

Rosa Maria Sequeira (Lisboa)

**A metamorfose dos mitos
n' *O conquistador* (1990) de Almeida Faria**

No último romance de Almeida Faria, *O conquistador* (1990), surge a combinação deliciosa de dois mitos importantes, o mito do Encoberto, referente ao rei D. Sebastião, nascido em 1554, pertencente ao imaginário português e que se constituiu como o grande mito nacional, e o mito de *Don Juan*, a quem a literatura ainda não deu o descanso eterno por provavelmente lhe estar vedado o castigo infernal tanto como a paz celestial, (embora na peça de António Patrício, *D. João e a Máscara*, esteja perto de a conseguir; veja-se Sequeira 1994). Continua pois a passear por Sivira e Paris, como outrora por Sevilha, perseguindo mulheres e sendo perseguido por elas.

Após o desaparecimento de D. Sebastião em 1578 na batalha de Alcácer-Quibir, seguiu-se uma crise dinástica, resultante de o jovem rei não ter deixado descendentes e que deu lugar à ocupação castelhana em 1580 pela qual Portugal perdeu a independência e a que se seguiu um período da história portuguesa de prejuízos económicos e descontentamento. Este período foi de proliferação profético-mítica: a expectativa do regresso do rei D. Sebastião, que passou a ser designado por «o Encoberto», porque a sua morte foi tida por duvidosa, ou «o Desejado», porque o seu regresso podia cobrir ao domínio espanhol e restauraria a «lusitana antiga liberdade», converte-se na crença do seu regresso numa manhã de nevoeiro, o que iniciaria uma nova era em que D. Sebastião seria a «cabeça universal» de um novo império, projectando assim o mito no futuro e dando-lhe um aspecto mais amplo.

Torna-se evidente que este mito traduz a esperança de melhores dias, de felicidade nacional, de justiça e de grandeza.

Dietrich Briesemeister / Axel Schönberger (Hrsg.):

Moderne Mythen in den Literaturen Portugals, Brasiliens und Angolas,
Frankfurt am Main: TFM, 1998, ISBN 3-925203-63-X, S. 143-155

Consistindo numa extrapolação do messianismo, que revela uma atitude perante situações que se apresentam sem solução, pode ser encarado como o suporte hegeliano das possibilidades do homem, tal como intelectuais judeus contemporâneos o encararam ou, pelo contrário, como incapacidade de resolver os problemas, transpondo a esperança da solução para algo que está distante, para um salvador escondido, pela elevação a um «plano mítico onde não há problema que não tenha a sua solução» (Jung 1967: 94). O Sebastianismo surge, pois, como uma convergência da crença no regresso do jovem rei (e que pode ser considerada uma reminiscência da lenda do rei Artur) e de outra crença mais antiga num grande e último império mundial com um só rei, um só pastor e uma só fé, expressa no pensamento do abade Joaquim de Flora e dos franciscanos, tal como no pensamento do Padre António Vieira e no poema *Mensagem* de Fernando Pessoa, e que, por sua vez, é uma versão do mito judaico do Quinto Império ou império universal inaugurado pelo Messias. Como Victor Jabouille refere, esta crença não pode assemelhar-se à perda da idade de Ouro ou ao Paraíso Perdido, sendo antes encarada como algo que irá trazer a salvação ao homem (Jabouille 1993: 80).

António José Saraiva apresenta no primeiro volume do seu estudo *A cultura em Portugal* o Sebastianismo como uma derivação do mito da Cruzada, fixado n' *Os Lusíadas*, do qual também deriva o contramito da Decadência que corresponde ao vazio deixado pelo desaparecimento do mito da Cruzada (Saraiva 1981: 123). O mito da Cruzada é, segundo este autor, o primeiro grande mito colectivo português.

O mito da Cruzada não agiu apenas no plano mental, mas foi fortemente motivador no plano da acção. Sentimo-lo atrás da tomada de Ceuta e das campanhas africanas (concebidas como continuação da guerra santa), e ainda dos empreendimentos do Infante D. Henrique, sejam quais forem as respectivas causas reais. E evidentemente inspirou D. Sebastião, cuja loucura, como a de Quixote, consistia em tomar por realidades as entidades puramente mentais (Saraiva 1981: 120).

Nesta tradição da «conquistista» (mas desta vez de índole amorosa numa ambiguidade semântica que o título deixa prever), aliada ao espírito de aventura, se insere o herói contemporâneo de *O conquistador*, também chamado Sebastião e nascido no mesmo dia, e que partilha com o jovem rei desaparecido em Alcácer-Quibir uma série de outras características como, por exemplo, uma extraordinária presença física, a idade, o nome dos pais e dos avós e o peso do destino, do *fatum*, fado em português. Sebastião é um ser predestinado:

Vindas do mar, lutadas de névoa avançavam em direcção à Serra, como um exército desordenado recuando em debandada. Este espectáculo criou nos presentes, e ignoto se em meu pai, a convicção de que não seria casual a coincidência de el-rei D. Sebastião e eu termos vindo ao mundo no dia do santo do mesmo nome. Apoiando-se em tais factos, o cavaleiro Alcides de Carvalho pôs a circular a lenda do meu nascimento. Quando cresci e percebi que algo se esperava de mim, preferi, por instinto, fingir que não era nada comigo. Só muito mais tarde comeci a interrogar-me, como agora, quando olho aqui de cima, da Peninha, este mar de janeiro, coberto de tiras de neblina (Faria 1990a: 19).

Daí que o admirável início do romance dê conta do mistério que, como o nevoeiro, envolve o nascimento do herói e origina um ritual de renascença mítica:

Acreditei durante muito tempo ter vindo ao mundo de um modo diferente de toda a gente. Foi minha avó Catarina — e as avós nunca mentem — quem me meiu esta ideia na cabeça. Costumava contar-me que, num dia de inverno, de manhã cedo, apesar do nevoeiro, o faroleiro João de Castro tinha ido à praia da Adraga apanhar polvos, quando deu comigo metido num ovo enorme, com a cabeça, as pernas e os braços de fora.

Como testemunhas presenciais minha avó citava um cavaleiro maneta, mestre equestre, que para ali ia montar acompanhado pelos seus três peões de brega, recrutados entre os mais apavorados das aldeias. Eles e o faroleiro assistiram estremunhados ao estranhíssimo espectáculo. E os cinco disputaram entre si quem iria ficar comigo. A meio da discussão foram atacados por uma cobra-marinha que estava a guardar-me. Mas João de Castro, com a lança que lhe servia para espetar os polvos entre as rochas, cortou-lhe a cabeça e diabólica, assim conquistando o direito à minha posse (Faria 1990a: 15-16).

O modo irónico e humor subversivo, característicos de todo o romance, impõem-se desde logo pela explicação que a personagem dá do destino que lhe está reservado e com que mascara ideias sérias com um aspecto de frivolidade:

[...] sendo eu a Reencarnação há séculos aguardada, devia dedicar-me em exclusivo àquilo em que o Outro estondosamente falhara ao manifestar pelo belo sexo uma aversão extraordinária (Faria 1990a: 74).

O culto da castidade, interiorizado por D. Sebastião, que se recusa a casar ou a ter qualquer contacto feminino que assegure a descendência, acabando assim com a dinastia, era, a acreditar nos cronistas, estendido à «ínclita geração», a D. Duarte, D. Henrique e os irmãos. Sendo uma das formas do valor cristão-ascético de renúncia aos bens carniais e mundanos, combina o ideal do cavaleiro e o do clérigo e tem a sua expressão no ideal de cruzada que motiva as conquistas na costa africana. D. Sebastião foi educado por jesuítas dentro deste ideal monástico-cavaleiresco que é substituído n' *O conquistador* pelo empenhamento nas conquistas amorosas, obedecendo ao destino que lhe é proposto e que está de acordo com as «pulsões [que] não [lhe] permitiriam dedicar[se] a uma mulher apenas, e nunca em regime exclusivo» (Faria 1990a: 21), transformando-se assim em Dom João.

Sebastião e Dom João representam, embora de modos tão profundamente diversos, a universalidade e eternidade do desejo, ambos são *vontade de destino*, para usarmos os termos de Baraille, e possuem a sombra de um duplo.

Através do jogo lúdico da junção destas duas figuras míticas, após quatro séculos de aventuras, se realiza um exercício de reavaliação do fundo mitológico e do nosso imaginário comum e de rompimento com a sentimentalidade e o moralismo prevalentes. E é em nome do anti-conservadorismo que, à semelhança dos outros romances do autor centrados na autoconsciência nacional, surgem certas linhas da tradição histórico-cultural para perspectivar o país como colectividade imersa num atraso provinciano e destruidor. A memória colectiva é evocada, mas

para fazer parte de um processo iconoclasta típico da ficção de Almeida Faria.

O foco nitidamente social do mito de Dom João presente na literatura do século XX que o autor de certo modo retoma, também ao atribuir à personagem a «responsabilidade social» das suas tarefas eróticas, relaciona-se neste romance com uma espécie de feminismo implícito. Sebastião, para quem ser acusado de machismo é «injúria supina» (Faria 1990a: 111), dedica-se ao seu destino com vocação que o próprio autor apelida de «quixotesca»¹ e da qual está ausente a violência psicológica que Dom João exerce sobre as suas vítimas:

Quanto a mim, achava-me no direito de distribuir carinhos a quem precisasse de mim. Queria almas 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 Egípcíaca (Faria 1990a: 115).

Deste modo se dá a transformação do conteúdo estável do mito, pelo menos enquanto arquétipo literário, transformando a personagem de má-fama dentro do grupo social em que aparece inserida e retirando-lhe a carga dramática, de modo a evoluir do sedutor mal intencionado para um Casanova generoso e irónico.

Considero, com Margarida Losa, que «temos vivido durante muitos séculos em patriarcados onde a metade masculina da humanidade destruta dum quinhão de liberdade sexual muito maior do que a metade feminina», que «Don Juan é um homem num mundo dominado por homens (homens proprietários)» e que «é como ameaça ao modo por que se processa esse domínio que o mito deve ser compreendido» (Losa 1981: 17-19). Retomando a explicação de Salvador de Madariaga para as perseguições de que o protagonista é alvo por indivíduos do mesmo sexo, Margarida Losa vê a figura de Dom João como ameaça ao patriarcado quando este não se interessa pelo aspecto

¹ Veja-se Faria (1990b).

da dominação da mulher, usufruindo dela sem a considerar sua propriedade.

A inversão do mito de Don Juan consiste em que Sebastião, no seu exílio em Paris, em breve se transforma em *gigolo* ao serviço da sociedade feminina SUCH: «Société pour l'Usage Convenable des Hommes». O processo de libertinagem que inicia transforma-o numa espécie de homem-máquina para o prazer da mulher, desta vez sem o entrave da dedicação de tempo que a sedução requer e sem os tabus morais e religiosos aos quais as mulheres que se relacionam com Don Juan estão ligadas e que têm de enfrentar numa sociedade patriarcal e mediterrânea.

Se, em obras mais recentes que retomam o mito, as personagens femininas se recusam a ver em Dom João o destruidor, n' *O conquistador* há a expressão daquilo que, em certo sentido que não o donjuanesco, me atreveria a chamar de poética libertina na medida em que exprime a condição do libertino existencial cujas relações se tornam num meio quase estóico de revelação da existência. O outro é o não-eu através do qual o eu se revela porque «mesmo que algo se aprenda pela prática, para esta, como para qualquer arte, já se nasce fadado. Mas nem os fados nem as fadas bastam. É preciso que alguém nos desperte do sono dos sentidos» (pág. 52). Por isso a consciência do prazer e o conhecimento pela via do prazer se querem lucidamente partilhados. Há uma concepção positiva do desejo e também nesta medida a personagem se opõe a Dom João para quem a sedução só tem encanto na medida em que se prepara o abandono.

Nas suas metamorfoses do mito de Don Juan, *O conquistador* é, porém, uma sua continuidade, mantendo as três variantes que o mito apresenta, nomeadamente: o inconstante, o grupo feminino e o morto (neste romance o rei Dom Sebastião, como em obras anteriores a personagem do Comendador), e mantendo igualmente as duas linhas de força que consistem no tema do fecundador e do duplo.

A dimensão mítica de *O conquistador* tem ramificações históricas, estéticas e éticas que surgem interrelacionadas. O passado e o presente estão misturados através de um imaginário religioso e medieval que é retomado e erotizado e que assume tanta relevância como em romances anteriores, respectivamente em *A paixão e Cavaleiro andante*, mas que é deliberadamente expressa n' *O conquistador*:

Sempre que minha mãe me arrastava, em quinzzenais domingos, à missa na igreja da Ufueira, eu lembrava Justina quando o padre entoava «tonai e comei, este é o meu corpo, tonai e bebei, este é o meu sangue». A minha religião era feita dos fluidos e efêvios, calores e tremores do corpo da professora, cujas qualidades não me cansava de admirar (Faria 1990a: 51-52).

A dimensão ética ressalta quando se abrem possibilidades sobre as questões que a vida coloca e quando surge a reflexão sobre o ser e o fazer. A dimensão estética também é revelada por uma característica que aqui ganha forma: a abolição do real que, por vezes, assume a forma de assimilação de um certo realismo mágico que busca no imaginário português e no reservatório popular a matéria da literatura, por exemplo, no retomar de provérbios, superstições e crenças populares — «Ora é do conhecimento geral que, se um bebé se aproxima do focinho de um bicho, se arrisca a tãbitate» (Faria 1990a: 32) — e que naturalmente incluem as «máximas devassas» de âmbito erótico:

A meloa e a mulher, pelo perfume se conhecem. À boa e à má, fofa almoçada. Mulher de raça não se exhibe em praça. Mulher que enristece, de homem padece. A mulher muito doce, não a comer logo toda (Faria 1990a: 111).

Outras vezes, adquire uma forma mais radical, em que o discurso sobre o corpo toma projecções fantasmáticas:

Nesse instante ouvi um silvo, e da árvore saiu uma horrenda cabeça de homem com bigode e corpo de serpente. Pronto, pensei, estou tramado.

Afinal o meu confessor tinha razão. Deus vê tudo, até a minha mão entre as coxas da mestra. (Faria 1990a: 50).

Estes monstros, que ocasionalmente surgem ao longo do romance e como que são reproduzidos em sete desenhos de Mário Botas que introduzem os capítulos, expõem a agressividade da forma e designam toda a representação como *viva*. Escapam a uma abordagem reflexiva, onde toda a representação e toda a linguagem cessam. O sentido abandona a representação. A força destas imagens resulta precisamente do facto de irem contra a natureza e contra a ilusão do imediato.

Neste contexto, o número mágico sete é retomado e repetido desde os sete fragmentos que são unificados pela personagem Daniel João em *Rumor Branco* até à declaração da importância do número sete em epígrafe n' *O conquistador* («El número siete, hijo mío, es un número muy importante, ya lo verás» — Camilo José Cela) e até à estrutura em sete capítulos do romance, terminando com o Sete-Estrelo que, nas linhas finais, envolve Sebastião como um halo protector:

Como se fosse um sol, sete estrelas giram à minha volta. São as Pléiades, da constelação do Touro, e de repente tranquiliza-me a evidência de que aquele Sete-Estrelo me há-de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo (Faria 1990a: 134).

Partindo do pressuposto de que qualquer mitologia se distingue por um conjunto de traços que marcam a sua pertença a um horizonte de vida e ao imaginário da cultura, ultrapassando a dimensão individual, pessoal e circunstancial, o mito faz parte de um sistema de crenças e tem por vezes a função ideológica de apresentar uma justificação para a ordem existente. Ao mesmo tempo, com esta dimensão colectiva e política, pode espelhar numa nova época da história a imagem e mitologia actante do seu próprio passado. Quando Jung subscreeve a teoria do inconsciente colectivo, baseada no reconhecimento de orientações míticas, integra-a na tradição e herança cultural.

Mas através da experiência da literatura, o mito surge cronologicamente mais próximo de nós.

Sendo um romance de rememoração nacional, bem como *Lusitânia* e *Cavaleiro andante*, cujas acções decorrem no período revolucionário de 1974/75, a questão central não será, porém, a da identidade portuguesa ou sequer a da (im)possibilidade da sua existência, mas, pela reavistação dos mitos e através da sua desmistificação, de proceder a um processo de identificação que ultrapassa o âmbito individual. Neste sentido, se a escolha da primeira pessoa narrativa exprime a vivência singular do indivíduo, já a escolha cuidadosa de algumas situações narrativas remete para vivências comuns. Na exemplaridade simbólica do indivíduo e dos seus vaguesantes encontros com o mundo dos quais espera o encontro consigo mesmo, se eleva um valor de partilha colectiva através das deambulações de um sujeito que procura desvendar a sua origem no confronto com várias alteridades (de sexo, de espaço, de formas de vida). «O Encoberto, é a imagem da ignorância de nós mesmos reflectida num espelho complacente» nas palavras de Baventura de Sousa Santos (1994: 50) que tão bem parecem estar em sintonia com este romance.

O mito, ao mesmo tempo que é um modo de conhecimento comportando uma espécie de auto-análise que faz emergir o inconsciente, pode ser também um objecto passível de identificação da qual o escritor se serve para criar objectos de comunhão.

Neste sentido, a viagem constitui igualmente, a par da experiência erótica, a representação simbólica da aprendizagem.

Pressupondo uma realidade comum em Portugal, a ida clandestina, «a salto», para o estrangeiro a fim de escapar à guerra e ao serviço militar, o exílio do herói (note-se que a situação ficcional da separação, amorosa ou outra, é dominante na obra de Almeida Faria) traz para a narrativa outro mito muito presente na literatura portuguesa, o mito de Paris.

Mas também relativamente a este mito há uma inversão. Se em *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro andante* (1983) as personagens

trocaram cartas entre vários continentes, mas o universo a esclarecer é sempre Portugal, n' *O conquistador* Paris não se sobrepõe à procura da identidade representada simbolicamente na viagem.

Cidade mitificada desde o século das Luzes e a Grande Revolução como foco da liberdade e muitas vezes identificada também com a terra do vício, Paris torna-se lugar de refúgio, a prefiguração tanto de um exílio como do paraíso, de um «estado natural» com repercussões mais ou menos simbólicas do paraíso perdido que permite um renascimento, sobre o qual paira a sombra de Ulisses, prisioneiro da ninfa Calipso. Depois de algum tempo, a felicidade torna-se presente envenenado, pois não parece talhada à medida do herói:

Se aplicarmos a distinção usada por Kierkegaard em *Ou ... ou* para caracterizar o amor de Dom João, e que consiste no «amor sensual», dirigido à feminilidade em geral, por oposição ao «amor cavalheiresco» dirigido a uma pessoa, pode concluir-se que Sebastião confunde todas as mulheres na abstracção da feminilidade. Embora o termo possa ser infeliz, como também entende Guy Vogelweith (1981: 82), dá ideia do carácter impessoal da dedicação às clientes de Paris, ao passo que a personagem Clara já surge descrita no conjunto das outras mulheres numa complexidade de vida individual.

Talvez por isso, toda a vagabundagem erótica, descrita de um modo humorista e satírico, não serve senão para o protagonista voltar ao ponto de partida. O final inconclusivo de *O conquistador* traduz, de um modo de que já está mais ausente o uso da ironia, a procura da identidade do sujeito. O romance constitui-se como uma anti-epopeia:

Por muito que me agrade a travessia dos anos passados, sou obrigado a reconhecer que não me trouxeram senão ao ponto de onde parti. E não me refiro só à geografia; o percurso por dentro ainda avançou menos. Continuo ignorando quem sou eu (Faria 1990a: 130).

Almeida Faria aproveita do mito o seu diacronismo discursivo e a aparência que dá de uma realização épica ou lógica para

proceder a um irónico dismantelar não só dos mitos nacionais pela busca de um auto-conhecimento — menos mistificador e glorioso e mais emancipador e auto-crítico —, mas também dos mitos da literatura universal, aflorando terrenos banhados pela magia, terrenos da lenda e dos prodígios. O *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester, segundo afirmações do autor no prólogo ao romance, terá nascido de uma indigestão de realismo. *O conquistador* de Almeida Faria demonstra que, com o seu carácter onírico, imaginativo e simbólico, não deixa, no entanto, de pertencer ao domínio do realismo, antes é uma transcrição do real e uma outra revelação do ser. O romance dá assim estranheza ao familiar e imprime um carácter de habitual ao maravilhoso, não apresentando oposição entre *μῦθος* e *λόγος*, entre imaginação e razão, entre poesia e lógica, corporizando o difícil equilíbrio entre o fantástico e o real deliberadamente procurado pelo autor.²

Jung refere a crise do homem contemporâneo como resultado do abandono do pensamento mítico, em que a capacidade de criar mitos é tão importante como a dos homens sonharem. «O mito é o nada que é tudo», nas palavras de Pessoa. Para Almeida Faria, «a mitologia é um campo infinito de fascínio justamente porque foi inventada pelos homens».³ As pedagógicas afirmações de Victor Jabouille dão a medida da importância dos mitos e podem ser o ponto de partida para uma reflexão útil:

Enquanto acreditámos no Pai Natal, no Capuchinho Vermelho, na Branca de Neve, na Cinderela ou no João sem Medo, fomos alimentando a nossa capacidade de imaginação, o nosso imaginário foi crescendo. [...] desde que a capacidade criativa diminuiu [...], fomos perdendo a grande capacidade de viver, de criar, de imaginar, de inventar, de mitificar. Isso empobreciu o homem. Saliente-se o que se está a passar com a literatura popular e tradicional. As histórias que as nossas crianças aprendem não são contadas pelos avós ou pelas velhas amas, são transmitidas de uma forma

² Veja-se a entrevista de Almeida Faria (1983).

³ Veja-se a entrevista de Almeida Faria (1983).

universalmente idêntica pelos *media*. [...] O que os pais ou avós transmitem (e também o que lhes foi transmitido) faz parte do nosso património cultural e intelectual (Jabouille 1993: 53-54).

Referências bibliográficas

Romances

- Ballester, Gonzalo Torrente (1995): *Don Juan*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Faria, Almeida (1987a): *Lusitânia*, Lisboa: Caminho.
- Faria, Almeida (1987b): *Cavaleiro andante*, Lisboa: Caminho.
- Faria, Almeida (1990a): *O conquistador*, Lisboa: Caminho.
- Faria, Almeida (1991): *A paixão*, Lisboa: Caminho.
- Faria, Almeida (1992): *Rumor branco*, Lisboa: Caminho.

Estudos

- Faria, Almeida (1983): «A literatura portuguesa sofre de falta de imaginação», entrevista ao *JL*, em: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 60, 7 de Junho de 1983, págs. 16-17.
- Faria, Almeida (1990b): «Paixão, curiosidade», em: *LER* 10 (edição internacional; Agosto-Setembro), pág. 21.
- Jabouille, Victor (1993): *Do mythos ao mito*, Lisboa: Cosmos.
- Jung, Carl G. (1967): *Acerca da psicologia do inconsciente*, Lisboa: Delfos.
- Losa, Margarida (1981): «Don Juan, ameaça do patriarcado», em: *Colóquio / Letras* 64, págs. 10-20.
- Santos, Boaventura de Sousa (1994): *Pela mão de Alice*, Porto: Afrontamento.
- Saraiva, António José (1981): *A cultura em Portugal*, vol. 1, Lisboa: Bertrand.
- Sequeira, Rosa Maria (1994): «D. João e a Máscara de António Patrício: o teatro da palavra», em: *Lusorama* 25 (Outubro), págs. 10-19.

- Sequeira, Rosa Maria (1995): «Dom João Tenório: um estratega da sedução?», em: *Lusorama* 26 (Março), págs. 72-84.
- Vogelweith, Guy (1981): «Don Juan e Narciso», em: Rousset, Jean (eds.) (1981): *O mito de Don Juan*, Lisboa: Arcádia, págs. 77-98.