nascimento, pela intertextualidade que estabelece com a figura mítica e histórica do rei D. Sebastião, a condição de seu discurso já é marcada pela hibridação: entre uma componente individual – a de sua história – e uma componente coletiva – a História da nação. Deste modo, através de seu pertencimento a outras instâncias, está sempre inscrito em uma subjetividade que o transcende. Não importa que narre sua

história individual; independentemente de sua vontade, é um sujeito plural (RICOEUR, 1994), que inclui as vozes do passado, as vozes que marcam o seu presente, e a sua própria. Nessa perspectiva, o seu gozo será duplo: em um primeiro sentido, um gozo do riso, do caricato, que a parodização do discurso predecessor impõe; e em um segundo sentido, o gozo da conjunção de dois ou mais corpos que, por meio da celebração das relações intertextuais, intersexuais, profana todo um discurso histórico-literário que desde o Oitocentos, se pretendeu, na sua unidade, a salvo do pecado de pelo corpo do outro deixar-se invadir.

Mas profanar, atentemos, “significa liberar a possibilidade de uma forma particular de negligência que ignora a separação ou, melhor, que faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66). Marca, portanto, também a distância que o deslocamento de um contexto inicial a um contexto outro conduz. Marca, portanto, na “obscura compulsão da repetição”, “não menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo” (BENJAMIN, 1987, p. 252), a voluptuosidade de um terceiro gozo, não o do riso, nem o da conjunção dos corpos, mas um gozo que “se baseia na linguagem”, ou seja, é uma “satisfação da fala” (LACAN, 1985, p. 87): um gozo quase sádico, eu diria, proveniente do distanciamento irônico que a memória oferece e que permite a Sebastião a detenção do poder sobre a fala do outro, sobre o corpo do outro que sob o seu se diz. Dominação também do corpo do eu que, por passado, não deixa de ser tão outro quanto.

Notemos que o narrador, na condição que lhe impõe a rememoração, pode agregar àquilo que conta novos elementos, focando determinados aspectos que estão em consonância com a sua visão do acontecimento. Aí talvez resida a afetividade de toda memória, porque nos traumas e na sua repetição, o falo dominante é o de Sebastião: não à toa é que “a libertação da língua coincidiu com o período em que” teve “tréguas dos pesadelos que assombraram muitos sonhos” (FARIA, 1993, p. 31). Para além: a afetividade de toda memória é revelada também nas brechas e lacunas do tempo, em que o falo penetrante é o da imaginação. E Sebastião, disso bem o sabia, e logo de início já deixa entrever que muito do que se passara em sua vida não lhe ficara bem na memória: “A cronologia de minha infância nem sempre me surge nítida” (*ibid.*, p. 31). Por isso, fica a seu cargo reorganizar o

rememorado, de acordo com suas percepções individuais e com as suas intenções ao comunicar um fato a outrem, pois como ele mesmo o diz, “onde falta bagagem o sexto sentido tapa buracos” (*ibid.*, p. 106).

Sebastião, ao contar fatos de sua vida que já se passaram, tem tempo para reelaborar o que foi vivido por meio de sua subjetividade, pois o eu inicial que os presenciou, já envelheceu: tem vinte e quatro anos e escreve, na ermida da Peninha, suas memórias. Com isso, cria-se um transitar permanente entre o eu inicial do passado e o narrador do presente durante a rememoração, assim presentificando angústias e inquietações próprias do momento em que a história é contada; mas presentificando igualmente o prazer e a volúpia de deter, analogamente no plano narrativo, o domínio sobre a própria vontade (algo impossível em tempos de repressão).

Se isto, por um lado, constitui o retorno da memória ao *locus amoenus*, por outro, constitui também o retorno à condição que a Ilha dos Amores detém: enquanto emergência de uma porção de terra sobre a imensidão do mar, a memória nada mais é que este curto espaço de chão, que embora se pense estável, não passa de uma porção que sobreviveu à fluida imensidão do esquecimento. Talvez seja por isso que em Sebastião, ao contrário daquele narrador outro, experiente que só, “a incerteza” se faça “mais forte” (FARIA, 1993, p. 18). Na rememoração é apenas “por palpites” que distingue “quem é quem, sob o sol e a poeira que não” lhe “deixam ver e” o “fazem vacilar de tonturas e vômitos” (*ibid.*, p. 31).

Isto faz com que acordemos para o fato de que Sebastião, embora narre a sua própria história – do que se pressupõe um narrador que sabe o que realmente aconteceu, uma vez que depõe sobre si mesmo –, é um narrador em cujo grau de incertezas reverbera tão forte que nem mesmo acerca de si poderá traçar qualquer afirmação universalmente válida: não sabe “se” foi “quem hoje” julga “ser”, “se nunca será mais que não saber quem” é “ou quem” será (FARIA, 1993, p. 126). Não lhe cabe mais a onisciência e a onipresença de um narrador que tudo sabe, tudo vê e em tudo guia os rumos de suas criaturas. É algo como se o narrador fariano tomasse consciência do pouco de realidade da realidade criada, “colocando-se a si próprio como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca de sua personagem [e até de si mesmo] não lhe fosse mais bem

conhecida que as próprias personagens ao leitor” (AUERBACH, 2004, p. 482). Assim, se na noção tradicional dos romances de formação, o iniciado sempre fora conhecedor dos mistérios, das revelações de ordem metafísica, em uma palavra, aquele que sabe, nem o narrador nem a própria linguagem, aqui, de nada saberão. É, pois, um dizer que tenta dar conta de um acontecimento tão efêmero quanto o rio de Heráclito – a memória; é, pois, um dizer que resgata no estofo romântico a incapacidade poético-narrativa da tradução.

É nessa ótica que o “eu que poderia ter sido” não será, uma vez que Sebastião continuará ignorando quem é: “Continuo ignorando quem sou” (FARIA, 1993, p. 126). E por isso mesmo, o passado, trazido pela memória afetiva, acaba funcionando como uma forma de trazer à tona de um espaço de entrecruzamento entre o eu inicial e o eu do presente, o eu insatisfatório e inerte que é, ao qual é negado até mesmo o direito ao autoconhecimento. O “compreender” torna-se aqui mais complexo, levando a um processo que, tal qual na acepção ricoeuriana (1994), funda-se a partir do diálogo entre o sujeito do presente, através da vivência, as (não poucas) vozes do passado, através do resgate da memória, e as vozes do futuro, através da espera. Ora, sabemos que o passado é algo por natureza ambíguo, sendo igualmente o tempo que se consumou para o eu inicial e o pensamento sobre esse tempo estabelecido pelo eu do presente, algo que permite pensar numa perspectiva de futuro mais plena; mas como não há perspectiva de futuro preferível em tempos de repressão, este eu, simultaneamente marcado pela profusão de passado, presente e futuro, continua ignorando quem é, representando a inércia coletiva da nação – aí registra-se a sua impotência.

Mas a memória, enquanto escrita afetiva, como o amor, é estratégia ambígua, senão contraditória, e na mesma medida em que destrona o narrador e a própria linguagem de seu papel primordial – o de representar, o de conhecer –; é pela afetividade da escrita, enquanto afirmação de sua história individual sobre a História coletiva, que Sebastião inverte a ótica de opressão. E se nem mesmo à linguagem será dada a compreensão acerca de si, é no prazer de não saber-se, que a verdade acerca de algo ou alguma coisa mostrará os traços de sua opacidade, apontando para a visão filosófica que vai contra o dogmatismo, e afirmando a impossibilidade de visão total,

de verdade única, completa ou absoluta. Mais: é enquanto afirmação de sua individualidade, que a linguagem, como instrumento de dominação sobre a fala e o corpo do outro, inverte a ótica de controle, e por isso mesmo a narrativa de Sebastião é também ela seu vômito contra o discurso estabelecido, contra quaisquer discursos estabelecidos.

Se tomarmos como exemplo os atuais romances que se utilizam da História, sobretudo os polifônicos, veremos que seguem a mesma lógica de subversão da História e proposição de realidades alternativas à oficial. Linda Huctheon (1991) destaca, nas metaficções historiográficas pós-modernas, os múltiplos pontos de vista que impedem qualquer conceito totalizante da subjetividade e ao mesmo tempo impedem que o leitor encontre ou assuma qualquer posição de sujeito a partir da qual possa dar coerência ao romance: “Por um lado, encontramos narradores declarados, deliberadamente manipulativos; por outro, não encontramos nenhuma perspectiva única, mas inúmeras vozes que muitas vezes não são inteira e textualmente localizáveis” (HUCTHEON, 1991, p. 206). Contudo, se nos romances polifônicos atuais, a univocidade histórica é desconstruída pelo frequentar de múltiplas consciências, n’*O conquistador*, é a penetração, sob uma mesma consciência, sob um mesmo corpo, de outros vários, que faz com que duvidemos da matéria narrada. E não me refiro só ao movimento sexual ensejado no cruzamento entre um eu inicial, um eu presente e um eu (sem) futuro, mas também àquele advindo do entrecruzamento que a intertextualidade cria entre o Sebastião ficcional e o histórico (que faz da fala do narrador, desde o início, um concerto a duas vozes), e, sobretudo, ao cruzamento entre o Sebastião de papel, sujeito individual, e o sujeito coletivo, representante da nação que busca o seu Graal. Podemos, deste modo, reconhecer, em sua aparente egografia historiográfica, uma alterografia, uma transalterografia, que compõe um concerto discursivo semelhante ao criado pela polifonia romanesca mencionada acima, mas muito mais complexo, pois trata-se de um corpo que é composto pelo corpo do outro a partir do corpo do próprio eu, e não satisfeito, goza do transitar permanente entre os dois: “o eu não sou tu e o tu és meu eu” (PAZ, 2005, p. 120).

Ossos do ofício, de sedução, de dominação. Contrariando as leis da física, dois corpos podem e ocupam o mesmo lugar no espaço, mas o eu não pode recompor o pensamento do tu, e mesmo que o tu se fale sobre o eu, mesmo que o tu seja o seu eu, não o é plenamente, pois a dominação desse corpo outro, implica a um só tempo repetição e atualização. O que não significa que a busca não seja necessária; faz parte, afinal, de um desejo de retorno à origem, à continuidade perdida de que nos falava Bataille (1987) e, antes dele, Lacan (1985), falta a qual, no trauma da separação do corpo materno e do próprio corpo, pelo corpo do outro, Sebastião, enquanto narrador, visará suprir.

Rompido os laços umbilicais, no entanto, como retornar? Daí as andanças de Sebastião, que não são apenas as do espaço físico, as pelos corpos físicos das personagens, mas também as andanças do espaço do livro, as andanças pelos corpos discursivos que penetram e deixam-se penetrar por sua voz. Bitransitividade. Bissexualidade. Em verdade, pansexualidade, enquanto atração estética potencial, inclusive por aqueles que não se encaixam no fechamento dos gêneros textuais (menos fechados e definidos ainda que os gêneros da sexualidade). A escrita de Sebastião, nesse sentido, se afasta também ela, do discurso másculo, auratizado, das “bazófiás, balelas e verdades eternas” (FARIA, 1993, p. 127) dos representantes do sexo masculino, pois se outrora a escrita predominantemente masculina se pretendeu a salvo da penetração (imposta pelas fronteiras intergêneros, sociais, nacionais, e por vezes até, literárias, entre um movimento artístico e outro) – a luxúria é pecado capital! –, n, O *conquistador*, o outro, em uma perspectiva dialógica da linguagem, será a condição *sine qua non* da aventura narrativa de Sebastião.

No processo de formação sexual da escrita, consuma-se, então, o ato, com uma série de corpos com os quais o romance dialoga, seja com aqueles já citados poetas e prosadores como Homero, Camões, Pessoa, ou ainda com Jules Verne, Drummond, John Donne³⁶, ou mesmo pintores como

³⁶ Cito como exemplos os seguintes excertos: (1) a intertextualidade com a personagem Gédéon Spillet, de “L’Île mystérieuse”, de Jules Verne: “Identifiquei-me com Gédéon Spillet, náufrago do ar, que dava tudo em troca do jornal matinal. Ao contrário de Spillet, não dou agora um passo para procurar jornais, e na hora dos noticiários desligo o mini-rádio de pilhas” (FARIA, 1993, p. 50); (2) o “mundo

Mário Botas e Cristóvão de Moraes³⁷. E na mobilidade constante de sua poética, melhor dizendo, de sua “erótica” (“Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” [SONTAG, 1987, p. 23]), para além da hibridação de prosa e poesia, a “soft bed” da escrita oferece a Sebastião, no cruzamento com todos os gêneros de mulheres: “das ingênuas ou pseudo-ingênuas como a Gish e a Pickford”, às “vampes como Póla Negri e Theda Bara” (FARIA, 1993, p. 63), sob o som “da dança de S. Vito mal a rádio transmitia *Rock Around the Clock Tonight*” (*ibid.*, p. 34), encontros, transencontros, plásticos, musicais e cinematográficos. Lembremos ainda que a profanação é também aquela que se faz no silêncio: nem todos os nomes enfim são considerados, são revelados na sua outridade mostrada, na sua intertextualidade mostrada. Há corpos tímidos demais, que ingênuos ou pseudo-ingênuos, na sua intertextualidade não-marcada (AUTHIER-REVUZ, 1990), aquela em que a presença do outro não é exposta explicitamente, mas é mostrada no espaço do implícito, do sugerido, apenas se deixam insinuar. Corpos caleidoscópicos, como o da História, da religião, corpos eles mesmos cruzados com adágios e superstições populares, textos de cordel, mitos, enfim, corpos que, nem sempre destacados pelas aspas, no investimento indireto, aguçam ainda mais o desejo do leitor. Valem-nos, como exemplo, para além dos intertextos já citados entre mito e História, os conhecimentos da sabedoria popular – da qual João de Castro, aliás, pai de nossa personagem central, era um desses “repositórios com que explicava as estranhezas [não só] do dia memorável” (FARIA, 1993, p. 13).

Estamos diante daquilo que Barthes (1988) chamou de impossibilidade do texto viver fora do texto infinito, dos encontros infinitos destas águas de escrita, que notem bem, não são só portuguesas, e tampouco de vozes somente. Encontros e desencontros também de tempos narrativos: passado, presente e futuro, e inclusive o tempo mítico – se da irrealidade ou não, deixo ao leitor julgar. Para além do hímen sagrado da

mundo, vasto mundo” de Drummond: “Fecho-me sobre mim, volto costas ao mundo demasiado vasto para minha fadiga” (*ibid.*, p. 123); e, por fim, (3) os versos da “Elegy XIX”, de John Donne: “*In this loves hallow’d temple, this soft bed*” (*ibid.*, p. 66).

³⁷ Claramente revelados, no caso do primeiro, com os desenhos que antecedem cada capítulo, de autoria do pintor, ou, no caso do segundo, como referência e posterior desconstrução do famoso quadro de D. Sebastião, pintado em 1571.

História, da religião, dos gêneros, do discurso oficial, do tempo real, rompidos pela inclusão do riso, do mito, do discurso popular, rompe-se também o hímen das fronteiras nacionais (que os diferentes autores suscitam), desafiando a ego-cristandade salazarista de ser “orgulhosamente só”.

Ora, e quanta devassidão. Marcada inclusive pela travestividade. Que ideia essa, afinal, vestir-se o próprio eu com o corpo do outro! Travestimento-disfarce, mas, sobretudo, travestimento-ensinamento, trajetória de aprendizagem para a qual os desenhos e as epígrafes que precedem os sete capítulos de que o livro é formado só vêm corroborar.

As epígrafes, primeiro, instalando-nos a dúvida pela condicional vergiliana: “Si vera est fama”³⁸ (FARIA, 1993, p. 9). Depois, levando-nos pelas palavras de diferentes autores à conclusão de Diderot, de que “il y a un peu de relations auxquelles on ne puisse appliquer ce que Strabon disoit de celles de Ménélas: je vois bien que tout homme qui écrit ses voyages est un menteur”³⁹ (*ibid.*, p. 97); para, enfim, nos lançar em novos recomeços com Cervantes:

Su libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la toda enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega... (*ibid.*, p. 119)⁴⁰

Algo como se quisesse dizer que “quem quer ter algo a decifrar, sempre encontrará um hieróglifo desconhecido e um sentido escondido, mas que talvez não haja nem sentido oculto nem signo sagrado, somente rascunhos” (GAGNEBIN, 2006, p. 139). Ou ainda: quem quiser crer numa mensagem sagrada, sempre encontrará algo a ser decifrado. Algo como se tivéssemos que, integrando também nós um ciclo vicioso, como o do mito, a que me referi anteriormente, recomeçar sempre a leitura por diferentes caminhos, em busca desta segunda parte de que nos fala Cervantes, mas que

³⁸ “Se a fama é verdadeira...” (Tradução minha)

³⁹ “Existem poucas relações as quais não podemos aplicar o que Estrabão disse das relações de Menelau: Eu vejo bem que todo o homem que escreve suas viagens é um mentiroso” (Tradução minha).

⁴⁰ “Seu livro tem algo de boa invenção, propõe algo e não conclui nada: é preciso esperar pela segunda parte que promete: talvez com a emenda alcance toda a misericórdia que agora lhe é negada” (Tradução minha).

provavelmente está em um lugar “onde se esconde e não se encontra o Graal” (FARIA, 1987, p. 9).

As epígrafes, então, precisam buscar o diálogo com o texto, as imagens e entre si, a fim de encontrar o “eu” no “outro”, busca constante, porque o livro, como sugere a epígrafe final de Cervantes, nunca está acabado. Podem acolher também outros tantos eu’s que, na relação não menos afetiva, não menos sexual da leitura, com o romance dialogam, e assim descobrir no uno, os outros, dar presença à erótica “procura dos outros, descoberta da outridade” (PAZ, 2005, p. 102).

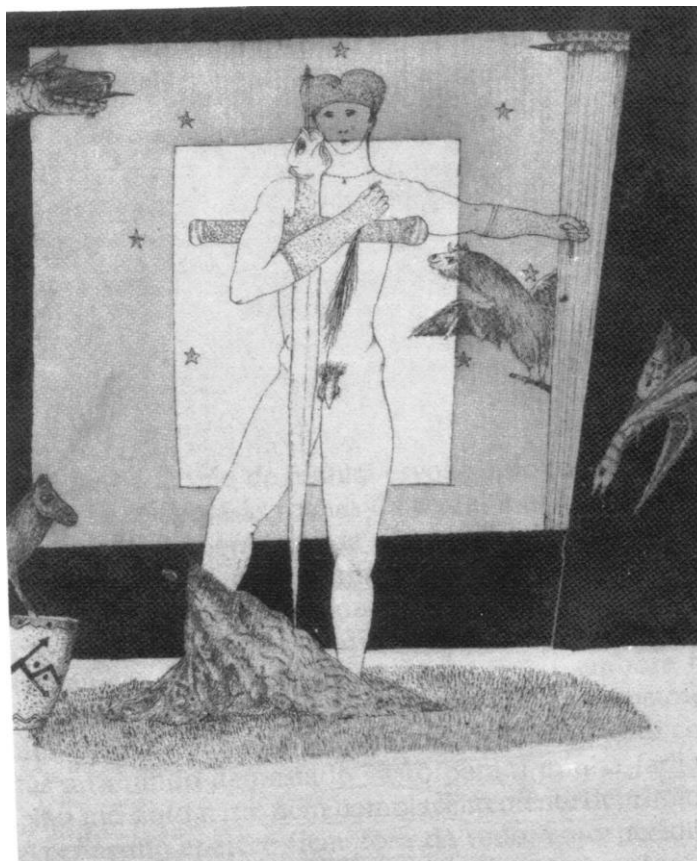
Quanto à presença dos desenhos, talvez seja conveniente que me detenha um pouco mais.











À primeira vista, as imagens de Mário Botas, como a imagem de capa do livro, podem sugerir que se relacionam com o texto fariano ilustrativamente, sobretudo porque o percurso erótico de Sebastião se refaz no plano imagético.

Logo de início, no desenho de abertura, nos deparamos com as circunstâncias apocalípticas que precederam seu nascimento: lá se repetirão o cenário de encontro da terra e do mar; João de Castro, com sua lança de espetar polvos, caminhando em direção à serpente marinha; o cavaleiro maneta e seus três peões de brega a assistir; e Sebastião, ao centro, mal saído do ovo, mal saído da fenda/útero de sua mãe – e notemos que já aqui o ovo, enquanto símbolo e referência à “criação do universo”, é para nós o ponto de partida, que associado à serpente, representa “a criação do Verbo”, e a cuja forma circular permite, na interpretação de Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 674), “mais que um símbolo de início, a vida num reinício, a renovação periódica da natureza, o mito da criação cíclica da vida”, ideia que

se apresentará recorrentemente no decorrer do romance e é a base central da reencarnação que inicialmente se insinua sobre Sebastião.

Na segunda imagem, contudo, começa-se sutilmente a diluir a reiteração do Sebastião histórico que já no desenho de capa se engendrava na composição do corpo do Sebastião ficcional, e se outrora atentamos às semelhanças guerreiras, à cruz das cruzadas, à atmosfera solar que o cercava e ao mundo em suas mãos, atentamos, então, para a face obscurecida que na capa se nos apresenta. Antecedente do capítulo em que Dora Bela dá vida aos dotes de nosso herói, podemos destacar na segunda imagem, a desproporcionalidade entre o tamanho de Sebastião, ainda bebê, e as demais figuras representadas, correspondente, talvez, à precocidade e à excepcionalidade do tamanho de seu pênis. Tudo na imagem, notem bem, até o formato em que se encontra enrolado, e o ângulo em que se encontra proscrito com o corpo de seu pai (pouco abaixo da cintura, simulando um pênis ereto), reafirma a afeição a um erotismo que, embora nascente, não deixa de ser fálico, somente corporal.

Em todo caso, é somente com Justina que Sebastião aprenderá, pela prática, que é preciso que “alguém nos desperte do sono dos sentidos” (FARIA, 1993, p. 48), e a terceira imagem apenas ressignifica o corpo diminuto de Sebastião em relação a esta mestra, nada santa, e à “horrenda cabeça de homem com bigode e corpo de serpente”, que ultrapassa até mesmo os limites do enquadramento do desenho (significativo, não? Invadiu, por sua transgressão, o espaço do livro? O espaço do leitor?). De todo modo, não poderia ser diferente, seria preciso, afinal, para que Sebastião assumisse sua condição de homem, vencer o medo que advém do sobrenatural, vencer o medo que advém de um discurso religioso repressor, mas vencer também o corpo de Justina, “caminho de quem começa nas falas e termina no falo, ou vice-versa” (FARIA, 1987, p. 50).

Repetem-se trajetórias, repetem-se transgressões: os três desenhos posteriores, tal qual o sexo na narrativa, também revelarão, a seu modo, a abrangência do sexual como discurso de resistência à repressão e de luta contra quaisquer discursos estabelecidos. A quarta imagem, além de reproduzir um sonho (que já em si uma realidade alternativa à oficial), reproduz igualmente as instâncias patriarcais de repressão: após a primeira

transa com Clara, aparecem a Sebastião, simultaneamente, a conjurar-lhe, a jovem americana, uma loba com pernas de mulher, o faroestiano John Ford (meteria-lhe bala pela desonra?), e o pai de Clara, ambos a cobrar-lhe esclarecimentos da situação. A quinta e a sexta imagem, não menos surreais, representam, uma, a animalidade e o grotesco de um triplo relacionamento que só rechaça a figura paquidérmica do pretense racional professor de História, Gabriel Gago de Carvalho (não à toa, às costas da mulher Julieta, que parece se deliciar com Alcides de Carvalho); e outra, a não menos tríptica subversão ao sacrifício religioso: trata-se de um sonho em que Jacques, marido de Helena, em trajes ritualísticos que não lhe ocultavam as pernas demoníacas, junto a uma figura feminina e um hominídeo, abocanhavam cada ponta do crucifixo, em uma “repugnante dança em volta do crucificado” (FARIA, 1993, p. 114). Quanto à primeira imagem, cumpre destacar a ironia de uma representação que contém apenas cabeças – ou se o preferirem – que escondem os corpos, para personagens interrompidas “em plena bacanal de bordel” (*ibid.*, p. 85) – algo que, se ativarmos algumas das imagens resgatadas de uma trajetória histórico-literária portuguesa desejosamente racional, será bastante intertextual. Quanto à segunda imagem, encontramos não só a subversão ao moralismo crístico português, que, na inversão paródica, transforma, pelo investimento fálico da cruz, o pecado capital da luxúria, na própria condição do tríptico discurso religioso, mas também a subversão ao “*Spiritus Intelgentiae Sanctus*” (*ibid.*, p. 113) da seita religiosa a que Jacques pertencia – como a presença do hominídeo pode evidenciar, não mais racional.

Os desenhos caminham então, finalmente, para as andanças formativas que de forma semelhante em narrativa, à aprendizagem de Sebastião conduz: não em vão é que seu pênis, na última imagem, diminui de tamanho, porque, nas andanças que empreende, o cavaleiro do amor que busca ser é o temperante: “aquele cujo órgão erótico principal eram os olhos” (FARIA, 1993, p. 126).

É importante ressaltar que em quase todos os desenhos, as qualidades do dionisiaco, do irracional, das forças instintivas, desarticulam o logocentrismo das imagens, preferindo dar vazão à liberdade dos sentidos e

das emoções: a maior parte, quando não ambientados no espaço onírico, são salpicados por fantásticas e imaginárias figuras, propondo realidades alternativas ao pretense realismo que sacralizou a imagem-mito de D. Sebastião. De um modo geral, a própria eleição do grotesco como paradigma de representação evidencia a mácula de um discurso eminentemente positivo e racional: o grotesco não é somente a satirização da verdade dominante que se deseja parodiar, ou tampouco a proposição de uma nova realidade, alheia à oficial; ele pressupõe, sobretudo, a fusão de discursos, a fusão de elementos, de diferentes natureza e espaço: entre o humano e o animal, entre o sagrado e o profano, o erudito e o popular, o mito e a história, e mesmo entre o sonho e a realidade, como os traços surreais dos desenhos de Mário Botas deixam sugerir. É por isso que, na sua contínua metamorfose, o disforme – talvez mesmo o pluriforme – será mais que sua marca, sua condição. “O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação” (BAKHTIN, 1993, p. 277), algo que, aliás, do Sebastião mal saído da casca, às figuras metade homem, metade animal, se refazem na escolha do desenho como modo de criação (Ora, pensemos: se comparado às formas já acabadas da pintura e da fotografia, o desenho nada mais é que esboço, apenas aquilo que ainda não terminou). É nesse sentido que, para além da parodização das formas, donde sua associação ao ridículo, o grotesco se assinará sob o viés do erótico (não menor artifício de rebaixamento), que na fusão dos corpos, na animalidade dos corpos, na animalidade do desejo, buscará macular a beleza (ordenada) do corpo do outro: “A beleza é desejada para ser sujada”, já nos lembra Bataille (1987, p. 226).

Talvez aqui possamos entender o quanto uma primeira vista tende à enganação. É ao sujar o corpo do outro, ao macular a beleza original do corpo do outro, que percebemos o quão pouco de ilustrativo têm estas imagens – até porque são, antes, citações, incorporações de obras criadas anteriormente ao processo de produção do romance. Não nego o diálogo. É explícito, e em todo caso, é dado ao leitor como informação: os desenhos que Sebastião recebia todos os meses de seu amigo, e que decide por incorporar em seu romance vêm daquela “fauna irônica e feroz” das obras

do amigo médico-pintor, “parente ou aderente do que saía” de seus “sonhos” (FARIA, 1993, p. 128). Mas antes de falta do que dizer, esse excesso lingüístico, essa repetição, é, ao contrário, a desmedida de uma luxúria que não é só da História, que não é só verbal. As imagens são o complemento lingüístico que, na sua falta, torna sem sentido o verbo: se eu digo “Sebastião escreve *um texto*”, é diferente de dizer que “Sebastião escreve”. No primeiro caso, afinal, o complemento “um texto” não atribui a Sebastião, necessariamente, a função de escritor. Na mesma medida, a ausência das imagens, enquanto complemento daquilo que se diz é a ausência de corpos sem os quais, no seu erotismo soberano, o romance não poderia significar de maneira completa. A completude, no entanto, é apenas a de um átimo de segundo, que na transa com o outro, no momento do gozo se obtém, mas logo se esvai. Dessa forma, as imagens serão, contraditoriamente, suplemento lingüístico, tal qual na acepção de Derrida (1995, p. 19), a um só tempo excesso e falta: “Se suprir diz do excesso que recobre a falta, o que falta desde o início é a completude do Todo, organizada a partir de um único centro”.

Explico: se a uma primeira vista somos levados a acreditar na ilustratividade dos desenhos, uma vez que retomam de modo explícito a trajetória de Sebastião, criando mesmo uma espécie de *déjà vu* na precedência da imagem, ou ainda uma relação ekphrástica, segundo a qual o texto segundo será a verbalização do texto primeiro, as ideias de complemento e suplemento esclarecem a impossibilidade de descrição do visível no legível. Primeiro porque ao deixar-se penetrar pelo corpo do outro, como centro organizador que somos, sujamo-lo com nosso próprio gozo, com o meu e o seu próprio gozo, com tão minha e tão sua diversa vontade. E segundo, porque a penetração do corpo do outro, ao mesmo tempo em que diz de um complemento, diz de uma falta, pois o corpo do outro, o pensamento do outro, é algo do qual não se pode ter certeza, e “questa è la descrizione del nostro amore, che io non sai mai dove sei tu, e tu non sai mai dove sono io”⁴¹ (FARIA, 1993, p. 79).

⁴¹ Esta é a descrição do nosso amor, que nunca sei onde você está, e você nunca sabe onde estou. (Tradução minha)

O que poderia insinuar uma relação com o realismo de retrato entre texto e imagem torna-se, assim, uma sugestiva e desejante transa, em que os movimentos de esconder e achar atualizam um “movimento perpétuo entre ver e ler, donde a produção de ondas do visível não param de perturbar a superfície do legível”, donde “o desejo de entrar no texto se desdobra em desejo do sujeito de entrar na imagem” (ARBEX, 2006, p. 48-49). Daí a perda de referencialidade, daí a interrogação da presença da imagem: se outrora atentamos para o que dela se dizia no texto, ou o que do texto se dizia na imagem, atentamos, então, para o interdito, o silêncio daquilo que *na* ou *da* imagem se não diz.

Talvez seja por isso que a eleição do grotesco se faça também presente, no caso deste *O conquistador*, no plano imagético formal: nada de formas perfeitamente desenhadas, que em tudo tentam nos convencer de que o desenho é algo como um espelho ou uma fotografia da realidade – até porque Sebastião sabia que esta não poderia se reduzir a uma imagem. É algo como se o Sebastião ficcional, tornado escritor e, portanto, responsável pela inclusão dos desenhos em seu livro, escolhesse exatamente as imagens que seu amigo lhe enviava, porque nelas enxergava a desmitificação daquela pose majestática, daquele “frio olhar arrogante e crispado de quem sempre representando se apresenta” (FARIA, 1993, p. 103), porque sabia perfeitamente que, mesmo naquelas pinturas ditas realistas – e penso aqui não só no Realismo/Naturalismo em si, mas em todas aquelas escolas em que se advogava a representação da pintura como uma janela do mundo real –, pesava sobretudo “o favor do pintor” (*ibid.*, p. 104), ou em outras palavras, “imagens são miragens, de nada valem” (*ibid.*, p. 68). O desenho, assumidamente subjetivo, não busca a definição exata, a elegância de um olhar, de um rosto e de um corpo que na maioria das vezes pouco coincidem com o que de fato eram. E por isso mesmo, através da desarticulação das formas, desarticula e rebaixa o grau de fixidez, precisão e rigor das verdades históricas sobre a pintura de um passado transmitido sem nenhuma problematização.

Ora, e esta desarticulação já é entrevista desde o princípio pela própria linguagem, porque ao tom confessional do relato em primeira pessoa, sobrepõe-se na ambigüidade estabelecida entre a História oficial e a sexual, uma série de rimas, aliterações, jogos de palavras, adágios e

provérbios populares, de que nos valem exemplos os “Kama-sutras” e “camas- supras” (FARIA, 1993, p. 65); “Se o mal estiver na cabeça que mo tire Santa Teresa, se estiver na cara que mo tire Santa Clara” (*ibid.*, p. 99); “Se assim é à mesa, à cama deve ser tesa” (*ibid.*, p. 107); “A mulher muito doce, não a comer logo toda” (*ibid.*, p. 107), enfim, uma série de recursos que, aliados ao rebaixamento que o sexo, por si só, enquanto marcação estereotipada produz, só tendem a reforçar o rebaixamento à matéria narrada. E como a história encontra de forma magistral à História neste romance, as expressões tais como “Deus vê tudo, até as minhas mãos na coxa da mestra” (*ibid.*, p. 46) ou “Clara enfim deixou de murmurar: ‘Sebastião, tira a mão’” (*ibid.*, p. 64), agem como muito mais do que sutis marcas da ironia e do riso, pois são vistas como atos infratores do discurso oficial com o qual se dialoga e do próprio estatuto documentário e testemunhal dos gêneros pessoais. Hutcheon (2000, p. 63) destaca que a ironia e o riso, na multifuncionalidade de suas “arestas cortantes”, possibilitam promover “efeitos de zombaria, ridicularização, exclusão, embaraço, irritação e humilhação”. “As armas da ironia”, a autora o dirá, “apontam para todos os lados” (*ibid.*, p. 26) – eis a sua política transideológica que nos permite expor ou subverter ideologias hegemônicas opressivas. O processo de introdução da ironia e do riso ao tom confessional do relato, nesse sentido, goza, na repetição de textos, autores, histórias e mitos vários, da profanação do sentido veiculado pela sentença textual, transformando a estrutura discursiva em uma entidade combatente, no interior de si mesma, da validade do discurso histórico.

À medida que a estrutura discursiva torna-se esta entidade combatente, fica clara a infração desintegradora da História, percorrida, como vimos, em todos os planos do romance. E é esta infração a responsável por uma refiguração da memória coletiva portuguesa, que ao ser levada ao tribunal, propõe um novo devir para a História passada. Almeida Faria rasura a tradição monumentalista e o discurso unívoco e certo tão caro àquela História Positivista, instalando no lugar da identidade, a alteridade, numa atitude crítica que dialetiza a tradição, e revelando, ao mesmo tempo, a consciência de que o conhecimento sobre um dado acontecimento só se pode dar na multiplicidade e na alteridade de uma História que, se outrora una, hoje só pode ser múltipla. E a partir disso,

Almeida Faria realiza muito mais do que um simples resgate do passado, pois a narrativa não corrobora na visão exclusiva do acesso de um indivíduo à História, mas sim a uma visão privilegiada de convivência – e por que não convergência? – de discursos, de vozes e de referências sobre o passado, os quais deixam entrever a pluralidade discursiva que fundamenta a sua visão da História.

E é essa nova visão que faz com que, pelo questionamento, percebamos o quão de “bestice seria que um herói conceituado”, após quatro séculos de batalhas vivas na memória nacional, “se fartasse de menos trabalhosos feitos eróticos” (FARIA, 1993, p. 65) para salvar a nação. E é nesta mesma infração – promovida pela nova visão instaurada por Faria –, que o discurso do narrador, outrora pensado como uno – uma vez que, denotacionalmente, é apenas Sebastião que fala –, articula-se com o seu avesso, o seu reverso, que não é aqui um outro discurso, mas o discurso do outro, ou dos outros: dos poetas, dos pintores, dos adágios, da religião, da História enfim, reconhecendo-se que em toda fala, “sob nossas palavras, outras palavras se dizem, que atrás da linearidade conforme emissão por uma só voz se faz ouvir uma polifonia” (BRANDÃO, 1998, p. 55).

É essa materialização da linguagem que nos submete ao erotismo soberano do livro, de um sentido diferente, no entanto: o sentido da liberdade e da transgressão do condicionamento estético, tão ou mais que da personagem, usando e abusando de vários corpos a seu bel prazer. Não se trata, portanto, de narrativa apenas; é, antes de tudo, uma vida que se aventura e respira, à semelhança de Sebastião, por seu percurso sexual, de modo a acentuar os encontros entre o alto (a História dignifica o homem!) e o baixo (baixa corporalidade: o pênis, o sexo), entre o profano e o sagrado, o visível e o legível, o eu e o outro, enfim. Não de modo a separá-los, um excluindo o outro, mas de forma a torná-los numa coisa só, mesmo que num átimo.

E como se a intertextualidade com a História já não conduzisse ao sexo, ao rompimento de fronteiras intergêneros, toda a hibridação a que acima me referi só faz por contribuir para a dissolução do modelo causal-linear de romance. Ademais, o próprio fato da personagem central d’*O conquistador* se colocar como a escritora do livro que temos em mãos corrobora, incisiva e profundamente, não só para o exercício crítico e

autorreflexivo acerca das escrituras que se empreendem na narrativa: a sua própria, no plano textual, e a da História, no plano intertextual, como também e sobretudo, para a confusão que se estabelece entre as entidades de escrita: enquanto narrativa de primeira pessoa, cujo cerne é uma personagem escritora, o romance acaba por criar dificuldades na percepção dos limites entre a figura ficcional do narrador e a figura real do autor. E essa confusão acaba sendo refletida na forma: que é o livro que temos em mãos? Memórias? Autobiografia ficcional? Romance? De fato, sabemos que é um romance, mas não enquanto um gênero fechado, estável, pois revela em sua estrutura, um gênero em devir, como um processo, isto é, um gênero desdobrado, aberto e polifônico, onde se misturam falas populares, literatura erudita, dísticos religiosos, pinturas, textos históricos, formas de conto, poesia, autobiografias, incorporando técnicas e linguagens que deixariam-nos, no mínimo, contrariados, se tivéssemos como instrumento de análise a forma mimética aristotélica (que, lembremos, não tem como base o estudo do romance).

Como endossa Antônio Candido (2003), não se trata mais da convivência pacífica das diversas modalidades de romance, conto, poesia, publicidade, entre outros, “mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras”, resultando textos por vezes inclassificáveis: “romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas; autobiografias com tonalidade e técnicas de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos de toda a sorte” (CANDIDO, 2003, p. 207). Ao mesmo tempo, diante desses “textos de toda a sorte”, nos vemos obrigados a romper com o pensamento literário-positivista que nos acompanhou durante tanto tempo da história, juntamente com seus princípios de Beleza, Equilíbrio, Simetria, pois na poética, na erótica da arte, o que vale é o segredo e a dúvida, que instigam e mantêm acesa a chama do desejo, o que vale é esta zona intervalar, esta zona *entre*, de tanto cruzamento, de tanta devassidão.

E “o lugar mais erótico de um corpo” – pergunta Barthes (1987, p. 15)–

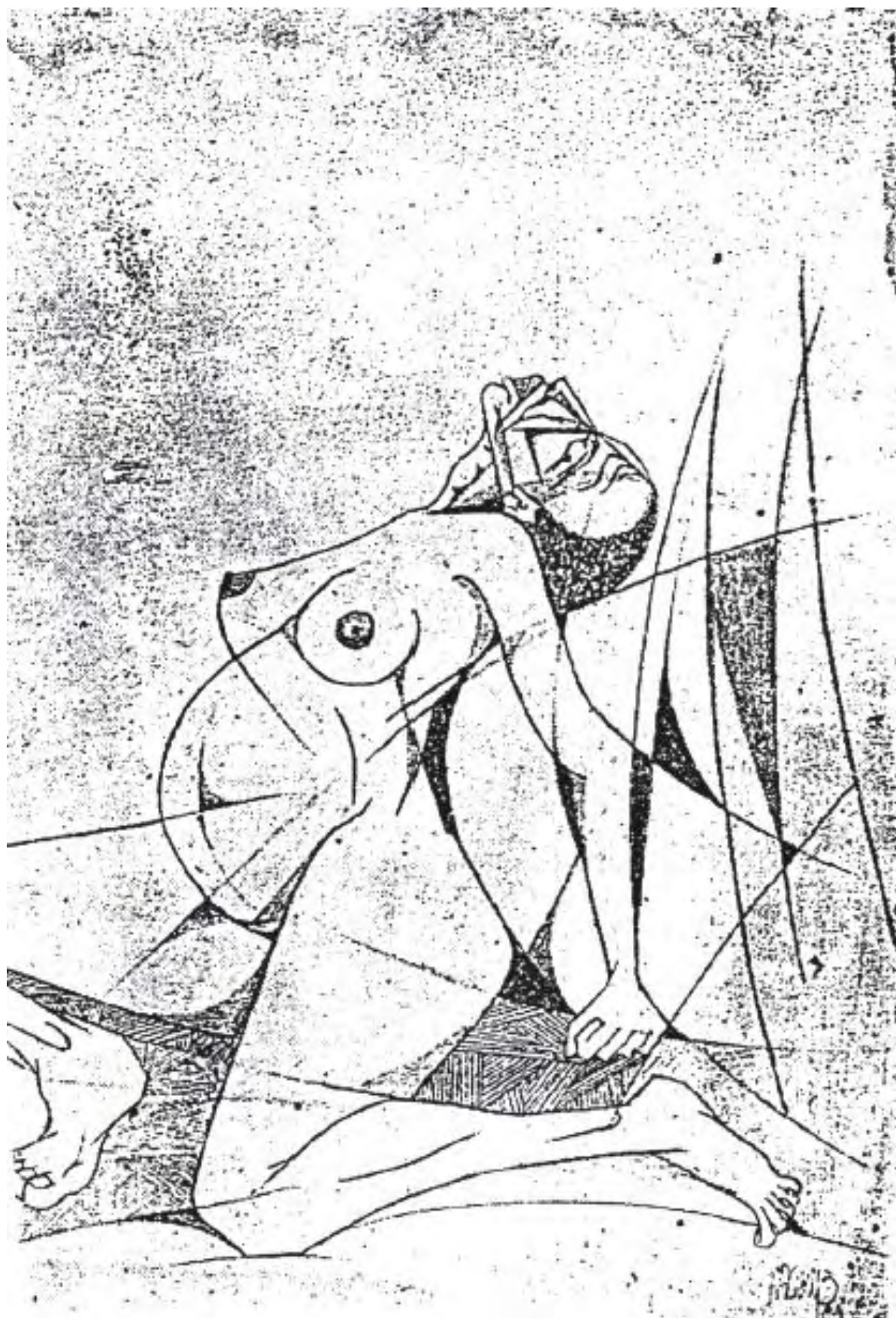
não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há zonas erógenas (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.

É precisamente nesta fórmula que emerge, sintetizado, o manifesto a favor de uma erótica da arte, capaz de organizar novos modos de sensibilidade “provocadoramente pluralista” (SONTAG, 1987, p. 310), e capaz de sacudir o público moderno imerso numa “confortável anestesia emocional” (*ibid.*, p. 316).

O GOZO

Sinto, logo existo.

(*Descarte's Error*, António Damásio)



4. O GOZO

No percurso analítico a que me propus, tentei mostrar, dentre as tantas obras que tomaram a Revolução dos Cravos como ponto de partida para a reconstrução da identidade nacional, um lugar de significação possível para *O conquistador*, que parece responder e consolidar de modo bastante eficaz a tarefa a que o próprio autor revelou como objeto de desejo em seu projeto literário: “dar à literatura portuguesa esse lado libertino que ela quase desconhece”, suprir o vazio de uma literatura desde sempre puritana:

A literatura portuguesa é bastante puritana, não teve um Aretino, quase nunca teve a liberdade que outros países, mesmo católicos, tiveram. Procurei por isso uma libertação e mesmo uma libertinagem a que os portugueses reagem geralmente de modo reticente (FARIA, [s.d.], p. 4)⁴².

Esta proposta, no entanto, não excluiu o engajamento político e histórico, e tampouco o movimento de resistência o qual, pelas vias do amor erótico e desenvolvimento dos “filhos de Álvaro de Campos” consolidou a luta contra discursos legitimadores da sociedade repressiva (LOURENÇO, 1966, 1984). A militância deste *Conquistador*, assim, ainda que sob o signo do amor, é inegavelmente de revolta, de revolução, e o lugar que nela ocupam as relações amorosas permite aproximá-la de um quadro de uma insurreição mais ampla: não somente contra o Estado Novo, mas contra os valores religiosos, morais, ditatoriais, racionais, também da ciência histórica.

Acaso o leitor não se recorde afinal, desde a abertura do livro, esta relação entre História e ficção tão logo se delineia no corpo de Sebastião, na história deste Sebastião da ficção. E mais que princípio estruturante do próprio romance, ela se consolida no momento em que a personagem, nas suas (trans)andanças por Paris, se matricula no curso de “História na Sorbonne, cada vez mais interessado num passado que desejava desvendar” (FARIA, 1993, p. 115) – algo que já é em si bastante significativo, não?

⁴² Idem 20.

Não quero com isto dizer que Sebastião, enquanto narrador, pretenda escrever uma obra histórica. Longe disso. Sua obra sabe-se ficção, e no máximo, a história que pretende é a individual. Mas é inegável que ao “prosseguir um curso afinal apaixonante” (FARIA, 1993, p. 116), os questionamentos de Sebastião acerca de um narrador da Literatura, pretensamente realista no seu modo de pensar, não se transfiram também a um narrador da História; sobretudo porque fundada tradicionalmente sobre uma concepção de reprodução fidedigna do real, a História, enquanto tema, fornece ao escritor um espaço privilegiado em que esse mesmo conceito é constantemente questionado, adequando-se, portanto, de forma extremamente produtiva à reflexão sobre o real e suas aparências, à reflexão sobre as fronteiras entre aquilo que se convencionou chamar o verdadeiro e o falso, a realidade e a ficção, e, por conseguinte, entre os limites fechados pelos quais invenção, emoção, criatividade, prazer, foram associados à criação literária, enquanto descrição, razão, intelecto, trabalho, foram associados à História – menos criação?

Maurice Halbwachs (1990), já no final da década de 1920, havia sublinhado que no fenômeno individual e relativamente íntimo que a memória o é, se faz valer o fenômeno coletivo ou social, construído coletivamente e submetido a transformações e mudanças constantes. Como o sujeito está inscrito na dimensão da História, ressalta o autor, ao fazer uma narrativa sobre si mesmo, toma consciência da sua própria identidade e descobre que a sua história faz parte da história dos outros. Partindo desse ponto de vista, em primeiro lugar, a história de Sebastião são os acontecimentos por ele vividos no plano individual; mas também são, em segundo lugar, os acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade a qual o indivíduo sente pertencer. Sua memória é, assim, herança do corpo – reativemos: tronco e origem, na acepção foucaultiana (1996) –, a ele vindo se somar – revigorar seu sêmen? – memórias herdadas, histórias herdadas, as quais podem obviamente dizer – e dizem – de acontecimentos, pessoas e lugares reais, sobremaneira concretos, mas dizem também de fissuras, de hibridações várias que a memória atualiza. E, convenhamos, no aproveitamento de um mito tão caro à História portuguesa, em que o fenômeno de projeção e identificação com Portugal é tão forte, algo como o

somatório de que nos fala Eliade (1989), de tradições e valores ancestrais, sucessiva e repetidamente recuperado, natural que o nosso Sebastião de Castro ficcional seja o cruzamento de memórias e histórias várias, não?

A textualização de sua memória, entretanto, não se enquadra perfeitamente no âmbito da historiografia, pelo menos não se se tiver em mente o historiador tradicional. Sebastião, na distância que a memória implica, olha os fatos de longe, sob uma posição superior de análise. É dos cumes da Serra de Cintra que, isolado, contempla os lugares de sua meninice. Mas esta posição, ao contrário de garantir-lhe a objetividade e a distância necessárias para analisar os fatos a posteriori, tal como propuseram os historiadores, tal como propuseram os próprios artistas desde o Oitocentos, garante-lhe a visão comprometida pelo esquecimento – irmão da lembrança, aliás. Dos cumes, o que enxerga não é a claridade dos lugares revisitados, mas a “foz do Falcão perdida na névoa, manchas brancas de casas, um telhado caído lá para os lados das Azenhas do Mar” (FARIA, 1993, p. 20).

É um olhar comprometido este seu, um olhar que se turva diante do objeto observado; e se “só no olhar é possível o contato com a verdade” (BUCCI, 2004, p. 229) nesta nossa civilização da imagem, é justamente desse olhar livre que o olho do narrador se priva. A escrita de Sebastião não parece ser aqui o modelo de todo processo do real... ou ainda, a única realidade *tout court*, mas a perseguição incessante das coisas, que, embora se finjam, não as são. Se a História emerge na superfície do romance, assim, não é sob o preceito mais científiceiro que científicista, de desromantizar (ou objetivar) uma História marcada pelo “favor do pintor” (FARIA, 1993, p. 104). Não! Pois para este Sebastião aprendiz – aproximando-se das considerações atuais da historiografia, que considera sua disciplina, enquanto estatuto discursivo, marcada quer queira ou não, pela subjetividade –, para subjetivar, à palavra, basta dar forma.

A insistência narcísica na parcialidade de sua voz, a incerteza que nele se faz mais forte, a cronologia de sua infância que nem sempre lhe surge nítida, ou mesmo o prazer do controle que detém sobre a penetração de outros textos que sobre o seu se dizem, tudo isso são exemplos desse intenso prazer que traz à subjetividade do discurso à tona, que coloca a

pessoa em primeiro plano, num gesto de profanação, num gesto de humanização, pois se a lição racional da guerra, a pretensa lição racional antevista no português sempre guerreiro, buscou a morte da outridade, a morte do autor e, em casos extremos, a morte da subjetividade; a lição do amor cunha o termo transsubjetividade. Como a *inter*, a transsubjetividade coloca em jogo a troca dialógica e simultânea entre um eu e um tu, mas ultrapassando a *inter*, evidencia igualmente a fusão que a transa, enquanto junção de corpos, impõe. Para além, porque fundem-se (na maioria das vezes de forma nem tão harmoniosa... lembremos de Bakhtin (1992), que a palavra é uma arena em miniatura) corpos, espaços, individualidades e coletividades. E se a palavra é uma arena em miniatura, do que se pressupõe ser essencialmente variacional (altamente dependente, portanto, do contexto que a significa), igualmente na fusão, encontraremos a impenetrabilidade do corpo do outro – talvez o preço que tenhamos de pagar, o preservativo que, independente de nossa vontade, se instala entre nós e o outro, em tempos de constantes e variadas hibridações.

Isto explica melhor porque, no movimento da memória, em que mesmo o eu é também, por passado, por discurso, um outro, é negado o direito de conhecer a si mesmo, pois o que se nega, em princípio, é a onisciência, a qual apesar de permitir no espaço físico do livro, da palavra, a ocupação de dois corpos sob um mesmo chão, impede, sob a liquidez que é também da História, qualquer manifestação que busque responder o que o outro pensa ou onde está.

Mas o fato é que nada disso é novidade, pelo menos não academicamente, e menos ainda artisticamente. Mesmo na *Odisséia*, de Homero, ou ao menos, que se supõe ser da autoria de Homero, dignamente representante, como a história de Páris, da construção/edificação do sujeito racional, o “Odisseu das mil idéias” (HOMERO, 2008, p. 115 [vol. II]) é igualmente “Odisseu, o inventivo” (HOMERO, 2008, p. 235 [vol. III]): “No relato de Odisseu, fatos e invencionices se misturavam” (*ibid.*, p. 197). E no momento em que se assume narrador de sua história, como no episódio em que conta suas aventuras ao rei dos Feáceos, é “com habilidades de aedo, [que] narra teus mitos, não só os dos argivos, mas sobretudo os teus”, e de forma “comovente” (HOMERO, 2008, p. 199 [vol. II]). Quem, como o rei, não

se emocionará? Fato é que até nos discursos científicos e históricos, a que se pretendiam, a exemplo, Hipócrates e Heródoto, as habilidades de aedo não se faziam ausentar: também as suas respectivas ciências, exigiriam, a partir do momento em que transformadas em discurso, a invocação de musas que lhes pudessem valer, para que suas narrativas fossem tão divinas aos ouvidos como a do aedo que Ulisses se revelara. E isto não poderia ser diferente, uma vez que pelo menos a História, antes do advento do cientificismo oitocentista, partilhava com a Literatura, uma só “árvore do saber, que buscava ‘interpretar a experiência com o objetivo de orientar e elevar o homem’” (BYE, 1966, p. 123)⁴³.

E nestes “eternos retornos da História” (BANN, 1994, p. 85), depois de um longo tempo dominado pelo pretense racionalismo positivista – racionalismo que, a meu ver, não é positivista somente, e nem deixou lá de ser, sob outras tendências porém, menos dominante –, natural que a ficção e a própria historiografia se voltassem para a discussão de seus anteriores pressupostos acerca da representação. Pressupostos que, de tão semelhantes, tornam até impensável que tenha sido justamente no século XIX, quando Literatura e História se julgavam capazes de estudar o homem distanciada e objetivamente, que tenha se consolidado a separação. De todo modo, hoje, o que parece é que a historiografia, semelhantemente à Literatura, toma partido “contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2003, p. 60). Quer dizer, pelo menos em teoria. É o que os historiadores chamarão crise dos referentes históricos, que faz parte, enfim, de uma crise mais ampla, dos referentes linguísticos: a descrença no objetivo, no verdadeiro, na possibilidade de apreensão do real pela linguagem que, no limite, atribuiria à ciência histórica, pelo reconhecimento da subjetividade e da narratividade, menos diferenças que semelhanças entre o discurso histórico e o ficcional – assuntos estes que foram e vêm sendo pauta constante de discussão no âmbito do relacionamento das duas disciplinas.

⁴³ *Apud* HUTCHEON, 1991, p. 141.

As teorias de White (1994), Duby e Lardreau (1989), Ricoeur (1994), Hutcheon (1991), a que logo no início desta dissertação me reportei brevemente, são exemplos. De um modo geral, elas apenas reiteram, no reconhecimento da dimensão literária da História, subjetividades várias que afetam o historiador no exercício de seu trabalho. Assimilada irreversivelmente ao discurso, a historiografia toma consciência da narratividade de toda História, duvidando da possibilidade de transcrição da realidade.

Em *Trópicos do Discurso*, White (1994) menciona que a maior parte dos historiadores tende a encarar a linguagem como um meio de representação transparente, para os quais a única preocupação teria a ver com o esforço por se exprimir claramente, por evitar figuras de estilo elaboradas, por garantir que a “persona” do autor não se possa identificar ou reconhecer, sem perceber que a própria tentativa de ausentar as marcas afetivas de sua escrita é sinal claro e evidente de sua presença no discurso: uma obra historiográfica é fundamentalmente “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa” (WHITE, 1994, p. 111), e o historiador também se depara com questões de estilo, modalidades de intriga, padrão narrativo, o que implica que

não existe neutralidade no que respeita aos tipos de construção do enredo, de explanação ou mesmo de descrição de qualquer conjunto de acontecimentos, imaginários ou reais, e sugere que o uso da linguagem por si só já implica ou pressupõe uma atitude específica perante o mundo (*ibid.*, p. 145).

Conclusão semelhante a que chega Paul Ricoeur (1994), em *Tempo e narrativa*, para quem a narrativa histórica não coincide ingenuamente com o real, não é a mera imitação do real, mas a representação de acontecimentos vividos pelo historiador (passados, portanto no tempo interior, no tempo da alma), que na sua organização logocêntrica e linear, muitas vezes apaga no seu discurso o tempo do eu, e ainda mais grave, o tempo do outro, a voz, as vozes dos outros, quando deveria a estas se voltar. E também Linda Hutcheon afirmará que História e Literatura

são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e que nada têm de transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; sendo igualmente intertextuais (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Portanto, como relato narrativo, a História seria inevitavelmente sempre já textualizada, sempre já interpretada. Para compreendermos por que estas visões foram de tal forma polêmica, Hutcheon acerca-nos da poderosa visão materialista ou realista da História, segundo a qual os objetos seriam exatamente isso, objetos, de um passado real e único:

Segundo a tendência materialista da história, os objetos da pesquisa do historiador são exatamente isso, objetos, e estão lá fora, num passado real e único. A controvérsia histórica não compromete, de maneira alguma, a integridade ontológica desses objetos. No passado, a árvore nas matas só caiu de uma maneira, não importa o grau de fragmentação ou de contradição dos relatos sobre sua queda, não importa se em seu futuro não há historiadores, se há um único historiador ou diversos historiadores, que discordam entre si, para registrar e debater essa queda (HUTCHEON, 1991, p. 185).

E é justamente na contraposição a este pensamento que as teorias de White (1994), Duby e Lardreau (1989), Ricoeur (1994), parecem se encontrar com a ficção pós-moderna, de que Hutcheon (1991) nos fala: embora ambos concordem que o passado obviamente existiu, eles contestam a nossa capacidade de conhecer esse passado por quaisquer outros meios que não sejam os relatos, textualizados e interpretados. Contestam a univocidade narrativa e a verdade do acontecimento, sugerem que houve personagens e acontecimentos históricos reais, mas que hoje só os conhecemos como textos: seria o Sebastião oficial menos de papel que o ficcional? História e ficção sugerem, enfim, que a existência de um passado real, de uma realidade real, não oportuniza o acesso direto a essa realidade sem a mediação pelas estruturas de nossos diversos discursos a seu respeito.

Posição esta que, nos acompanhando ocasionalmente desde o princípio do século XX, na contemporaneidade, como já pelas notas prévias se pôde entrever, vem sendo defendida a exaustão. Para além dos

exemplos citados, retomemos Benedetto Croce, que em sua *Teoria e História da Historiografia*, publicada em 1920, afirmaria que toda história é contemporânea, frase que foi obsessivamente retomada mais tarde por historiadores como Gadamer, para os quais na reconstrução do passado por cada presente, deixaria-se entrever, com a mediação pelas estruturas de nossos diversos discursos, a consciência da subjetividade em vários níveis, e com isso “a consciência plena da historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião” (BARROS, 2010, p. 4). E ainda historiadores mais recentes, como Veyne, Certeau e Foucault, confirmariam e aprofundariam, a partir dos anos sessenta e setenta, a percepção contemporânea das subjetividades e afetividades que circunscrevem o discurso histórico enquanto prática social de linguagem.

Incorporando esta perspectiva em torno do sujeito que produz a História – um sujeito plural, que inclui as vozes do historiador, das fontes, do leitor, e que tem por princípio mais importante, a troca de experiências entre estas instâncias –, a História não seria capaz de retratar o real sem também reescrevê-lo, e isto porque a linguagem não serviria apenas para exprimir uma realidade primeira e absoluta, tal como aparecem em proposições clássicas da filosofia da linguagem; outrossim, serviria para criar uma realidade sob a qual, para além da função comunicante, exprime-se as personalidades, sentimentos e emoções.

A ideia matriz está no centro de teorias linguísticas que, a partir da década de 1930, revolucionaram o pensamento sobre a linguagem. Já me reportei, anteriormente, para o exemplificar, a Bakhtin (1992), que rompera com uma concepção da palavra como espelho da realidade, entendendo-a, diferentemente das concepções tradicionais, como um elemento concreto e ideológico: concreto, no sentido de que a palavra é vista como parte de um processo de interação verbal entre um locutor e um interlocutor na realidade viva; e ideológico, no sentido de que, como produto de uma interação marcada historicamente, revela as ideologias e os valores sociais dos sujeitos que se inscrevem no discurso. Com efeito, o texto passa a ser visto, então, como um produto da interação entre dois indivíduos organizados social e historicamente, e mesmo que não haja um interlocutor real, este poderá ser substituído por um representante ideal, razão pela qual toda

enunciação será dialógica – e dialógica em uma acepção ampla, já que mesmo na forma isolada da escrita, é uma resposta a alguma coisa que a precedeu ou um prolongamento de algo que a sucederá, sendo apenas um elo da cadeia dos atos de fala.

Me reporte também a teóricos como Schmidt (1996) e Scherf (1990), por exemplo, que partindo da perspectiva bakhtiniana da linguagem enquanto produto da interação verbal – e notem desde já a conotação sexual a que o ato de linguagem, na interação verbal, pode sugerir –, e criticando concepções tradicionais confiantes da possibilidade de linguagem puramente objetiva e racional, consideram fatores emocionais como fundamentais na produção (sempre textual, dada a impossibilidade de expressar um pensamento sem a mediação da linguagem) de conhecimento. Fatores estes manifestos tanto na vinculação teórica – fruto do desejo –, e no cruzamento das vozes várias que sob a própria voz se dizem, quanto na escolha linguística – que é também estratégia de conquista – de determinadas formas, determinadas palavras, determinado enfoque, em detrimento de outros.

Encontra-se aqui o sentido e a ligação da narrativa histórica e da narrativa de ficção, e é exatamente neste ponto que as teorias sobre a historiografia convergem com a narrativa de Sebastião, fazendo com que o relato de suas memórias ultrapasse o “ultrasubjetivismo da confissão despudorada de uma vidinha sem assunto” (CHIARA, 2009, p. 32), porque à medida em que este Sebastião vai questionando a História que sobre si recai, à medida que vai duvidando da verdade da avó, que nunca mente, questiona a transparência e nitidez da identidade portuguesa, mas para além, questiona, igualmente, ao assumir a parcialidade e fragmentariedade de sua memória, ao assumir e buscar outros corpos, outras vozes que lhe possam valer, a ego-cristandade discursiva (que não é só da História), a qual profana e rompe, colocando a subjetividade do discurso em jogo, e assim, as implicações políticas e ideológicas de escrever sobre a História, e assim, as emoções e hibridações várias de que se compõe não só a sua, mas toda rede discursiva.

Do percurso realizado, o narrador também toma consciência da distância que a palavra impõe entre o que escreve, de um lado, e, de outro,

o que foi ou o que é: ontem, era o protagonista de sua vida, hoje, no presente que a palavra impõe, ao escrever sua vida, vê-se como um estranho, “como se não” se “reconhecesse em todas as ações e amores e diálogos de que se diria que” foi “um dia protagonista ou que simplesmente” tomou “parte” sabendo-se “exterior ou excluído” (FARIA, 1993, p. 128). O processo de construção da sua identidade se realiza, então, paralelo à construção da identidade narrativa, realizando, para retomar a acepção ricoeuriana (1994), um duplo movimento da interiorização da sua própria memória e da exteriorização *para e/ou na* memória dos outros. Desse modo, a narrativa de Sebastião, apesar de centrada no eu, ajuda a libertar o narrador de seu ego narcísico, possibilitando a construção de um sujeito cuja unidade não é “substancial”, mas “relacional”. Mais: o que o narrador Sebastião descobre, na sua íntima relação com os outros e o mundo, é que nele, o si e o outro não se conhecem totalmente, não se conhecem senão pelos vestígios da memória e pelos vestígios não menos textualizados da narrativa que se dispõe a escrever. Tal constatação reforça a proposta de Ricoeur (1994) para quem o si só se conhece indiretamente através de signos culturais de todas as espécies que articulam a ação do sujeito. Ou dito de outro modo, ao explorar o si, o eu descobre que o si mesmo, sua história, a dos outros, a da nação, são menos reais que figurações textual e discursivamente construídas.

Perseguindo a ideia de mediação do mundo através da linguagem, a narrativa de Sebastião se abre à busca constante pelo próprio eu (e à busca à identidade nacional), mas se abre igualmente, pela emergência da subjetividade que se constrói sobre “o fundo de uma pluralidade mais radical que qualquer outra, a saber, das significações do ser”, a um espaço em que as variações de sentido são igualmente da História, “difícil de fixar através de suas expressões históricas múltiplas” (RICOEUR, 1994, p. 28). A narrativa romanesca, nesta linha, com seu discurso centrado na consciência de si, transforma a experiência pessoal de Sebastião em uma fonte de conhecimento ontológico profundo.

Mas o fato é que, apesar de todos os argumentos apresentados, a partir de diferentes autores, a que já em minha introdução me reportava, em verdade mesmo, apesar de toda a insistência teórica e artística pós-moderna

na textualidade da História e na parcialidade de qualquer discurso, não fomos ainda capazes de eximir o discurso da História – e tampouco o da Ciência – de um caminho que a Literatura – e neste ponto mora a contribuição que o romance pode trazer à historiografia e à ciência em geral – já percorreu há muito tempo: o mito do objetivismo e do subjetivismo. Eu poderia dizer, de forma bastante subsumida, que durante muitos séculos permaneceu a ideia de que ser objetivista é ser racional, e, por outro lado, ser subjetivista, é ser irracional ou emocional. Em um dos polos, no mundo subjetivo, estariam valorizadas as emoções, a sensibilidade e a intuição, associadas à imaginação e à arte:

A arte e a poesia transcendem a racionalidade e a objetividade, e colocam-nos em contato com a realidade mais importante de nossos sentimentos e intuições. Alcançamos essa consciência mais pela imaginação do que pela razão (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 297).

Em polo oposto, no mundo objetivista, estariam valorizadas a verdade, a clareza, e a razão, associadas à ciência e à realidade:

Há uma realidade objetiva e podemos dizer coisas que são objetivamente, absolutamente e incondicionalmente verdadeiras e falsas sobre ela. Mas, como seres humanos, estamos sujeitos a erros, isto é, a ilusões, a erros de percepção, a erros de julgamento, a emoções e vieses pessoais e culturais. Não podemos confiar nos julgamentos subjetivos dos indivíduos. A ciência nos oferece uma metodologia que nos permite ultrapassar nossas limitações subjetivas e atingir a compreensão a partir de um ponto de vista universalmente válido e desprovido de viés. A ciência pode, em última instância, dar-nos uma explicação correta, definitiva e geral da realidade, e graças a essa metodologia, ela progride continuamente em direção a esse objetivo (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 295-296).

Como podemos observar, trata-se de uma posição bastante peculiar sobre como se deve exercer a atividade artística e a atividade científica, ratificando a separação entre ciência e arte, razão e emoção, e, conseqüentemente entre a Literatura e a História. E, se ao menos em teoria, essa separação não pareça fazer mais lá tanto sentido, no plano formal, continua tradicional:

Na prática ainda positivista da ciência, o conteúdo, uma vez fixado conforme o modelo da sentença protocolar, deveria ser indiferente à sua forma de exposição, que por sua vez seria convencional e alheia às exigências do assunto (ADORNO, 2003, p. 19).

Obviamente, como toda generalização, essa é uma proposição que tem suas exceções. Assim podemos pensar em autores como Barthes, Benjamin, Bauman, Deleuze, Duby, alguns dos quais citei aqui, e que elegem os afetos como motor da escrita também na forma de escrever. E mesmo no caso específico da historiografia, Peter Burke (1992) cita alguns exemplos que parecem caminhar na mesma direção. Este parece ser o caso de Carlo Cipolla e Natalie Davis, por exemplo, os quais tratando, respectivamente, do impacto da peste de 1630, na Toscana, e da estrutura familiar do século XVI, no sul da França, voltaram-se para a narrativa como meio de esclarecer as estruturas e valores sociais. São estes, no entanto, casos esporádicos, ilhas isoladas em águas de escrita que, no racionalismo institucionalizado pela Ciência, tendem a ser olhados com desconfiança, ou mesmo como perda de tempo diante da necessidade da pesquisa propriamente dita.

Na desertificação dos impulsos afetivos dentro do pretense racionalismo científico, encontramos as marcas de uma sociedade repressiva, para a qual qualquer impulso expressivo presente na exposição do conteúdo ameaça uma objetividade (apenas supostamente) alcançada após a eliminação do sujeito, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, algo como se apresentar o texto de modo puro e sem adendos fosse menor artifício estético. De acordo com esta perspectiva, poderíamos sim e deveríamos convidar a Ciência (e não só a histórica) a se abrir ao relacionamento com a Arte, a reconhecer a subjetividade, a parcialidade, a argumentatividade, e mesmo a afetividade de toda a linguagem, mas que não ousemos nós, a manifestá-la na apresentação de um texto científico. Atenemos: mesmo nos “escritos sobre arte”, estes “não devem jamais almejar um modo de apresentação artística”! (ADORNO, 2003, p. 18). Objetividade, clareza, impessoalidade são elementos essenciais ao pesquisador, que deve fazer também da sua escrita, um discurso claro, direto, evitando ambiguidades, evitando mesmo

figuras retóricas – preocupações estéticas são para literários, não? E não é de se estranhar, seguindo esta ótica, que certos discursos, ainda que das Humanidades, tenham se orientado para uma forma de expressão e de estruturação do texto que se pretende objetiva na obsessiva pretensão de cientificidade – não à toa é que, ainda quando se trata de objetos de estudo extremamente heterogêneos, variáveis, ou mesmo subjetivos, como seria o caso das fontes do passado e da arte literária, busca-se uma definição precisa, impessoal, ancorada no que se supõe ser a realidade. Mas a pergunta que se coloca e que o romance de Almeida Faria, em seu diálogo com a História, reitera, é: “O que se perde com esta busca obsessiva de objetividade ao nível da superfície do discurso – o quanto se ganha efetivamente em cientificismo, e o quanto se perde em arte, imaginação e criatividade?” (BARROS, 2010, p. 15)

Vejam bem: a objetividade, o rigor, atributos do cientista que estão ainda a nos azucrinar, são qualidades essencialmente necessárias ao trabalho de pesquisa. Não é isto que nego, e não vejo mesmo razão para abandoná-las. Mas estas qualidades não podem ser transferidas para o discurso, senão por uma espécie daquilo que Barthes (1988, p. 27) chamará “um passe de mágica”:

Toda enunciação supõe o seu próprio sujeito, quer esse sujeito se exprima de maneira aparentemente direta, dizendo eu, ou indireta, designando-se ele, ou nula, recorrendo a formulações impessoais; trata-se de engodos puramente gramaticais, variando apenas o modo como o sujeito se constitui no discurso, ou seja, dá-se teatral e fantasmaticamente aos outros; todos designam formas de imaginário.

Na esteira deste pensamento, um historiador de linguagem objetiva não é menos subjetivo, embora menos passional, que um romântico historiador o qual nos seus modos de apresentação do texto diz de um sete de maio “rico de galas, em que a Primavera tinha vestido os campos da Estremadura do viço de suas flores” e “a madressilva, a rosa agreste, o rosmaninho e toda a casta de boninas teciam um tapete odorífero e imenso, por charnecas, cômoros e sapais” (HERCULANO, 1993, p. 201). A supressão das marcas de personalidade no discurso não passa, pois, de uma figura tão retórica

quanto às outras, que no estilo cristalizado da impessoalidade científica apenas oculta que a objetividade, ao nível do discurso, é um imaginário, como qualquer outro, são “ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas” (NIETZSHE, 1974, p. 56).

É ao professar e ilustrar que nenhuma linguagem é inocente que o romance e a Literatura em geral são revolucionários, pois se a Ciência, indubitavelmente, precisa da linguagem, ela não se acredita, como a Literatura, “na linguagem”. Consequentemente, só a Literatura pode quebrar a imagem teológica imposta pela Ciência,

recusar o terror espalhado pela verdade abusiva dos conteúdos e dos raciocínios, abrir para a pesquisa o espaço completo da linguagem, com as suas subversões lógicas, o amalgamar-se de seus códigos, com os seus deslizamentos, os seus diálogos, as suas paródias (BARTHES, 1988, p. 28-29).

Ora, os ideais de pureza, verdade, racionalidade, impessoalidade, compartilhados pelos meios acadêmicos, aferidos por uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas, são também eles fruto de uma ordem repressiva, que na sua aversão a emoções não é menos ditatorial. E é nesse sentido que, no seu erotismo soberano, o percurso de aprendizagem da personagem Sebastião, e o percurso da aventura narrativa de sua escrita, muito podem ensinar à Ciência, e, de uma maneira particular, à ciência histórica.

Algumas das implicações já as vimos aqui, e se referem a questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade, a condição de verdade do discurso, a questão da referência e da representação da realidade, a natureza intertextual do passado, e as implicações ideológicas e políticas do ato de escrever sobre a História, questões estas reiteradas tanto no repertório teórico, quanto nas próprias análises. Mas uma questão essencial, e que neste momento em que ato as pontas deste estudo, seria conveniente mencionar, é a aprendizagem do percurso amoroso de que se forma este universo romanescos de conquista, a que tanto me referi.

Desde seu nascimento até seu exílio, Sebastião procura marcar o seu destino em contraposição a D. Sebastião, cercando sua narrativa não de episódios de guerra, mas de batalhas amorosas. Logo em plena infância, Dora Bela, a “anã reformada de circo”, e Amélia, ainda que em relações ingênuas, assinalam além das transformações nada desagradáveis no corpo de Sebastião, o início de suas andanças pelo corpo feminino. E esse “amor”, por intermédio da descoberta corporal, começa a construir a sua visão do mundo, marcada, por um lado, pela individuação que estabelece em relação ao monarca português, e por outro, pela aproximação do mítico e indecifrável mistério feminino, já anatomicamente orientado àquilo que Lacan (1985) denominou o “fulgor da ausência”. Neste caso, no entanto, não apenas como uma diferença anatômica da mulher, vista, segundo a perspectiva lacaniana, como falta simbólica para a sexualidade; trata-se do fulgor da ausência entendido como o enigma do conhecimento e da criação, como pergunta em aberto, que alimenta o desejo da descoberta.

Precocemente, no terceiro ano primário, Sebastião conhece o amor como sexo, e através da aventura pelo corpo de Justina, o amor-inocência de suas “relações” com Dora Bela e Amélia e o amor inventado “com bocados de anedotas que ouvia aos faroleiros” e que “calhou bem a alargar a lista [...] de todas as turistas [que] fizeram parte de” seus “feitos fictícios, sempre na patriótica tarefa de defender a boa fama da honra lusitana” (FARIA, 1993, p. 36), descobrem-se amor-experiência, lhe abrindo as possibilidades para enfrentar os perigos do mundo, mas nem por isso, revelando-lhe o secreto sexo.

A partir daí, inicia-se um novo ciclo, e a primeira mulher que Sebastião conhece é Clara, com quem inicia um relacionamento diferente dos que tivera anteriormente e diferente dos que viriam, em uma relação amorosa que une experiência à transcendência de um ego narcísico, para quem, antes, o prazer do outro era apenas artifício para o próprio prazer. Como fruto de uma mútua descoberta, com ela aprenderá muito mais sobre si mesmo que todas as reflexões metafísicas, a ponto de conduzir os amantes a uma experiência bem próxima da unidade, da comunhão entre carne, coração e espírito; mas o interior do outro, o avesso do outro, não se lhe mostrará menos indecifrável. E nem mesmo a mística aventura da

descoberta empreendida com Helena, embora muito fale de si, será mais esclarecedora a este respeito. Sebastião começa a compreender, então, numa espécie de difusão do sentimento amoroso, que está destinado a errar até a morte, de amor em amor, sem que isto lhe balize o sentido de si, o sentido do outro, o sentido da vida.

E se é bem verdade a concepção batailliana de que “do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p. 10), no exílio de Sebastião, “assaltado pelo supersticioso receio de não viver mais que D. Sebastião, e mergulhado na melancolia pela precariedade da vida” (FARIA, 1993, p. 19), a possibilidade de uma morte iminente dá vazão ao drummondiano desconcerto diante do mundo, “demasiado vasto para sua fadiga” (*ibid.*, p. 123), propiciando a abertura para uma superação de antigos modos de ser: particularmente, o engatató de lábia fácil, narcisicamente preocupado com a satisfação de sua vaidade; em seu percurso atentara-se, pois, para o “perigo de cada dia perdido, quando tanto havia que ser aprendido” (*ibid.*, p. 59). A reflexão sobre si mesmo, sobre seu íntimo, assim, percursiona um erotismo o qual, ultrapassando o corpo feminino propriamente dito, na textualização de suas memórias, é igualmente da palavra, da representação do corpo na escrita e da busca pelo feminino na escrita: a busca pelo feminino enquanto ausência de dogmas, de ortodoxias, de certezas convencionadas, enquanto uma escrita ficcional, imaginativa, emotiva, que foge à racionalidade científica e onipotente do sexo masculino⁴⁴. Sigo pistas de Derrida (1995), que qualifica a escrita feminina como oni-potência-outra, a qual diz de uma concepção de saber não totalitária, que embora guarde laços com o referente, com o real, possibilita, de uma outra perspectiva, de um outro ponto de vista, a relação com esse referente, com esse real, para a qual o corpo vem a se tornar

⁴⁴ Avishai Margalit (2002) observa que nas sociedades ocidentais existe uma associação fortemente sugestiva entre a lei solar, da ordem racional, masculina, e a ausência de lei, do caos, do emocional, da noite feminina. Margalit menciona ainda uma sugestiva associação, proveniente do hebraico, entre as palavras Zehker (memória) e Zahkar (masculino) e, por outro lado, Isha (mulher, esposa) e Neshia (esquecimento). Também Linda Hutcheon (1991, p. 211), em sua *Poética do Pós-Modernismo*, destaca “a colocação em discurso da mulher como sendo aquele processo além do Sujeito Cartesiano, da Dialética da Representação ou da Verdade do homem”.

motivo da escrita. A aproximação de Sebastião do feminino, deste modo, se dá também no plano formal, pois sendo uma escrita aberta à superação de si, seria capaz de acolher o outro em si mesmo e, inclusive, fundi-lo em uma prática tomada de paixão, que está o tempo todo a desafiar o purismo, a unidade e verdade, irônica e cristianamente, salvaguardadas pelo patriarcal discurso científico.

Ao sugerir a experimentação de outras cognições, menos racionais que pulsionais, o romance de Almeida Faria sugere uma outra possibilidade narrativa, a qual, na tematização da História, acena, pelo sexo, pela exploração do corpo feminino, pela fulguração da ausência, à possibilidade de uma História com o corpo, uma História performática, que não é menos escrita, que acolhe o outro, que assume o outro, que não é marcada pelo universalismo, pela pretensão representativa da coletividade, pela pretensão de uma verdade única, mas pela multiplicidade de sujeitos e de verdades, uma História marcada pela sexualização, pela hibridação (de sujeitos, de pontos de vista, de tempos), uma História que sabe acompanhar a rítmica e a respiração do objeto de estudo (que é sobretudo um objeto de desejo), que sabe reconhecer, no incandescente movimento em que a sua leitura-escrita se cruza com a história de seu objeto, a devida afeição e a devida distância que une e separa do outro, uma História marcada pela conquista, enfim. Uma História em que o afeto é sustentáculo da vida (“Sem o afecto que os sustenta, os códigos são línguas mortas” [GIL, 1997, p. 42]), uma História, afinal, a qual, para retomar a acepção barthesiana, não é menos que a literária, um “saber-sabor”, ou seja, um prazer que não se opõe, não exclui (e também gera) trabalho, labor; um prazer-fruição; um saber que não exclui o prazer; ao contrário, faz deste, o motor do conhecimento: “texto de fruição: aquele que põe em estado de perda [...], faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor [...], faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1987, p. 21).

Retomo a pergunta proposta por Jeanne Marie Gagnebin (1987) no prefácio aos ensaios de Walter Benjamin⁴⁵: “O que é contar uma história, histórias, a História?”. Esta pergunta, como sabemos, deu margem a muitas

⁴⁵ In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica; arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987 [sem paginação].

respostas, sejam elas históricas, literárias, ou não. A Literatura, através do romance pós-moderno (e não só), com sua incessante busca por novos modos de expressão e de apresentação do texto literário, já encenou há muito inúmeras possibilidades narrativas que não parecem ter sido ainda assimiladas pela historiografia: “Os historiadores mais tradicionais nos seus modos de escrever a história frequentemente esquecem-se de que, ao elaborar seus textos, eles mesmos são os ‘senhores do tempo’” (BARROS, 2010, p. 20), os senhores de seu discurso. Não precisam se prender à fixidez das formas, à linearidade cronológica, à objetividade imobilizante da linguagem. Se pensarmos na lição da aprendizagem, que o romance fariano implica, ela é apenas uma das inúmeras possibilidades de renovação do conhecimento histórico, pelas vias do prazer: contar uma história seria exercer o benjaminiano, em verdade, o sherazadiano ofício do narrador para seduzir, a si mesmo, o outro, o leitor; seduzir para encantar, seduzir para viver.

Finalmente, da Literatura à História, da Literatura à Ciência, a natureza de algum modo erótica da linguagem, é algo a que a Literatura tem a ensinar. Numa civilização inteiramente orientada pelo “monoteísmo para a ideia de pecado, em que todo valor é produto de um penar” (BARTHES, 1988, p. 29), esta é uma proposição que tende a ser olhada com certo rigor: o espaço acadêmico, afinal, não seria espaço para subjetividades, afetos, para o desejo, para o prazer, não? Os afetos, o desejo, o prazer, entretanto – o vimos – implicam uma experiência bem mais vasta que a simples satisfação do gosto.

O que o percurso afetivo de Sebastião, assim, convida – e aí mora a contribuição do romance à ciência histórica – é que se a maneira de olhar um objeto transforma este objeto, por que não utilizar, no lugar das imagens cristalizadas da ciência, novas e criativas formas de dizer o mundo? Por que atribuir a nossos discursos sempre a mesma forma estereotipada, como se fôssemos mais as vítimas do discurso do que os seus próprios criadores? Por que essa aversão à forma, como se o artifício estético fosse apenas e eminentemente artístico? Em que sentido uma história pessoal apaga uma História coletiva? Para além: em que sentido o pessoal, o subjetivo, o particular, apaga o universal? O que se ganha em cientificidade ao excluir a

pessoa do discurso, os desejos, as emoções, o amor? O que se perde em buscar fazer de nosso texto, também um produto de prazer? A emoção exclui o trabalho? O labor exclui a fruição? O amor exclui a razão? A emoção, enfim, invalida a Ciência?

Continuamos a excluir da esfera acadêmico-científica a corporeidade e afetividade de nossos discursos, como se pudessem comprometer – e no atual panorama de fato o podem – a credibilidade da Ciência, avessa à subjetividade e às emoções. Então, por enquanto, quaisquer resultados são ainda desiguais na superação do abismo entre racionalidade e emotividade, e precisam, sem dúvida alguma, aprofundar e tornar mais proveitoso à prática, o que sobre os afetos e as emoções se discute em teoria.

Talvez aqui o leitor entenda a opção que procurei seguir, que provavelmente o levou a se questionar acerca do enquadramento deste texto dentro dos limites de um texto científico, uma vez que do ponto de vista padrão, apresentei algumas rupturas, dentre as quais: a presença explícita da subjetividade, a revelação da parcialidade de meu discurso, a passionalidade com meu objeto, entre outras. Contudo, se eu sigo os mesmos padrões de construção, não estaria sendo incongruente entre o modo de olhar que proponho e meu modo de dizer? Não estou querendo afirmar ousadia ou criação de algo novo; mas apenas justificar a inserção propositada de alguns elementos que o fariam duvidar da validade de minha verdade. Confesso que o receio da recepção também me tomou em parte (talvez seja por isso que o leitor atento perceba a diminuição, ou mesmo a relativização de um viés ensaístico ao longo deste meu trabalho). No entanto, é esse mesmo receio que ratifica a nossa visão, como no Oitocentos, ainda alérgica à subjetividade, ainda alérgica às emoções como produtoras de conhecimento.

Decerto, uma postura diferente exige de nós uma modificação profunda não só no que diz respeito às nossas concepções no âmbito da Ciência Literária e da História, mas no âmbito da própria concepção de Ciência, que temos arraigada há mais de um século, e quer queira, quer não, ainda é marcada por uma ótica que indubitavelmente não se aplica às humanidades. Mas acredito que é somente a partir dessa mudança de postura e de pensamento, que poderemos, enfim, deixar de ser a (eterna)

menina engatinhando rumo ao status científico, para conquistar nosso espaço: não que paremos de engatinhar, mas que não tenhamos mais a necessidade de nos provar, o tempo todo, como Ciência. Quem sabe, assim, a intensificação das relações entre Literatura e História, Ciência e Arte, possa trazer à tona, antes de uma conformação a uma crise dos referentes históricos, dos referentes linguísticos, da linguagem, enfim, novas abordagens para o texto científico, que não impliquem necessariamente na perda da cientificidade, mas na perda da velha e já batida dicotomia entre razão e emoção (demasiado incongruente – coenhemos – em tempos em que o “amor líquido” não é apenas da/na História). Quem sabe, assim, no contato furtivo entre os corpos da Literatura e da História, possamos encontrar, pela difusão e irradiação do sujeito amoroso, a difusão e irradiação de novas abordagens para a descoberta de si, do outro, do mundo, novas abordagens para a descoberta do conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como termina um amor? – O quê? Termina? Em suma, ninguém – exceto os outros – nunca sabe disso; uma espécie de inocência mascara o fim dessa coisa concebida, afirmada, vivida como se fosse eterna. [...] Eu mesmo (sujeito enamorado) não posso construir até o fim minha história de amor: sou o poeta (o recitante apenas do começo); o final dessa história, assim como a minha própria morte, pertence aos outros; eles que escrevam o romance, narrativa exterior, mítica.

(Fragmentos de um discurso amoroso, Roland Barthes)



5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Presentificados no interior da escrita de Almeida Faria – talvez me fosse até mais adequado dizer: presentificados no interior da escrita de Sebastião – após a investigação acerca do romance, não parece descabido afirmar que História e Literatura tocam incessantes pontos de intercessão. O passado, objeto por excelência da História, é obsessivamente retomado, tornando-se um memorial, que embora demarcado por efemérides históricas, não se alinha a uma tradição de aceitação servil da matéria narrada; pelo contrário, promove, à semelhança do trabalho histórico-científico empreendido pela historiografia atual, a problematização, no caso do romance, sistemática (e nem tão sistematizadora) do passado. A partir de então, todo ato de leitura se instala no espaço da dúvida, e fluida, a ficção, diluída nas fronteiras entre o histórico e o literário, acaba penetrando a realidade por um concerto alterográfico que em tudo subverte aquela egografia cristianamente vivida desde o Oitocentos.

Frequentemente, o discurso fariano atua como uma espécie de combate à própria palavra, mostrando a subjetividade e a opacidade escondidas por trás de um pretense apagamento do sujeito da enunciação. E neste combate, como no amor, não há vencidos nem vencedores; há apenas a tensão – quem sabe mesmo o tesão – que daí se deriva no cruzamento de registros de um ser, Sebastião, com o registro de um conjunto de vozes e tempos, todos medidos sob a perspectiva do presente, que atualiza as memórias as quais Sebastião se dispõe a narrar.

Na ótica do romance, como pudemos entrever, o presente pauta-se, ainda, pela hibridação de tempos necessários à reconstituição que se dá pelo processo da escrita, ativando, assim, um processo de funcionamento que coloca em um só passo a rememoração e a amnésia: cada tempo nada mais é do que uma possibilidade de leitura, que tanto pode aparecer, como desaparecer, segundo os impulsos do desejo, segundo as lacunas da memória, segundo a própria vontade. Aprofundando mais esta múltipla sincronia, pudemos perceber também uma outra espécie de marcação temporal, mais diluída e imprecisa, a do tempo do mito, enquanto marca da irrealidade e do autoengano acerca da própria identidade, enquanto marca

da afetividade em relação a uma História salazarista, sebastianista, que não é, não são, menos de papel que a do Sebastião ficcional.

Eis, então, a consciência reinante no projeto identitário fariano revelada: se no plano mítico da consciência coletiva, Portugal era um navio de guerra pronto para navegar em busca das conquistas imperiais, inevitáveis à brava gente lusitana, no plano literário, as conquistas são de outra ordem, não menos míticas, aliás – o vimos já. E por isso mesmo, a inutilidade de Sebastião diante da luta, o seu “não há mais que fazer” em relação às batalhas revolucionárias as quais negou, acaba por constituir uma situação limite, em que sua inutilidade sugestiona precisamente uma revolução sob a qual, como a dos Cravos, o vermelho que cintila é o do amor, que desestrutura todo aparelho repressor salazarista, baseado no tânatos poder da repressão.

É nesse sentido que o amor de Sebastião lhe promoverá a cavaleiro, porque lhe oferece uma nova expectativa de conduta: que em meio a suas andanças, busque o amor à vida ao invés do sacrifício crístico em nome de uma batalha “último inútil inventário do quinto império não existido senão no sonho sem sentido português” (FARIA, 1987, p. 172); que seja mais ou menos feliz, e viva a sua própria vida, em vez de servir a um sistema tão desalentador quanto o salazarista o foi. Esta talvez seja a lição mais humana que Almeida Faria nos dê através desse (anti)herói: que suplantemos a guerra pelo amor. Mas a sua lição, acredito, vai mais além.

Porque embora o amor possa constituir uma temática importante, ele é acima de tudo, o motor e o modelo de uma condição discursiva de variadas hibridações, que no seu excesso linguístico, no seu excesso erótico, permite situar o romance fora e contra a ordem repressiva que é também dos gêneros. Notemos que este nosso *Conquistador* oscilou entre duas miras de sedução: em um primeiro plano, citemos a mulher, que figurou ambigualmente durante toda a narrativa, ora sob o signo do corpo feminino propriamente dito, como mira do desejo carnal e amoroso, ora sob o signo do corpo fértil da pátria – a Terra-Mãe que traz à luz Sebastião e pela qual, incestuosamente, errará em suas andanças. Mas numa segunda interpretação, depreendemos também a palavra, que na busca do afastamento das verdades eternas do sexo masculino, se deu como a “ação

clandestina da forma” (DERRIDA, 1995), ao privilegiar a sensação, a emoção, o fragmentário, ao privilegiar mesmo um discurso híbrido no pecado eviano da tentação e da luxúria, em detrimento da racionalidade, totalidade e unidade associadas a um discurso masculino. De resto, sendo a experiência da escrita apresentada como homóloga à experiência erótica, e sendo esta situada no lado do caos, da desordem e da emotividade, personagem e palavra se equivalem como práticas de transgressão e de contra-poder.

Vimos ainda que o romance de Almeida Faria, na subversão do traço fundamental do controle dos instintos para dar vazão plena ao impulso erótico, destruiu também os mecanismos não menos repressores da subjetividade e da afetividade da própria ciência histórica, pondo-nos em estado de perda e fazendo-nos entrar em crise não só com a linguagem, mas com a própria concepção de ciência que trazemos arraigada dentro de nós.

Admitindo, pois, que o amor seja um *leitmotiv* desta obra, e considerando a análise empreendida acerca das relações amorosas/afetivas/sexuais, constatamos um papel da ficção de Almeida Faria que não só dá um sentido particular à sua conquista, como também aponta para o ficcionista um lugar especial, se rebelando contra quaisquer discursos estabelecidos. Sob o prisma dessa análise, a luta que se empreende é contra uma imagem genérica de autoridade, ancestral e constante no inconsciente crístico-lusitano, em que amor e liberdade estabelecem uma relação de dependência, em que aquele não faria sentido sem esta, pois no amor é que se liberta. A relação com o feminino permite, deste modo, contradizer a imagem estereotipada de perversão na acentuada vocação amorosa de Sebastião. É pelo amor, afinal, que adquire uma consciência e aprende a ver o feminino como algo edificador; é guiado pelo corpo das mulheres, da pátria, da palavra, que adquire uma visão de si e do mundo e pode transcender os limites da aparente realidade.

O fim do romance, que pode ser considerado também como um recomeço, deixa em aberto a possibilidade de ter início um novo ciclo, que pode corresponder justamente àquilo que tentou evitar: ser o novo messias, que vem resgatar seu povo de séculos de sofrimento (a última imagem do

romance, na qual Sebastião é representado na cruz, e está rodeado por quatro monstruosos animais, “como os símbolos dos Evangelistas cercam o Filho do Homem n’alguns ícones” [FARIA, 1993, p. 130], é bastante significativa a este respeito). Encontramos, então, no percurso erótico do romance, uma outra espécie de erotismo, uma outra espécie de amor: não o erotismo dos corpos, de que nos são exemplos as relações de Sebastião com Justina, Julieta e as tantas mulheres da libertina sociedade parisiense, em que o momento do encontro apenas dissimula a descontinuidade individual e é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico de satisfação da necessidade; tampouco o erotismo dos corações, alcançado no relacionamento com Clara, no qual embora ambos ansiassem, na afeição mútua dos amantes, a continuidade perdida no encontro com o corpo do outro, não dizia menos de um egoísmo, ainda que voltado à felicidade menos de um ego que do casal; mas um erotismo sagrado, na acepção batailliana (1987), caminho para a transcendência. Neste caso, a ação erótica é comparável ao sacrifício religioso: a descontinuidade é quebrada pela morte ritualística do ser e pelo retorno ao divino, ao místico, tal qual o final da história nos sugere. A continuidade do ser, contudo, continua irreconhecível, inalcançável, a de um átimo de secundo; mas a experiência erótica do ser, no processo dialético da interdição e da transgressão, dá origem a um ser renovado, conferindo energia ao erotismo e à difusão do sentimento amoroso.

Nessa etapa, o erotismo encontra, para além do mito de D. Sebastião, um mito mais caro e profundo no (in)consciente lusitano: o mito de Jesus Cristo. Com a descoberta da força revolucionária da aprendizagem erótica, Sebastião, crucificado, dissemina pelo mundo a boa nova: sua doutrina do amor. É porque se afirma essa difusão do sentimento amoroso que se pode fazer coexistir, mesmo que discretamente, o que o excesso de racionalismo impede de vincular: Arte e Ciência, Ciência e amor, Ciência e prazer.

O exercício literário, assim, oferece uma paixão, segundo a qual o percurso de aprendizagem é o do prazer, convidando-nos a experimentar outras realidades para além dos combates, do sofrimento, da purgação da carne para a transcendência da alma; uma realidade permissiva ao gozo, de um corpo pleno de volúpia e a salvo das cicatrizes. Nesse sentido,

aprendemos com este nosso *Conquistador* que amor e literatura não significam realidades alienantes ou alienadas, mas uma fonte de conhecimento capaz de promover e despontar a reflexão, proporcionando ao leitor a abrangência de outras verdades. Descolá-lo das margens do texto já significa o primeiro passo para torná-lo uma verdade operante e, portanto, mais real.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6. 1- TEXTOS CRÍTICOS:

ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ADORNO, T. H.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

AGAMBEN, G. **Profanações**. Trad. de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALVAREZ, A. G. R. **O mito de D. Sebastião em Almeida Faria**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ARBEX, M. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ____ (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: PPG Letras/Estudos Literários da UFMG, 2006, p. 17-62.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 19-52.

AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 471-498.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). In: **Cadernos de estudos lingüísticos**, Campinas, UNICAMP-IEL, n. 19, julho de 1990.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1993.

BANN, S. **As invenções da História**. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 11ª Ed. Trad. de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

BARROS, J. A. História e literatura – novas relações para os novos tempos. **Revista Contemporâneos**, n. 6, mai-out 2010. Disponível em: <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie2_historia.pdf>. Acesso em: 18 de abril de 2011.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRANDÃO, N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Unicamp, 1998.

BUCCI, E. O olhar mutilado. In: NOVAES, A (org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

BURKE, P. **A escrita da história**. São Paulo: UNESP, 1992.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003, p. 199-215.

CARDINA, M. Movimentos estudantis na crise do Estado Novo: mitos e realidades. **E-cadernos CES**, v. 1, p. 57-76. Disponível em <http://www.ces.uc.pt/e-cadernos>. Acesso em 26/03/2012.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHIARA, A. C. Leituras malvadas. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMER, K. E. **Literatura e crítica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 27-35.

DELEUZE, G. Pensamento nômade. In: _____. Por que Nietzsche? Rio de Janeiro: Achiamé, 1998, p. 9-17.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 5. Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Narua Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DUBY, G.; LARDREAU, G. **Diálogos sobre a Nova História**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura** – uma introdução. São Paulo: Martins Editora, 2006.

ELIADE, M. **Mitos, sonhos e mistérios**. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989.

FERREIRA, V. Prefácio à Rumor Branco. In: FARIA, Almeida. **Rumor Branco**. Lisboa: Caminho, 1962.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FOUREAUX, J. L. Pode um desejo imenso? Camões lido e relido. In: ROANI, G (org.). **O romance português contemporâneo: história, memória e identidade**. Viçosa: PPG Letras Universidade Federal de Viçosa, 2011, p. 251-266.

GABELENZ, G. V. D. **A linguagem da ciência: suas tarefas, métodos e resultados**. Trad. de Matoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1973.

GAGNEBIN, J. M. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. Prefácio. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GARCIA, G. R. A Ekphrasis n'O conquistador: entre a presença e a ausência da imagem. **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências**. 2008. São Paulo, Brasil.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

HALBWACHS, M. Memória coletiva e memória histórica. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990, p. 70-111.

HERMANN, J. **No reino do Desejado**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-modernismo** – história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

IVO, Lêdo. Prefácio. In: FARIA, Almeida. **O conquistador**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, [s. p.].

JACOTO, L. **Da saga à andança solitária**: A crise da autoridade na Tetralogia Lusitana de Almeida Faria. São Paulo: Yendis, 2005.

JAKOBSON, R. **Lingüística e Comunicação**. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 5ª.ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

JAUSS, H. R. et al. **A literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Educ, 2002.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LACAN, J. **Seminário**. Livro 20. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1985.

LIMA, S. L. **História, mito e identidade em *O conquistador*, de Almeida Faria**. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

LOURENÇO, E. Prefácio. In: FARIA, Almeida. **Cavaleiro Andante**. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 1987.

_____. Literatura e revolução. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 78, p. 7-16, 1984.

_____. **O labirinto da saudade**. Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

_____. Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. **O tempo e o modo**, nº 42. Lisboa, outubro de 1966.

MARGALIT, A. **The etics of memory**. Londres: Cambridge: Harvard University Press, 2002.

MARI, H.; MENDES, P. H. A. Enunciação e emoção. In: MACHADO, I. L.; MENEZES, W.; MENDES, E. (Orgs.). **As emoções no discurso**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 150-168.

MAXWELL, K. **O império derrotado: Revolução e Democracia em Portugal**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge**. São Paulo: Cultrix, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. In. **Os Pensadores**. XXXII, São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.56-72.

OLINTO, H. K. Constelações híbridas. **Itinerários**, Araraquara, n. 27, p. 15-31, jul-dez de 2008.

OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMER, K. E. **Literatura e crítica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.148-165.

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIRES, A. **Do bico-de-pena à tinta da escrita: O conquistador, de Almeida Faria**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PLATÃO. **A república**. Introdução e notas de Robert Baccou, trad. de J. Guinsburg. 2ª ed. Clássicos Garnier: São Paulo, 1973.

_____. Íon. In: **Diálogos I-II**. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1980, p. 221-239.

REIS, C. **História crítica da Literatura Portuguesa**. Vol. 9. Do Neo-realismo ao Post-modernismo. Lisboa: Verbo, 2006.

REMÉDIOS, M. L. R. Entre o viver da personagem, o seu outro e o narrar do narrador: a construção do sujeito em *O conquistador*, de Almeida Faria. **Navegações**, v. 3, n. 2, p. 188-192, jul-dez de 2010.

RIBEIRO, A. M. S. **Aprender com as mulheres**: presenças do feminino no romance de aprendizagem português do século XX. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Braga, 2005.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994.

ROSENGARTEN, Ruth. **Paula Rego e O Crime do Padre Amaro**. Quetzal Editores, 1999.

SACCO, Marcello. Entrevista com Almeida Faria, de Marcello Sacco. **Letras & Letras**. Braga, p. 1-15. [s.d.]. Disponível em: <alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/entrevistafaria.pdf>. Acesso em: 26/03/2012.

SANTIAGO, S. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. **Nas malhas das letras**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 24-37.

SCHERF, E. Motives and goals as determinants in the treatments of texts: some thoughts on a functional model of reception. **Poetics**, 19, 1990, p. 487-504.

SCHMIDT, S. J. Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, H. K. (Org.). **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996, p. 101-132.

SECCO, L. **A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português**: economias, espaços e tomadas de consciência. São Paulo: Alameda, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SIMÕES, M. L. N. **As razões do imaginário**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; UESC, 1998.

SILVEIRA, J. F. A idade contemporânea do português marinho d'outrora. **Anais do Congresso da Abralic**, Literatura e Memória Cultural, Belo Horizonte, 1990.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VIA LATINA. Carta a uma jovem portuguesa. Coimbra, nº 130, 19 de abril de 1961, p. 1-4.

TODOROV, T. **Literatura em perigo**. Trad. de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WHITE, H. **Trópicos do discurso**. Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

6. 2- TEXTOS LITERÁRIOS:

ANTUNES, Lobo. **As naus**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

CAMÕES, Luís de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2003.

_____. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

FARIA, Almeida. **Rumor Branco**. Lisboa: Caminho, 1962.

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

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

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

HERCULANO, Alexandre. A abóbada. In: _____. **Lendas e Narrativas**. Lisboa: Ulisséia, 1993.

HOMERO. **Odisséia II**. Regresso. Trad. de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. **Odisséia III**. Ítaca. Trad. de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2008.

LLANSOL, M. G. **Um falcão no punho**. Lisboa: Rolim, 1985.

NEGREIROS, Almada. Ultimatum. In: **Portugal Futurista**. Edição facsimilada. Lisboa: Contexto, 1990.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1993.

_____. **Cancioneiro**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

QUEIRÓS, Eça de. Idealismo e realismo. In: _____. **Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas**. Porto: Lello, 1965.

_____. **O primo Basílio**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1987.

_____. **Os Maias**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

_____. **A Ilustre Casa de Ramires**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RÊGO, P. **Catálogo de exposição da série O crime do Padre Amaro**, apresentado no Centro de Arte Moderna (CAM), da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

VICENTE, Gil. **O auto da barca do inferno**. São Paulo: FTD, 1997.

WHITE, Eduardo. **Amar sobre o Índico**. Maputo: AEMO, 1984.