UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

O MITO DE D. SEBASTIÃO EM ALMEIDA FARIA

Tese para obtenção de grau de doutor, apresentada por Aurora Gedra Ruiz Alvarez, junto ao Curso de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Orientadora: Profª Drª Lílian Lopondo

São Paulo

2002

Ao meu pai, minha mãe, Caiol.

Minhas saudades!

Aos meus filhos, Marcelo Augusto

e Rodrigo Alexandre,

companheiros de todas as horas.

Agradecimentos

Meus agradecimentos estendem-se a todos que participaram dessa aventura, representados nas figuras de:

minha orientadora, Profª Drª Lílian Lopondo, pela presença amiga, estimuladora, co-partícipe desse trabalho;

Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira e Profª Drª Marlise Vaz Bridi, avaliadores do meu exame de qualificação, pelas orientações que me abriram novos caminhos;

colegas e amigos, pelos produtivos debates, pela disponibilidade de material de pesquisa, pelas traduções, pelo carinho e por muito mais;

a todos os que, compreendendo a necessidade da ausência, permaneceram, fiéis, à espera do retorno.

ÍNDICE

RESUMO 05

Résumé 06

INTRODUÇÃO 07

CAPÍTULO I: A personagem 37

CAPÍTULO II: O Mito 69

CAPÍTULO III: A Subversão do Mito 119

CONSIDERAÇÕES FINAIS 168

ANEXO 178

BIBLIOGRAFIA 200

RESUMO

Nesta tese pretende-se provar que *O Conquistador* de Almeida Faria é um instrumento de reflexão sobre o mito sebastianista. A paródia, expressão formal e temática de textos, comparece fazendo um novo corte semântico no signo, com o fito de realizar o confronto ideológico entre o velho e o novo e firmar um *ethos*. Na heterogeneidade constitutiva do texto, convergem várias práticas discursivas de diferentes matérias sígnicas, que se interpenetram num espaço lúdico e forjam o grotesco e a cosmovisão carnavalesca, como agenciamentos que operam na transcontextualização e criam a ambigüidade e a plurivalência. A voz enunciativa, constituída na dialética da construção-desconstrução de sentidos, é vetor de enfrentamento do discurso convencional do mito sebástico e põe em discussão a identidade do ser português e o seu imaginário. Mediante as relações dialógicas intertextuais e interdiscursivas, a expressão poética representa, simbolicamente, que a vida se manifesta na sua contínua transformação de ser e de pensar.

Palavras-chave: Almeida Faria – *O Conquistador* – mito - paródia – dialogismo.

RÉSUMÉ

Dans ce travail on a l'intention de prouver que l'oeuvre *O Conquistador* d'Almeida Faria est un instrument de réflexion sur le mythe du Roi Sébastien. La parodie, expression formelle et thématique de textes, apparaît établissant une nouvelle coupe sémantique dans le signe, avec le but d'effectuer l'affrontement idéalogique entre l'ancien et le nouveau, de créer un nouveau *ethos*. Dans l'hétérogénéité constitutive du texte convergent plusieurs pratiques discursives de différentes matières de signes qui s'interpénètrent dans un espace ludique et forgent le grotesque et la cosmovision carnavalesque, en tant qu' agencements qui opèrent dans la transcontextualisation et créent l'ambiguïté et les aspects plurivalents. La voix énonciative, construite dans la dialectique de la construction-déconstruction de sens, est vecteur d'affrontement du discours conventionnel du mythe de Sébastien et met en discussion l'identité de l'être portugais et de son imaginaire. Moyenant les relations dialogiques intertextuelles et interdiscursives, l'expression poétique représente, symboliquement, que la vie se manifeste en sa continuelle transformation d'être et de penser.

Mots-clés: Almeida Faria – *O Conquistador* – mythe – parodie – dialogisme.

INTRODUÇÃO

A arte literária é uma representação simbólica da vida. No seu processo de construção de sentido, estabelece contínuo diálogo com a realidade, quer como uma forma mimética idealizante, como a obra do século XVIII, ou como representação especular do contexto que recusa e apoda para apresentar uma nova possibilidade de leitura do mundo.

O papel da maior parte da literatura contemporânea, segundo Ricoeur, "é destruir o mundo da literatura de ficção - conto, mito, romance, teatro -, bem como de toda literatura denominada poética, onde a linguagem parece glorificada em si mesma, em detrimento da função referencial do discurso ordinário" (1990: 55-56).

Essa literatura tem elaborado novas formas poéticas que questionam a tradição, bem como o próprio objeto na sua imanência. Ela se instaura como feixe de múltiplas relações em que reelabora seu artefato e enquanto discurso polêmico que cria diferentes possibilidades de ser e de pensar.

O constante questionamento da forma produzida pela literatura contemporânea ocorre porque, consoante Arrigucci, "a obra se constrói destruindo as próprias convenções, revelando suas íntimas imposturas,

desfazendo-se enquanto *poiesis* da divergência, na infinita exploração de vertentes, falas e sentidos" (1995: 4).

A ficção contemporânea portuguesa não permaneceu incólume a essa concepção da arte e rendeu-se à nova *praxis* literária. Na sua visita ao passado, em especial, tem se ocupado em questionar ontologicamente o *ser* português. Dois são os aspectos determinantes que têm concorrido para que esta problemática se torne um dos grandes temas literários: um deles está ligado às circunstâncias históricas mundiais decorrentes dos resultados acachapantes do sistema capitalista que desreferencializa o homem, mina-lhe a essência, e, no seu ritmo alucinante e envolvente, despersonaliza-o ao classificá-lo segundo um certo perfil de consumo, padronizando os seus gostos, as suas necessidades. A outra grande variante condicionadora foram os sistemas políticos que desde a segunda metade do século XVI têm manipulado de tal sorte os destinos do povo português que se tem deixado conduzir às cegas, inconsciente da desagregação da imagem que ele mesmo criou de si e da sua real essência. Salazar conhecia-lhe sobremaneira "a ancestral condição humilde, a inata e histórica paciência diante da adversidade, a infinita resignação (...) [e soube impor] como ideal de cultura uma exaltação mitificada do (...) passado" (Lourenço, 1982: 59-60). Dessa sorte, o mito do sebastianismo tem sido fomentado ao longo da História e servido, politicamente, para impingir a ideologia dominante, opressora, espoliando o povo da liberdade de escolha de seu destino e tornando-o preso a uma imagem irreal. Na historiografia portuguesa fluem lado a lado as duas imagens: a nacional e a imperialista. Portugal viveu "quinhentos anos de imperialismo sem Império que foram também quinhentos anos de Império sem autêntico

imperialismo" (idem: 45). Tanto a oposição ideológico-cultural da geração de Antero de Quental quanto a promovida pelos contemporâneos a partir do Neo-realismo bateram-se contra duas frentes: o conformismo secular, que fermentava a idéia de subalternidade em relação ao mundo e a contra-imagem, reformulada graças aos artifícios próprios do mundo político(salazarismo), que nutria a imagem de um Portugal "possuidor virtual de um Graal futuro" (p. 38), que, em última instância, cristalizava o *status quo*. E, nessas marchas e contra-marchas da História, o mito sebastianista tem sido motivo de muitas polêmicas ao longo destes últimos cinco séculos. Suas raízes se fundam na construção da consciência histórica que o povo português tem de si. Este veio propiciador e criador de muitos ensaios de críticos da arte e de historiadores e de produções artísticas das mais diversas naturezas será o assunto desse trabalho.

Almeida Faria, um dos nomes mais expressivos da literatura portuguesa, tem se debruçado sobre a questão da identidade nacional, tema central dos nossos estudos, tratado, mais especificamente, no esforço interpretativo que encetaremos para analisar *O Conquistador*, obra publicada em 1990. Antes de fixar nossas atenções no texto, cumpre fazer um breve resgate da produção de Almeida Faria para compreendermos o seu percurso literário. Ainda aos dezenove anos, na esteira do *nouveau roman*, publica, em 1962, *Rumor Branco*, prosa poética marcada pela influência existencialista e que se destaca no mundo literário pela habilidade do jovem escritor de deformar o real pela linguagem. A arquitetura dessa obra é composta por sete fragmentos que concorrem para a construção da figura de Daniel João, protagonista, que em cada parte, apresenta uma diferente *persona*, inscrita numa realidade sócio-

espacial diversa. Os capítulos relacionam-se por tênues fios que amarram os estilhaços do mosaico sem que, no desfecho, se ajustem à perfeição. Desta forma, a organização da obra estabelece estreita correspondência com o inacabamento da personagem.

A seguir, publica uma "seqüência romanesca", que têm as mesmas personagens no seu eixo narrativo: uma família de latifundiários do Alentejo. Primeiramente surgiram *A Paixão* (1965), *Cortes* (1970) e *Lusitânia* (1975). Em 1983, aparece *Cavaleiro Andante*, que completa a tetralogia. Nessas obras, bem como em *O Conquistador*, faz-se eco de um tempo histórico, interposto pela Revolução dos Cravos (abril de 1974) e que instala uma relação íntima de identidade nacional. Essas personagens representam, numa esfera microcósmica, o drama por que passa a sociedade portuguesa durante o processo de dissolução do poder político e das transformações sociais que resultaram após o longo período da ditadura salazarista.

As teorias de Lucien Goldmann e de Bakhtin explicam bem os reflexos das relações ocorridas na relação do indivíduo com a sociedade capitalista. Segundo esses estudiosos, a criação literária, particularmente a forma romanesca, reflete o momento histórico que lhe deu origem, manifestando, na sua expressão, as formas de organização social do período em que aparecem. Cumpre salientar que não estamos nos referindo a uma projeção especular da História no objeto literário. Antes entendemos que aquela penetra no texto, estabelecendo uma tensão, sem destruir-lhe a especificidade enquanto realidade estética. Nesse processo ocorre apenas um deslocamento do centro axiológico-temporal para o momento criador, o que dará ensejo a uma nova interpretação ideológica do passado.

> Para a consciência literária e ideológica, o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez: eles se revelam, se bem que, no início ainda obscura e confusamente, como algo que vai ser, como um eterno movimento para um futuro real, com um único processo, inacabado, que abarca todas as coisas. (...). Qualquer que seja a sua distância de nós no tempo ele está ligado ao nosso presente, inacabado pelas contínuas mutações temporais, e entra em relações com nossa incompletude, com o nosso presente e este presente avança para um futuro ainda não perfeito. Nesse contexto inacabado perde-se o caráter de imutabilidade semântica do objeto: o seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente (Bakhtin, 1998: 419-420).

Nessa relação, a História só pode ser tomada como agente da estrutura do texto literário, parte integrante do tecido, capaz de gerar na sua dinâmica uma abertura para novas percepções do mundo objetivo, conferindo novos sentidos à História, sem que esta interfira no seu estatuto ficcional.

Retornando às obras de Faria, a própria estrutura composicional dos textos metaforizam a multifacetação do real. Oprimidas pelo sistema ditatorial e, ao mesmo tempo, vergadas sob o peso da História, que reduz o homem português ao seu microcosmo, as personagens da *Tetralogia* anseiam por expressar o seu mundo interior. Contudo, permanecem isoladas entre si e do mundo, presas às amarras do seu cotidiano, descrentes do poder de libertação que a Revolução poder-lhes-ia propiciar. Elas representam metonimicamente o povo português "inteiramente à deriva e a braços com o secreto imobilismo de séculos. No entanto, a redenção esperada caberá por inteiro à hierofania do estético, à textualização das solidões" (Carmelo, 2000: 1). Esta hipertrofia que as inabilita a agir e a se comunicar constitui, no tecido narrativo, um entrelaçamento de vozes que não resolvem as suas tensões, ao contrário, se mantêm em suspenso, sem encontrar sentidos que as concluam. Entretanto, é do entrecruzamento das diferentes vozes textuais que surgem as leituras e os sentidos do mundo.

Enquanto as primeiras obras de Almeida Faria caracterizam-se pela estrutura fragmentária, com diferentes ópticas materializadas por capítulos que recriam sonhos, fantasias, anotações de diário, projeções mentais sobre o cotidiano, epístolas e outras variantes em que o sujeito da enunciação, predominantemente, se vê às voltas com o seu mundo, *O Conquistador*, entretanto, apresenta uma estrutura linear, um narrador autodiegético, que também se encontra no limiar da indecisão.

O romance é composto por sete partes introduzidas por epígrafes, escolhidas dentre os escritores da literatura mundial e por desenhos de Mário Botas que condensam a significação de cada capítulo. Tal divisão organiza, numa diacronia, as sete conquistas amorosas do protagonista, circunscrevendo um círculo que não se fecha. O fio narrativo desse "romance de formação" percorre o período de vinte e quatro anos, enquanto a escrita se desenvolve em sete meses. A escolha desses números é bastante significativa. O início da rememoração da personagem-narrador aos vinte e quatro anos está em estreita correspondência com a idade da morte de seu homônimo, D. Sebastião. A lembrança da morte prematura do rei em Alcácer-Quibir leva-o a pensar sobre a sua própria existência. Sebastião abandona a vida de conquistas amorosas, deixa os *ruídos* do mundo exterior e faz a sua introspecção. Face ao mistério da morte, indaga-se sobre o mistério da vida. O número sete, por excelência, remete-nos a uma relação simbólica com o ritual de iniciação. Nascido aos sete meses como o jovem rei, o número sete será fator decisivo. Como sua vida uterina se cumpre aos sete meses, o partejar da palavra só dará corpo à escrita em igual período. "Ao fazer a reflexão da sua vida, faz a reflexão do seu processo de escrita" (Simões, 1998: 4). Estamos,

portanto, diante de um ritual de iniciação tanto do homem quanto do escritor. Esse ciclo, contudo, não atinge a perfeição, ao contrário, propõe um recomeço: "volto com euforia à vida que de novo me fascina" (Faria, 1990: 128). Servindo-nos do verso camoniano, Sebastião "começa de servir outros sete anos" (1968: 108), consciente de que o ato criador sempre propõe um recomeçar, porque a vida humana é uma constante busca de sentidos.

A estrutura analéptica do romance, graças aos fluxos de idas e de vindas do processo rememorativo, não apenas estabelece um cotejo entre a saga de Sebastião Correia de Castro com a de D. Sebastião, mas, acima de tudo, põe em discussão o mito sebastianista. É importante salientar que a reconstrução mítica não cumpre no romance a função de resgate do conhecimento histórico; surge, antes, como necessidade de reconstrução da verdadeira identidade nacional. No processo de mitologização do sebastianismo, o homem português alimentou a imagem messiânica da vinda do Encoberto, fortaleceu a crença de que seu império estava oculto, à espera dessa nova ressurreição. Contudo, entre a imagem idealizada e a realidade abriu-se um fosso intransponível, devido às manipulações históricas que atrofiam a ação do povo. Eduardo Lourenço explica-nos:

> Foi a imagem ideológica do Povo português como idílico, passivo, amorfo, humilde, e respeitador da Ordem estabelecida que o 25 de Abril impugnou enfim, em plena luz do dia. A verdade que através dela irrompia era de molde a reajustar finalmente a nossa realidade autêntica de portugueses a si mesma, como reflexo e resposta a uma desfiguração sistemática e, sob a cor do realismo, o absurdo irrealismo da imagem salazarista de Portugal (1992: 61).

Segundo Lourenço, urge que se dissolva o descompasso que há entre o *ser* português e a *imagem* que dele se criou. Investidas desse objetivo, as obras de Almeida Faria a que nos referimos redefinem a trajetória desse

homem em busca da sua identidade. Portanto, o motivo que preside os textos é a *lusitanidade*; por isso a necessidade de "reescrever a História dentro de um novo contexto" (Hutcheon, 1991: 157), ou seja, dar ensejo à tarefa da hermenêutica que nada mais é do que uma "forma de inserção problematizada da subjetividade da História" (idem: 156).

Imbuídos do propósito de compreender como se dá a articulação entre o extraverbal e a expressão estética que tece as malhas narrativas, pretendemos conhecer "o tipo de ser-no-mundo manifestado *diante* do texto" (Ricoeur, 1990: 56), na (re)escritura do mito sebastianista em *O Conquistador*. Na perseguição desse nosso objetivo, observaremos como a tessitura dialógica participa da arquitetura da paródia, permitindo que aí se instaure e estabeleça a dupla leitura do enunciado. Revitalizando a tensão entre o hipotexto e o texto que a partir dele se recria, notaremos como a ironia, enquanto recurso estruturador da paródia, no mesmo movimento em que lança um olhar irônico ao mito, impede também que haja a cristalização da História. Assentaremos, assim, o nosso exercício interpretativo nos alicerces da paródia, empenhando-nos em desvelar a sua tessitura dialógica e os mecanismos de que se vale para operar a "transcontextualização". Por ora, atendendo à necessidade metodológica de dar sustentação à nossa análise, desenvolveremos alguns fundamentos teóricos que iluminarão a leitura paródica, realizada por Almeida Faria.

No universo das representações artísticas da atualidade, a paródia tem ocupado um lugar de relevo e suscitado constantes investigações, seja para conhecer a natureza do objeto em si seja para vislumbrar através dele uma nova apreensão do contexto onde ele está inserido.

A paródia é, por excelência, uma expressão da construção formal e temática de textos que têm como propriedade fundante o dialogismo. Ela questiona o modelo literário sobre o qual se estabelece, da mesma maneira como rejeita o discurso ideológico epocal, numa dialética dinâmica, em que se aceitam e, ao mesmo tempo, se afastam as verdades de um mundo em constante transformação. No processo de evidenciar a heterogeneidade discursiva, a paródia, como veremos no terceiro capítulo, expande a abrangência do signo literário, fazendo um novo corte semântico do signo para além da superfície manifesta do texto. Nesse confronto ideológico forja-se um espaço lúdico em que comparecem fragmentos de vários discursos que se interbricam, criando a ambigüidade e a plurivalência. Este jogo de plurissignificação conduzirá à transgressão do código pré-estabelecido que, por sua vez, refletirá a subversão do código social.

Objetivamos, assim, estudar a construção da paródia em *O Conquistador*, enquanto instrumento de reflexão sobre o mito sebastianista. A paródia se constrói como vetor de desmistificação do discurso instituído, que criou a ilusão de referencialidade para a cultura portuguesa. Nosso fito é o de examinar os expedientes de que se vale Almeida Faria na confrontação da voz enunciativa com o discurso convencional, ou seja, analisar como ocorrem as relações dialógicas desse sistema e a construção de sentido do texto. Para tanto, agora, retomaremos alguns dos conceitos básicos ligados ao estudo do dialogismo, suas implicações e os desdobramentos nas várias relações orgânicas existentes entre o romance polifônico e o monofônico, o grotesco, a concepção carnavalesca, etc.

O dialogismo está fundado nas contribuições de Bakhtin sobre a enunciação como objeto dos estudos da linguagem. Desta perspectiva, ele se preocupa com o exame da interação verbal e das relações entre linguagem, sociedade e história e entre linguagem e ideologia. Assim, faremos uma breve incursão pelas teorias de Bakhtin e de seus intérpretes para retomarmos alguns conceitos, que servirão de base ao procedermos à análise do romance.

De acordo com Bakhtin, a enunciação não é apenas uma matéria lingüística; ela incorpora o contexto. Ele foi um crítico severo da lingüística estrutural que se ocupava apenas com o estudo da frase[1]. Para Bakhtin, o texto é um organismo que apresenta determinada estrutura em que permeiam as interações verbais do intertexto e do contexto. Este pensamento está ligado ao conceito de que toda enunciação pressupõe o estabelecimento da comunicação. A enunciação constrói o seu sentido, ao absorver a linguagem em funcionamento, isto é, a linguagem enquanto discurso flagrado no momento da conversação cotidiana.

No dialogismo, Bakhtin distingue a atividade solipsista ("desagregada, não modelada ideologicamente, próxima da reação fisiológica do animal, característica do indivíduo pouco civilizado") e a "atividade mental do nós" (aquela ideologicamente formada na "interação de consciências no campo das idéias") (1981: 25). As posições ideológicas não são abstratas. Elas permeiam a comunicação, que apresenta a posição dos diferentes sujeitos, isto é, materializa, na linguagem, as diferentes possibilidades interpretativas. Segundo Bakhtin, "A linguagem vive apenas na comunicação dialógica daqueles que a

---

[1] A propósito desta crítica de Bakhtin à lingüística estrutural e à poética formalista, Todorov comenta que estas "reduz[em] a linguagem a um código e esquec[em] que o discurso é acima de tudo uma ponte lançada entre duas pessoas, elas próprias socialmente determinadas" [Prefácio de Tzvetan Todorov a Bakhtin(Volochinov), 1997b: 15.

usam" (idem: 158). Ela é enformada pela vida; é nela que reside a sua significação.

Deste enfoque decorre a idéia de que todo discurso é dialógico, ou seja, a sua existência implica as presenças do enunciador e do enunciatário no espaço textual. Esta relação entre o eu e o tu não manifesta, contudo, apenas uma relação dialógica que torna cada interlocutor porta-voz de sua subjetividade. Nessa perspectiva, há o descentramento desse sujeito da enunciação como reprodutor exclusivo do seu ponto de vista. Bakhtin insere o conceito de que todo o sujeito da enunciação é histórico e ideológico: ele traduz na sua fala as vozes sociais do seu momento. O eu se constitui verbalmente sobre a base do nós. O discurso verbal é reflexo e manifestação da situação que o criou e do contexto extraverbal. Para que este último componente do processo de comunicação construa sua significação concorrem três elementos fundamentais:

- o espaço da interlocução(a unidade do visível: a sala de visitas, a "praça pública" etc.);
- o conhecimento comum da situação de interlocução;
- a avaliação comum dessa situação.

Os dois primeiros fatores fornecem várias informações referenciais aos interlocutores, no momento da enunciação, acerca da circunstância em que a comunicação ocorre. O conhecimento desses elementos não é explícito na enunciação. Eles pertencem à esfera do não-dito.

Por fim, o terceiro fator evidencia a seleção do falante no ato da enunciação. Quem fala avalia seu discurso face ao ouvinte que o interpela, numa dada situação de comunicação. No dizer de Brait,

> As avaliações presumidas, pressupostas, são avaliações sociais básicas que derivam de um grupo social dado, de uma comunidade, e por essa razão não necessitam de uma formulação verbal especial. Um julgamento de valor é um fato condicionado pela existência de uma dada comunidade e se torna alguma coisa tida como certa e não submetida à discussão. Ao contrário, sempre que um julgamento de valor é verbalizado e justificado, pode-se estar certo de que ele já se tornou duvidoso (1994: 20).

No processo de interação entre falantes, o ato subjetivo da fala tem por trás o social e o objetivo, pois, a partir do julgamento de valor da comunidade onde estão inseridos, eles imprimem a orientação que querem dar ao seu discurso. O processo de seleção das palavras implica, portanto, a escolha de uma entoação[2]. Quem fala não colhe do dicionário as palavras que irão compor o seu discurso, mas da vida que a impregnou de uma ideologia. Para Bakhtin(Volochinov), "*a palavra é o fenômeno ideológico por excelência*" (1997: 36). A relação do falante com o tópico nunca é despretensiosa. Ela sempre leva em conta o efeito que ele quer provocar no ouvinte. Se, por um lado, na seleção, o falante julga e escolhe a entoação adequada à circunstância, na recepção, isto é, na co-seleção, o ouvinte também elabora um julgamento de valor, decodificando segundo o contexto.

O processo de enunciação envolve a idéia da história, da sociedade, dos sujeitos e o produto, ou seja, as condições de produção e de recepção. Portanto, a enunciação está ligada à interação; é uma situação ativa, de conflito que permeia as relações dialógicas.

---

[2] A *entoação* (ou *entonação*) estabelece a relação entre o discurso verbal e o contexto extraverbal. Na estrutura formal da fala, todo locutor conhece nitidamente a relação do enunciado com o conjunto de valores pressupostos no meio social onde acontecerá o seu discurso. De acordo com Bakhtin, numa determinada situação de comunicação, sabemos, de imediato, o gênero do discurso que será escolhido, o tom que vamos imprimir às nossas palavras, o volume, a estrutura composicional etc. "O querer-dizer deve limitar-se à escolha de um determinado gênero e apenas ligeiros matizes na entonação expressiva (pode-se adotar um tom mais deferente, mais frio ou então mais caloroso, introduzir uma entonação mais prazerosa etc.) podem expressar a individualidade do locutor (o aspecto emocional de seu intuito discursivo)" (1997: 303).

Em *O Conquistador* estas relações se estabelecem tanto entre textos constituídos da mesma matéria sígnica(a palavra), quanto de matérias sígnicas diferentes(pintura, o desenho), construindo a réplica dialógica entre o texto verbal e o pictórico. Há, portanto, relações intertextuais e interdiscursivas. Na primeira situação, temos o diálogo com vários textos da cultura, mediante a citatividade e no segundo caso, apresenta-se uma pletora de relações interdiscursivas que materializam as diferentes relações dialógicas presentes no texto, como o discurso bélico, o futebolístico, o "economês", etc., como veremos oportunamente.

Retornando aos princípios básicos bakhtinianos, temos o conceito de que todo discurso apresenta uma heterogeneidade discursiva[3], isto é, ele distingue uma identidade em relação a outro(discurso). A identidade do ser se constrói em relação ao não-ser. A interdiscursividade, portanto, é uma propriedade do discurso. Este não se fecha sobre si mesmo; ao contrário, constrói-se em vista do outro. Conforme Fiorin, até mesmo na ausência de qualquer marca de heterogeneidade mostrada, esta relação interdiscursiva, ao afirmar a sua própria identidade, desvela a coexistência de relações contratuais e de relações polêmicas que manifestam seu caráter social, sua natureza dialógica (1994 : 33).

Vejamos, agora, como se instaura o dialogismo no discurso. Para Bakhtin, há dialogismos de diferentes graus e que devem ser considerados em sua especificidade. Podemos dizer que o dialogismo pode realizar tanto no plano da interação verbal entre os interlocutores do discurso, quanto no diálogo

---

[3] A propósito deste conceito, Fiorin cita Maingueneau que assim se pronuncia: "um enunciado de uma formação discursiva pode então ser lido pelo "direito" e pelo "avesso": num lado ele significa sua pertença a seu próprio discurso, no outro ele marca a diferença constitutiva que o separa de um ou vários outros discursos" (1994: 33).

entre os muitos textos da cultura. Desta feita, compreende-se o texto como ponto de intersecção das diversas práticas realizadas de linguagem. Este é o sentido que Bakhtin dá à intertextualidade, isto é, o tecido urdido pelas várias vozes que falam e polemizam no discurso. Portanto, ele se refere, precipuamente, à intertextualidade *interna* do texto. Segundo Fiorin, o conceito de intertextualidade em Bakhtin, "concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação de sentido" (idem: 29).

Em "Paródia e Dialogismo" (1994), Fávero comenta que o conceito de intertextualidade enquanto "escrita em que se lê o outro", que "remete a outra [escrita]" foi introduzido no Ocidente por Kristeva que, sugeriu que Bakhtin, "ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a idéia de intertextualidade"[4]. Com certeza, este equívoco de interpretação justifica-se pela novidade da idéia recém-introduzida.

Anteriormente a Bakhtin, a idéia de intertextualidade já estivera presente nos trabalhos de alguns estudiosos como Saussure[5], Tinianov, Victor Chklovski, etc., mesmo que não inteiramente formulada. O primeiro, em 1905, entendia a intertextualidade como uma escrita expandida de um texto anterior. Ele não via a intertextualidade como elemento constituinte do discurso. Esta intuição surge, pela primeira vez, nos escritos dos formalistas russos (Tinianov, Victor Chklovski), de quem Bakhtin rejeitava sumariamente as teorias.

---

[4] Nesse ensaio, Fávero cita como Kristeva definiu a intertextualidade constitutiva do romance, consoante a teoria bakhtiniana: "Bakhtin é um dos primeiros a substituir o recorte estético dos textos por um modelo onde a estrutura literária *não é/não está* mas se elabora em relação a uma outra estrutura [...]. Cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras [...] *todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade*". Fragmento extraído de "Une Poétique ruinée", capítulo da obra *Bakhtin*, de Julia Kristeva (1970) (1994: 50 / Grifos de Fávero).

[5] A obra de Saussure só veio a público, em 1964, graças ao esforço de J. Starobinski.

Em 1925, três anos antes de aparecer a *Poética* de Bakhtin, Eichembaum escreve um ensaio sobre o método formalista em que dispõe as conclusões do grupo e cita a concepção de Chklovski sobre a criação da obra de arte, já apresentada na revista *Poética*, 1919. Para este:

> A obra é percebida em relação com as outras obras artísticas, e com a ajuda de associações que são feitas com elas. Não apenas o pastiche, mas toda obra de arte é criada paralelamente e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, aparece para substituir a velha forma que perdeu seu caráter estético (Lopes, 1994: 73).

A idéia da dialogicidade está presente no texto de Chklovski, que pode, talvez, ter sido o nascedouro das reflexões de Bakhtin, embora este nunca tenha se referido a esta possibilidade. De qualquer forma, o dialogismo é a propriedade primeira e fundante do discurso de Bakhtin, que desenvolverá este antigo problema da citatividade, sob nova perspectiva: a da inversão paródica do discurso original, que ele tratará no tópico da carnavalização. Será também deste conjunto de noções que Bakhtin criará a sua teoria do romance polifônico.

Concluindo, podemos dizer que texto é o ponto de convergência de trocas enunciatiavas, situadas num espaço e num momento determinados, dialogando de modo contratual e conflitante; podendo, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes se deixam escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma só voz se faz ouvir.

É também importante estabelecer claramente o conceito de polifonia, muitas vezes utilizado como sinônimo de dialogismo. Entenda-se por dialogismo, como já vimos, a essência da linguagem e do discurso, a sua *constituição*, que se caracteriza pela heterogeneidade, até mesmo em

formações discursivas[6] que apresentem os mesmos percursos semânticos e/ou figurativos. Já a polifonia refere-se às *estratégias* discursivas presentes no texto. A polifonia faz oposição à monofonia. Ambas se referem ao procedimento ideológico que o autor adota ao tratar suas personagens; referem-se a *como* se instala a relação entre a personagem e o autor. Este pode deixar visíveis as vozes, preservando-as distintas na polêmica, ou ocultá-las, apresentando-as como uma única voz.

Na estrutura romanesca monológica, as várias personagens são veículos para exprimir uma única visão do mundo, ou seja, elas se realizam apenas enquanto expressão da voz do autor. Desta forma, todas as ambigüidades e contradições são eliminadas para fazer valer uma única ideologia. No romance polifônico, há "a confluência de duas [ou mais] consciências numa consciência", contudo "essa combinação contrapontística de vozes para fins diversos" (Bakhtin, 1981: 195), permite que elas se mantenham autônomas, exprimindo sua própria mundividência. Instaurada a polifonia, produz-se um tecido textual em contínua mudança, ou seja, ambivalente, sem redução do grau de legibilidade. A polifonia revela, assim, o mundo em processo de construção, em que os elementos que nele se inserem agem e reagem uns contra os outros sem um acabamento, sem atingir um ponto decisório. No capítulo em que estudaremos a personagem, analisaremos, mais detidamente, a monofonia e a polifonia.

---

[6] Segundo Helena H. Nagamine Brandão, *formação discursiva* refere-se ao "conjunto de enunciados marcados pelas mesmas regularidades, pelas mesmas 'regras de formação'. (...) os textos que fazem parte de uma formação discursiva remetem a uma mesma formação ideológica". Portanto, os discursos que repetem os mesmos discursos temáticos e/ou figurativos, isto é, os que mantêm uma relação contratual pertencem à mesma formação discursiva (s.d.: 90).

Para Bakhtin, não há polifonia na paródia, só na estilização, porque, nesta última, a voz autoral explora estilisticamente um modelo, manejando-o de fora, sem fundir as vozes. Na paródia, também a linguagem torna-se dupla, mas transgride a convencionalidade do texto-fundo, reelabora-o e nega-o. Nela, não há o caráter conciliador da estilização; a segunda voz, "uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos". O discurso "se converte em palco de luta entre duas vozes" (idem: 168), ao reafirmar o *ethos* da voz narrativa, que se opõe ao da memória coletiva. O discurso na paródia é ambivalente: está sempre na fronteira com o seu contrário, rejeitando-o, subvertendo-o, confrontando-se com o outro, mas não permitindo a sua posição interpretativa. Há a redutibilidade de vozes no discurso para obedecer a uma orientação monoacentual.

Independente da estratégia utilizada pelo criador, quer a monofonia, quer a polifonia, o texto literário será sempre resultado do processo de incorporação e transformação de outros textos de determinada cultura, seja mediante a citatividade, a alusão, a estilização.

Partindo da premissa que o sujeito da enunciação não é único, mas dialógico, podemos dizer que o discurso em *O Conquistador* se constrói fundado numa heterogeneidade discursiva, estabelecendo a interação verbal entre vários textos do universo de leitura do autor. A paródia, como discurso *mostradamente* heterogêneo, caracteriza-se por não "ocultar a intersecção eu / outro" (Discini, 2001: 236). Assim, pode inscrever o *outro* "no fio do discurso", como diz Authier-Revuz, à maneira *marcada*, mediante o uso de Itálico, aspas, discurso direto, discurso indireto livre, etc., e, outra, a *não-marcada*, quando há

a "diluição, a dissolução do *outro* no *um*, de onde este último pode sair enfaticamente confirmado, mas também pode perder-se" (idem: 236).

O romance de Almeida Faria se constrói enquanto tecido dialógico que se organiza e estrutura, ora circunscrevendo a palavra do *outro* com indicações, como é o caso das epígrafes, dos desenhos de Mário Botas, a pintura de Bosch, a de Cristóvão de Moraes, ora na sua heterogeneidade mostrada, mas não-marcada incorporando os vários mitos, os provérbios, o relato das crônicas, etc. A própria capa [fig. 1] da primeira edição (1990) já anuncia o caráter híbrido do texto. A visibilidade amplia-se, estendendo-se para além do signo verbal, transcodificando-se também nos desenhos e nos espaços em branco. Ela, por sua vez, funcionará como mote, na medida em que a estilização do retrato de D. Sebastião, associada ao título, pode levar o leitor incauto a ativar a memória, que lhe fornecerá a imagem épica de Portugal, cantada nos versos de *Os Lusíadas*. Entretanto, no processo de fruição, graças ao *engenho e arte* do escritor, desencadeia-se a reelaboração desta imagem, que constrói a glosa que parodiará o mito daquele "que o mundo todo doma" (Canto VI, 30)[7]. A esfera terrestre nas mãos de D. Sebastião iconiza a mentalidade imperialista dos portugueses. É exatamente esta imagem que será boa seara para o surgimento do sebastianismo.

Os desenhos de Mário Botas, representados como sendo criações de um amigo do narrador-personagem, não nomeado no corpo do romance, interseccionam a narrativa tanto quanto as epígrafes e funcionam como metaficção alusiva à odisséia vivida por Sebastião. Eles costuram as partes,

---

[7] Este fragmento refere-se à fala de Baco no segundo consílio, quando verbera contra o excesso de poder dado aos navegantes lusitanos: "(...) e ainda vemos cada dia, / Soberbas e insolências tais, que temo / Que do mar e do céu, em poucos anos, / Venham deuses a ser, e nós, humanos" (Canto VI, 29) (Camões, 1963: 146).

Almeida Faria

O CONQUISTADOR

CAMINHO

O Campo da Palavra

respeitando, por um lado, a tradicionalidade da narrativa linear e, por outro, inovando, ao compor um tecido narrativo em que se entretecem diferentes matérias sígnicas, que se fundem de tal forma que "o material imagético flui incessantemente dos sonhos e casa-se com os desenhos do amigo" (Simões, 1998: 4). Aqui, estamos novamente, às voltas com o percurso circular. No capítulo VII, a personagem revela desconhecer as fronteiras entre o mundo onírico e a realidade, não distinguindo entre o que é produto dos seus sonhos ou criação artística do amigo. A última epígrafe sinaliza que o processo criador uma vez instaurado não se conclui, pois continua recebendo novos esboços (sonhos? ou desenhos?), que "são a matéria-prima de sua imaginação" (idem: 4).

As epígrafes estabelecem um diálogo com o texto verbal prenunciando os procedimentos do produtor e fortalecendo a estrutura circular do texto, na medida em que em cada parte surge uma epígrafe sintetizadora do que sobrevirá e, o leitor, ao mesmo tempo, que vai sendo conduzido a descobrir o que foi sugerido, é também convidado a participar desse jogo interpretativo. Antes de decodificarmos cada um dos sete enigmas propostos no prelúdio de cada capítulo, vamos conhecer um pouco o que alguns estudiosos teorizaram sobre este assunto.

Dentro do constelado de intertextualidade em *O Conquistador*, as epígrafes comparecem como "a retomada consciente, intencional, da palavra do outro mostrada" e marcada. Elas podem ser vistas, segundo Antonio Candido, como uma forma de "comparatismo não intencional" (1993: 212), ao fundar o texto em um texto matriz. Esta intertextualidade pode evidenciar, por vezes, uma moda, como era comum entre os românticos, quer incorporando as

epígrafes, "fundindo-as com o seu próprio discurso" (idem: 212), quer transcritas na sua forma destacada do texto, com indicação de seu autor. Nesta situação comunicativa, ela representa, assim, o tema que será desenvolvido na linearidade do texto.

Na adoção desta prática de intertextualidade, o autor recorta um fragmento do universo literário e insere-o na sua criação. Neste caso, a apropriação "se define como fator de vinculação do texto a determinado sentido" (Guimarães, 1995: 26), desenvolvendo, portanto, a função referencial, de significação afirmativa e temática.

Em Almeida Faria não se pode falar na existência de qualquer projeto literário que estabeleça a noção de causalidade entre as epígrafes e a produção. Por isso, nossa tarefa restringe-se apenas ao registro das epígrafes e a tentativa de descobrir-lhes as relações que podem estabelecer com o texto.

O romance é composto por sete capítulos, sendo cada um introduzido por uma epígrafe, recortada, respectivamente de textos de: Vergílio, Daniel Defoe, Camilo José Cela, Isak Denisen, Giorgio Manganelli, Diderot, Cervantes. A re-utilização do texto instaura uma certa conivência entre o leitor e o criador, na medida em que "remete o novo texto a um 'já escrito', que predetermina o texto e lhe assegura a previsibilidade – desde a simples reminiscência até a citação" (idem: 26).

Vejamos, então, as possíveis relações que as epígrafes podem estabelecer no seu novo contexto.

1ª epígrafe

"Si vera est fama." - Vergilius (Se a fama é verdadeira.)

Esta epígrafe recontextualiza o epitáfio do túmulo de D. Sebastião, presente nesta obra, que, por sua vez, também epigrafa Vergílio. Nestas práticas intertextuais sugere-se a dúvida acerca do que se afirma a seguir. No *capítulo* em questão, a narração do nascimento de Sebastião é inteiramente envolvida numa atmosfera de enigma que dará corpo à idéia da reatualização mítica de D. Sebastião, como veremos no segundo capítulo. O mistério que envolve o seu nascimento confere-lhe um caráter lendário que será constantemente resgatado na sua rememoração e, ao mesmo tempo, de incredulidade no mito sebastianista. Ela expressa, portanto, uma ambivalência ao afirmar o que nega na linearidade do texto.

2ª epígrafe

"In speech an irony, in fact a fiction." - Daniel Defoe (No discurso uma ironia, no fato uma ficção.)

O segundo capítulo encarrega-se de contar a primeira infância da personagem, destacando o surgimento da fala. A epígrafe, de certa forma, já nos prepara para fazer a dupla leitura do episódio. Ela apresenta a estrutura bimembre, e em cada uma de suas partes sugere a existência de dois textos regidos pelo princípio da oposição, que provoca o desvio do texto-fundo. A voz enunciativa alerta-nos para o acento irônico, adotado pela paródia.

3º epígrafe

"El número siete, hijo mío, es un número muy importante, ya lo verás." - Camilo José Cela (O número sete, filho meu, é um número muito importante, já o verás.)

O sentido da epígrafe gira em torno da crença cabalística acerca do número sete. Ele aparece em inúmeras tradições e lendas e "simbolizam a totalidade do espaço e a totalidade do tempo", sintetizando, assim, "um ciclo perfeito, uma perfeição dinâmica" (Chevalier e Gheerbrant, 1995: 826).

Nesta seqüência da diegese, a personagem conta-nos sobre a sua iniciação na vida sexual. Justina, sua mestra de primeiras letras, será sua preceptora. Sebastião revela, nesse processo, tanto a sua precocidade nas artes de Vênus quanto prediz o atingimento da perfeição ao término desse ritual, o que também ocorre na epígrafe. A epígrafe reafirma-se enquanto sabedoria do consenso e, em seguida, envia-nos a um momento futuro, de fechamento, portanto, do ciclo. Nesse percurso de maturação, a personagem, por um lado, recebe "as lições" de sua mestra e, por outro, luta contra a sua formação religiosa, que o constrange nas práticas sexuais. Desse embate veremos que vencem as forças venusianas.

4ª epígrafe

"Madame, to my mind there never was a great artist who was not a bit of charlatan; nor a great king, nor a god." - Isak Dinesen (Madame, para mim nunca houve um grande artista que não fosse um pouco charlatão; nem um grande rei, nem um deus.)

O tema central da epígrafe é o fingimento que será desdobrado nas ações de Sebastião durante a puberdade. Inicia-se com as simulações das doenças para poder faltar às aulas e dedicar-se às "práticas sedutivas" e, depois, culmina com as "técnicas amatórias" para conquistar Clara. O jogo de sedução implica o desenvolvimento destas habilidades: "um passo em falso pode ser aí a morte do artista" (Faria, 1990: 64), conforme nos conta a personagem. Portanto, o embuste é o princípio do grande conquistador de mulheres. Este é o capítulo central da obra e representa o momento em que a falsidade leva-o tanto a apurar a técnica da conquista amorosa quanto o enreda nas suas próprias armadilhas.

5ª epígrafe

"Lo sai, dunque, che questa è la descrizione del nostro amore, che io non sia mai dove sei tu, e tu non sia mai dove sono io?" - Giorgio Manganelli (Tu sabes, então, que esta é a descrição do nosso amor, que eu não esteja nunca onde tu estás, e tu não estejas nunca onde eu estou?)

Esta epígrafe introduz o capítulo em que Sebastião afirma: "Sem Clara fiquei órfão de mim" (p. 85). Esse momento representa a passagem do final da adolescência e início da juventude, quando sai da aldeia, após a partida de Clara para Nova Iorque e vai para Lisboa, onde desenvolve e aperfeiçoa suas estratégias de conquistador de mulheres, no Lyceu Central de Pedro Nunes. Segundo o cavaleiro Alcides de Carvalho, uma das testemunhas do seu nascimento, aquele estabelecimento era o mais indicado para a sua "preparação" a fim de servir "os lídimos interesses da Pátria" (p. 83). O desenvolvimento dessas habilidades distancia-o das manifestações amorosas

mais puras e sinceras que conhecera com Clara. A partir de então, diversifica tanto os contatos que, aos poucos, começa a perder suas referências. A epígrafe traduz a ambivalência presente no jogo amoroso entre Sebastião e Clara: ao mesmo tempo em que dessacraliza o amor contemplativo, ele o sublima, porque esse será seu paradigma na tentativa da sua reconstrução. No *último* capítulo reconhece que "gostaria de ser o derradeiro cavaleiro do amor, aquele cujo órgão erótico principal eram os olhos" (p. 130).

6ª epígrafe

"Il y a peu de relations auxquelles on ne puisse appliquer ces que Strabão disait de celle de Ménélas: je vois bien que tout homme qui écrit ses voyages est un menteur." - Diderot (Há poucas relações às quais não se possa aplicar o que Estrabão disse sobre as relações de Menelau: eu vejo bem que todo homem que escreve sobre suas viagens é um mentiroso.)

Novamente encontramos o fingimento como célula nuclear da epígrafe e do capítulo. Este se inicia apresentando-nos a figura da avó como a imagem daquela que tem o saber fundado na tradição dos exorcismos; a que o protege e o orienta, libertando-o "dos nocturnos morticínios", ao "interpret[ar seus sonhos] sem hesitações e sem tabus" com suas "onirocríticas" (p. 96) e transita para a imagem da amante que violentamente se ergue em fúria contra o amado que a pretere. Nesta cena, em consonância com a dupla face da imagem de Catarina, a personagem também tece seu jogo, fundado no engano: afirma que selou o compromisso com sua avó de não mais "meter-se com mulheres casadas" e, ao mesmo tempo, planeja no dia seguinte encontrar-se com Helena, esposa de Jacques.

O nome da personagem feminina remete-nos a Helena de Tróia, cuja beleza e sedução levaram Páris e seu país à desgraça. Aqui, a personagem Helena introduzirá Sebastião na SUCH (*Société pour l'Usage Convenable des Hommes*). Nesta sociedade desenvolverá à larga suas habilidades de sedução, até chegar ao "colapso" físico e mental.

7ª epígrafe

"Su libro tiene algo de buena invención, propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia de ahora se le niega..." - Cervantes (Seu livro tem alguma coisa de criativo, propõe algo, e nada conclui: é preciso esperar a segunda parte que promete: talvez com a emenda alcançará do todo a misericórdia que agora se lhe nega...)

A última epígrafe confirma o princípio da dupla leitura do relato, em que a voz enunciativa transcontextualiza o mito, criando a ambigüidade no discurso. O percurso da rememoração termina, eivado de dúvida, já preludiada na epígrafe. (O advérbio *quizá* empresta um caráter dubitativo à "proposta" anunciada). Há um deslocamento da idéia do retorno mítico para o recomeço do processo criador. Por isso a referência, neste capítulo, às Plêiades da constelação de Touro, como ao "que há de [o] guiar" (p. 134), assim como, no passado, elas serviam de orientação aos navegantes no Mediterrâneo. O sétimo capítulo a princípio fecharia o ciclo, mas, ao contrário, deixa-o *in aberto*, propondo a possibilidade de um recomeço - "la segunda parte". Ao terminar a obra, o ofício do criador não se conclui; ele sabe que continuará *lutando com as palavras*. A estrutura cíclica sugere também o repensar sobre o mito, que a

primeira leitura dessacralizou. No dizer de Eduardo Lourenço, "Portugal [ainda] está em discussão" (1982: 61).

A epígrafe desempenha, em suma, o papel de citação ao estabelecer o elemento temático que a partir dele se recria.

Assim, ela instaura, segundo Gilberto Mendonça Teles,

> uma forma de discurso paralelo, com a circunstância de apontar, ao mesmo tempo, para dois outros discursos: para aquele a que serve de vestíbulo e para aquele de que provém, funcionando como elemento de relação do texto com o contexto e sendo portanto um dos indicadores culturais da obra (1989: 44).

A epígrafe, como um portal, insere o leitor no texto, preludiando o que sobrevirá e, ao mesmo tempo, ecoando a orquestração do texto matriz. Em Almeida Faria, a epígrafe, portanto, antecipa e alerta, para que o leitor também não se enrede nas armadilhas do relato. Apesar da advertência, a voz enunciativa da narrativa soa como o canto das sereias para Ulisses. A mínima imprudência pode levar o leitor a crer naquilo que ela simula afirmar ou negar.

O processo de recontextualização implica, assim, um intervalo de passagem entre a constituição de um novo texto e a autonomia do texto de origem. Tal hiato leva Alves a se perguntar sobre o motor da criação: "o que vem antes e qual a intenção do poeta?" (1999: 75). Ela mesma questiona a relevância desta descoberta, concluindo, a seguir, que este deslocamento de um para o outro texto revela mais que uma intenção de recontextualizar: expressa "o desejo da busca do original" (idem: 75). Parece-nos possível também considerar que as epígrafes, ao participar de um novo universo poético, são prenhes de ambivalência: ao mesmo tempo em que remetem ao enunciado de onde partiram, recriam um novo campo de significação, por estar

inserido em outra situação comunicacional. Esta transferência de um determinado modo do ser *dado*, reconhecido pelo leitor, para um ser em devir, opera em relação ao texto antigo uma nova maneira de poder-ser, abrindo novas possibilidades de ser-no-mundo no processo da enunciação que ora se instaura. Ela se configura como fecundadora de novos significados, uma vez que não mais se cincunscreve apenas no âmbito dos conteúdos concebidos *a priori* no texto-fundo. No processo de apropriação, constituem-se novos sentidos que formalizam outra realidade ficcional.

Em síntese, os fundamentos teóricos aqui expostos têm o dialogismo como propriedade basilar do discurso. Este traço faz parte da natureza sociável do homem. Para Bakhtin, *ser* significa comunicar, interagir com o outro. Somente em face da alteridade, o ser humano pode construir a autoconsciência. Além disso, a palavra não apenas garante a sociabilidade, como também é signo sócio-ideológico, que reflete e refrata a realidade. Destes pressupostos, deriva a idéia de que todo discurso tem implicações ideológicas, como ocorre em *O Conquistador*. Este texto, enquanto produto social, instaura um enfrentamento da memória coletiva e a inserção de uma leitura espúria do mito. Ele questiona a literatura, ou melhor, a arte que confirma e é expressão da ideologia conservadora dominante. No jogo dialético entre a convenção que sublinha a visão encomiástica, mística ou até mesmo lírica do mito e a voz enunciativa que dessacraliza a primeira, esta se empenha num combate hostil que a rebaixa e impõe o seu *ethos*.

O discurso se constrói carnavalizando o mito sebastianista, constituindo-se, assim, enquanto escrita-leitura de outros textos. Aqui, as relações dialógicas se estabelecem segundo o princípio do oxímoro e são atravessadas

pela exclusão do outro. As vozes, elaboradas, citadas, assimiladas, interpenetram-se de maneira a ficar nas sombras do discurso monologizado de Sebastião.

Semelhante ao carnaval que se estrutura confrontando a vida oficial (monolítica, séria, hierárquica) e a público-cavarnavalesca (livre, cheia de *descidas* e ascensões), o mito também apresenta dupla face: a visão institucional e a oficiosa, clandestina. Almeida Faria forja em O *Conquistador* este último perfil. A carnavalização do mito representa, sob o enfoque da diegese, uma dialetização entre as expectativas do meio que o constrange a inserir-se dentro das convenções e guardar atitudes que reproduzam o sistema: que cresça, conheça mulheres, case e torne-se mais um patriarca, isto é, como um cavaleiro medieval. Em oposição, sua estase possibilita que ele seja conduzido pelas mulheres, manipulado e reificado. A escritura da obra representa para Sebastião o processo de recuperação de sua identidade, um antídoto contra a sua dessubstancialização, que não fornece o efeito esperado, como veremos depois.

Assim o texto se constrói enquanto significação, ou seja, como um "tecido" organizado e estruturado, sendo ao mesmo tempo objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura. As relações dialógicas se estabelecem na obra tanto entre textos constituídos da mesma matéria sígnica(a palavra), quanto de matérias sígnicas diferentes(pintura, o desenho), construindo a réplica dialógica entre o texto verbal e o pictórico. Há, portanto, relações intertextuais e interdiscursivas. Na primeira situação, temos o diálogo com vários textos da cultura, mediante a citatividade e no segundo caso, apresenta-se uma pletora de relações interdiscursivas que materializam

diferentes relações dialógicas presentes no enunciado. Estas criam um espaço lúdico em que os vários discursos se interseccionam e instauram a plurissignificação que conduzirá à transgressão do código pré-estabelecido, como veremos oportunamente.

CAPÍTULO I

A PERSONAGEM

As personagens de ficção são representações verbais que reconstroem uma realidade dentro de uma lógica própria. Segundo Anatol Rosenfeld (1998: 13), são seres objectuais, inseridos em contextos criados pela intenção do artista, mas onticamente autônomos. Essa intencionalidade, em alguns casos, chega a estabelecer vínculos, de um modo indireto, com a realidade extraliterária.

Do interesse que alguns estudiosos revelam em perceber qual é o raio de intencionalidade no processo criativo e qual é a parcela fenomenológica que o produto artístico apresenta é que surge a questão das relações da ficção com a realidade. A preocupação de *adequatio orationis ad rem*, leva-nos a repensar a verdade da personagem. Na expressão de Aristóteles, o termo *verdade* designa a verossimilhança, isto é, espera-se que a personagem mantenha uma coerência interna no que tange às situações miméticas representadas. É a partir dessa adequação, promovida na obra de arte, em que se compatibilizam as personagens e o contexto criados dentro de uma lógica pré-estabelecida, que se cria uma coerência interna no texto. Firma-se, assim, um propósito de fidelidade aos padrões anteriormente convencionalizados. Por exemplo, num

conto de Jorge Luis Borges, o elemento fantástico amolda-se ao contexto de mistério e ao caráter enigmático das personagens, criando a opacidade e o tom de suspense da trama. Far-se-ia uma ruptura no plano estético da obra se houvesse a introdução de qualquer elemento do mundo fenomênico. As personagens convencem-nos, porque estruturam-se, a princípio, segundo o arquétipo da ambigüidade, fazendo o jogo do suspense.

Com a distensão temporal da ação, os dados, aparentemente insignificantes, assumem importância, fazendo com que os elementos constituintes do mistério, aos poucos, se diluam e possamos descobrir a lógica das motivações, a causalidade dos eventos, enfim, decifrar o enigma, a identidade desses seres.

A personagem é, portanto, imanente à obra de ficção, à medida que, graças à sua articulação a um contexto criado, ela dá corpo à intenção ficcional e, ao mesmo tempo, reflete a existência humana[8].

As personagens constituem um dos elementos basilares do romance, dando vida a um enredo. O ficcionista cria seres que vivem verbalmente uma determinada situação dramática, podendo representar variadas cosmovisões e estabelecer diferentes relações consigo mesmas e com o mundo.

Muitos teóricos da literatura têm dirigido suas atenções para a questão da construção da personagem, quer estudando sua origem, quer sua natureza. Retomemos alguns desses pesquisadores.

---

[8] Demoremos, agora, nossas atenções, na análise da gênese e da natureza da personagem do romance, observando como cada expressão artística confere um caráter categorial singular a seu discurso. Ao analisar a questão da verdade na ficção, Anatol Rosenfeld retoma o pensamento de Platão que preconiza que a beleza da arte "não é luz e não é noite; é crepúsculo; é resultado da verdade e da não-verdade. Coisa intermediária." – (1998: 22 – 23).

E. M. Forster, na sua obra *Aspects of the Novel* (1970) distingue em duas espécies fundamentais as personagens romanescas: planas e redondas. As primeiras são representadas por uma única idéia ou qualidade que as acompanha linearmente por toda a obra. Elas são sempre iguais a si mesmas, preservando suas características específicas inalteráveis, criando expectativas no leitor apenas por sua ação. Por preservarem estas características essenciais, elas tendem a se tornar tipos ou caricaturas. Para Forster, uma das vantagens do uso das personagens planas é serem elas facilmente reconhecidas sempre que entram em ação. Por isso, são muito bem aproveitadas nos textos de humor e na comédia, pois ao reiterar determinada qualidade, visam a exprobar determinado modelo. De acordo com Forster, quando há mais de "um fator na caracterização da personagem, temos o começo de uma curva na direção de uma esfera" (1970: 75), ou seja, há a introdução de elementos que podem torná-la complexa.

As personagens redondas não são construídas por meio da recorrência de uma só qualidade. Ao contrário, surgem a partir da acumulação de elementos diversificados. Ela conhece as transformações íntimas inerentes à complexidade psicológica do homem. São, portanto, "capazes de nos surpreender de uma maneira convincente" (Forster, 1970: 85. Trad. nossa). Nesta conceituação, Forster estaria se referindo ao propósito do escritor de criar o sentimento de verdade, que advém da ambigüidade da personagem. O escritor esforça-se por dispor os traços psicológicos, dando-lhes densidade, através da aproximação de elementos enigmáticos, contraditórios, que recusam qualquer classificação. "Cada traço [comenta Antonio Candido ao analisar as personagens redondas] adquire sentido em função do outro, de tal

modo que a verossimilhança, depende, sob esse aspecto, da organização do fragmentário pela organização do contexto" (1998: 80).

A propósito das personagens redondas, Vítor Manuel comenta que a densidade e a riqueza das personagens *modeladas*, segundo sua terminologia, dão-lhes universalidade ao captar nas suas paixões, qualidades e defeitos; ao surpreender nos seus sonhos, os conflitos e tormentos. O escritor, ao centrar suas lentes sobre o ser, ilumina o humano, revela a vida. "O interesse e a universalidade das personagens *modeladas* advêm precisamente desta fusão perfeita que nelas se verifica da sua unicidade e da sua significação genérica no plano humano, quer sob o ponto de vista intemporal, quer sob o ponto de vista da historicidade" (1969: 271).

Com a evolução da psicologia moderna, importantes descobertas vieram à luz sobre as noções de subconsciente e de inconsciente. Estes conhecimentos assinalaram outros rumos para a construção das personagens. Grandes escritores do final do século XIX, desenvolveram uma nova visão da personagem na literatura. Nesta esteira, temos Nerval, Dostoiévski, que, por sua vez, prepararam os caminhos de Proust, Joice, Kafka, Pirandello e outros. Nestes autores é impossível obter um perfil físico, espiritual, caracterológico das personagens. Menos ainda sabermos que evoluções a intriga poderá sofrer. Enquanto no romance tradicional o retrato constitui um elemento importante na caracterização da personagem, aqui, antes nos ficam idéias, sentimentos.

Dessa forma, as novas concepções filosóficas e psicológicas, principalmente do marxismo e da psicanálise, revolucionaram, portanto, o conceito de personalidade, que passa a ser entendida como ser em si e em

relação com o mundo. Nestes autores, as personagens assimilam em seu discurso a influência do meio, mas a incomunicabilidade pontua sobremaneira as interrelações e parece que compromete a unidade e a coerência dos seres tão previsíveis e lineares da arte novelística do período anterior. Nessa linha de pensamento, o marxismo procurou mostrar também que, com o advento do capitalismo, houve a tendência para a individualização, a segregação. O homem passa a ter um conhecimento fragmentário da realidade. Dessa feita, quando o romance moderno concebe a desintegração interior das personagens, ele nada mais faz do que atualizar aquilo que é imanente à própria experiência do homem. A propósito da criação do herói no capitalismo, comenta Jair Ferreira dos Santos que neste contexto desagregador, as personagens perdem as suas referências, havendo um "esvaziamento do sujeito" (1997: 30).

Por isso, no romance, as personagens são elaboradas a partir de índices significativos (gestos, frases, objetos, obsessões), que condensam um universo complexo, por vezes, contraditório, sem uma unidade e coerência visíveis. O trabalho de seleção e de combinação desses elementos, segundo uma lógica de composição, cria a ilusão do ilimitado. O romance moderno propõe desenvolver, assim, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e de idéias, a complicação crescente da psicologia da personagem. O desafio que se apresenta ao leitor é de reunir estes fragmentos de percepção e de conhecimento e interpretá-los, para dar às personagens verdade existencial. Com a evolução da complicação crescente da psicologia das personagens, registre-se ainda que houve inversamente um movimento de simplificação do enredo. Portanto, do enredo com vários núcleos dramáticos, densos, com

personagens planas, transitou-se para enredos simples(unos), com personagens mais complexas.

Nesse percurso evolutivo do romance, podemos perceber duas tendências básicas quanto ao tratamento das personagens: 1) como seres estáveis, cristalizados nos seus traços caracterológicos; 2) como seres densos, nascidos de uma sondagem psicológica abrangente, cuja caracterização é marcada por zonas de sombreamento e de mistério.

Outro grande estudioso que se curvou sobre os romances modernos para lhes estudar a personagem foi Mikhail Bakhtin. Desta preocupação, surgiu um alentado estudo, focando com especial atenção a obra de Dostoiévski (1991).

Numa análise percuciente, Bakhtin observou que a personagem em Dostoiévski recria-se tal a natureza de sua alma: misteriosa, ambígua. Aproveitemos o ensejo, e vejamos como ele concebe a construção da personagem no romance. De acordo com este estudioso, podemos distinguir dois tipos de personagem: o primeiro é aquele que nos é oferecido por meio da fixação de qualidades estáveis, quer de sua tipicidade sociológica e caracterológica, quer de seus valores, sua aparência. Ela já se apresenta esculpida pelo autor, que na criação do romance monológico, passa a conferir-lhe vida: ações, falas, pensamentos, visões de mundo, e tem como centro de gravidade a própria realização da personalidade da personagem. A voz desse herói encontra-se subordinada à imagem objetificada como os seus traços caracterológicos e ambas acabam se tornando, no plano artístico, objetos do discurso do autor. Ela não possui independência na estrutura da obra; ao contrário, serve de intérprete da sua voz. A consciência da personagem está

ligada umbilicalmente à consciência do seu criador que a determina e a representa solidamente construída, definida.

Nas relações com o mundo, as personagens do romance monológico, por serem interiormente fechadas, ignoram-se mutuamente, ou seja, cada uma está encasulada na sua visão de mundo; passa a agir de acordo com suas concepções, seus princípios - não se estabelece uma relação interna, uma "relação entre consciências" (Bakhtin, 1981: 59), uma relação dialógica. As personagens são condenadas ao solipsismo. Mesmo quando o herói reconhece o "eu" do outro, ele o vê como objeto e não como outro sujeito. Suas ações, gestos, discursos e pensamentos são filtrados e assimilados no campo da visão do autor, que lhes confere a vida, que lhes dá a fala e as conclui. Elas vivem e morrem no mundo do seu criador, que é objetivo, onisciente.

Nesse espaço de criação, pelos motivos anteriormente considerados, o diálogo do autor com a personagem também não é possível, porque "ele não fala com ela, mas sobre ela" (Bakhtin, 1981:60). Ele nunca dispõe seu ponto de vista à consciência da personagem para que ela concorde ou discorde dele. As avaliações do autor sobre a personagem são sempre de um sujeito cognoscente que domina os demais objetos do seu conhecimento.

Na segunda classificação das personagens de Bakhtin, nós não somos introduzidos ao seu universo para sabermos *o que são*, mas para conhecermos *como* as personagens são construídas, *como* elas tomam consciência de si mesmas. Estamos falando do enfoque dialógico do romance polifônico. Bakhtin partilha a opinião com Otto Kaus que acredita que o contexto sócio-cultural do capitalismo russo tornou-se terreno fértil para o surgimento do romance polifônico, por ter instalado no seu isolamento a diversidade de grupos sociais

(1981: 14). Como conseqüência, a individualidade desses mundos, aos poucos, rompeu o equilíbrio ideológico e a natureza contraditória da vida social em formação não pôde se enquadrar nos limites da consciência monológica, mais afeita a expressar uma visão de mundo segura, e tranqüilamente contemplativa.

Nesse tipo de romance, as personagens não se apresentam, portanto, estáveis, passíveis de serem descritas. Todos os traços caracterológicos funcionam como elementos de reflexão da personagem e tornam-se objeto de sua autoconsciência. Sua vida é centrada na função de conscientizar a si mesma no mundo. Assim, a personagem assume sempre uma posição reflexiva, judicativa diante de seus atos, de seus pensamentos e do mundo que a rodeia. Ela se vê a si mesma dos mais variados enfoques, valora, delibera, para logo depois chegar a uma nova crise. O mundo exterior insere-se nesse processo reflexivo e torna-se também objeto de sua autoconsciência. A personagem do romance dialógico absorve tanto os traços internos quanto externos para criar desta amálgama, filtrada pela reflexão, a sua autoconsciência. Ela não é uma imagem objetiva, fixa, mas "um discurso pleno" (p. 45), um discurso em andamento, sem definições de arremates. Portanto, o dominante artístico da construção da personagem é a autoconsciência.

A personagem do romance dialógico polifônico cria-se na desagregação solipsista da sua consciência, e a partir desse enclausuramento em seu próprio mundo, ocorre um movimento centrífugo de busca, de percepção do mundo exterior; dá-se a relação com o outro. Do reconhecimento da existência do "tu", afirma-se a consciência do outro como sujeito investido de plenos poderes e não como objeto. Ele se coloca como uma consciência em contigüidade com

outras. Este princípio da construção da personagem traduz-se enquanto material artístico com a introdução da voz do outro. O tecido literário constitui-se com o entrelaçamento de várias perspectivas equivalentes e plenas; estas diversas consciências se apresentam em eterna formação, combinando-se na unidade do romance polifônico. Seu princípio composicional funda-se, portanto, na aproximação de diferentes nuanças de discursos, isto é, na unificação das matérias mais heterogêneas e opostas com a multiplicidade de "centros-consciências não reduzidos a um denominador ideológico" (Bakhtin, 19881: 12)

Enquanto a personagem do romance monológico é fechada, a personagem no plano dialógico polifônico se constrói da interação entre várias consciências, sem se converter em objeto da outra. Graças a esse enfoque, a personagem se descobre em formação, reafirmando a sua autonomia. Ela se caracteriza pela "irremediável inconclusibilidade" (idem: 43).

Assim, no processo de construção da personagem no plano polifônico, ocorrem dois momentos importantes: primeiro é a *tensão* que percorre uma trajetória crescente até chegar ao ápice, quando se realiza a *crise* ou *reviravolta*. Esta dará ensejo à *autorevelação* ou *reconhecimento* que, por sua vez, não é matéria conclusiva da individualidade do ser; portanto, esse segundo momento torna-se objeto assimilado pela personagem, que continua enfrentando outras oposições, que vão acentuando, novamente, a tensão até culminar em outro clímax, sem nunca atingir o caráter conclusivo. A personagem está sempre no "limiar" de sua última decisão, ou seja, o diálogo se cria com situações temáticas provocantes e cessa sem um desfecho monológico-convencional materializando assim a complexidade da alma humana, sua insolubilidade.

Retomando: enquanto a personagem monológica apresenta-se verossímil, à medida que, no plano histórico, seus movimentos e visões de mundo vêm confirmar os traços psicológicos fixados pelo autor, a verossimilhança da personagem criada no plano dialógico polifônico se realiza, quando o seu discurso, as suas palavras sobre si mesma dão-lhe coerência. E neste caso, mesmo que a personagem seja configurada no plano do fantástico, ela também se torna verossímil se o seu discurso está em consonância com a lógica interna do texto.

Correlacionado ao *como* o artista concebe a personagem dentro plano artístico estrutural(monofônico ou polifônico), há outro aspecto importante a considerar: a relação da personagem com o autor. No tratamento polifônico, a consciência do autor não se anula diante da matéria de representação artística. Desse modo, criar as personagens implica, portanto, falar com elas, provocá-las, polemizá-las, mas sem dominá-las, respeitando, assim, a sua autonomia enquanto palavra. Portanto, nesse tratamento dialógico aí instaurado, o autor "não fala do herói" (Bakhtin, 1981: 54), ou seja, a palavra do outro é focada como ponto de vista que mantém sua autonomia numa relação objetiva. A consciência do autor e das personagens são "eqüipolentes" e inconclusas. Trata-se, assim, de ampliar e de aprofundar essa nova posição do autor que não objetifica as personagens; antes, que permite que se estabeleça uma plena atividade dialógica. No processo de construção da narrativa polifônica, o homem é visto como um ser livre, incólume a quaisquer leis que o possam reger, determiná-lo. Ele sequer coincide consigo mesmo. Sua verdade se recria a cada instante na sua natureza livre e precária. Este herói apresenta-se, portanto, no *devir*, num diálogo constante consigo e com o mundo. Sua

consciência não é dada historicamente em sua formação e em seu crescimento, nem se basta por si mesma. Faz-se um viés na sua vida e ela é apresentada nesse momento de tensão, em relação com outra consciência. A partir do instante em que se inicia o diálogo, "começa a consciência" (Bakhtin, 1981: 34). Até mesmo quando as visões do outro podem restringi-lo, cerceá-lo, esta limitação dá-se apenas exteriormente. Estas coerções entram em conflito com seu enfoque e trava-se uma luta intensa entre os vários discursos. Deste confronto, à revelia da pressão do outro, o herói constrói a sua verdade que não tem o caráter definitivo; ao contrário, reforça a incompletude ética do homem[9], toda a complexidade da sua alma.

Já no tratamento monofônico, não ocorre a *exotopia* do autor, ou seja, o seu apagamento nesse processo. Todos os traços caracterológicos, sua tipicidade sociológica, seu perfil espiritual, enfim, todos os aspectos objetivos de construção da personagem saem do campo de visão do autor e transferem-se para o enfoque da personagem. Neste caso, o herói é um objeto do discurso do autor, isto é, torna-se veículo da sua posição ideológica. As relações dialógicas aqui estabelecidas não incluem a voz do outro e, portanto, não tem como dominante caracterológico a autoconsciência.

A personagem em Almeida Faria é criada sem a autonomia da palavra. Como veremos, os vários enfoques apresentados no relato não se convertem em mecanismos de construção de sua consciência. Cada personagem do romance não é um ideólogo que traz para o texto sua própria valoração, positiva ou negativa, da realidade social. Há no plano narrativo apenas a

---

[9] Bakhtin cita a apreciação de Oscar Wilde sobre a obra de Dostoiévski, que afirma que a grandeza dessa criação repousa, precipuamente, na categoria da inconclusibilidade interna das personagens, pois elas "sempre nos impressionam pelo que dizem ou fazem e conservam até o fim no seu íntimo o eterno mistério da existência". - (1981: 50).

simulação de um jogo de independência de vozes, mas que são, no entanto, controladas pelo autor.

Todas as personagens do universo familiar vivem encerradas em si - são imagens do encasulamento, menos Catarina; por isso que é ela, "a deusa tutelar", que se assenhoreia do relato e o transmite a Sebastião. A partir deste ponto, como veremos, ele se incumbirá de contar a sua saga, mantendo a distância crítica, que coincidirá com a da voz autoral.

Na nossa análise, observaremos que o fantástico, o onírico e a consciência são traços caracterológicos da personagem que serão operacionalizados na analépse que ela realiza, numa reatualização cosmogônica. Vejamos, então, como se efetua o fazer estético na construção da personagem.

Sebastião, o protagonista, exerce a função de narrador, que se propõe a contar os acontecimentos de sua vida. Nessa rememoração, podemos dividir seu relato em duas partes: a primeira, do nascimento até a primeira infância, em que narra segundo informações do Outro. A partir da idade escolar, o enfoque é inteiramente centrado no narrador-personagem. Nesse momento, fala de suas próprias experiências, de seus sentimentos e até mesmo se torna porta-voz das outras posições ideológicas, via discurso indireto. Percebe-se ainda no discurso desse narrador de primeira pessoa a intenção de dar veracidade, principalmente aos sucessos dos primeiros anos, quando não tem possibilidade de recorrer à rememoração. Para dar confiabilidade ao que transmite, lança mão de dois expedientes importantes: primeiro, constrói a narrativa mediante as "histórias" que a avó "costumava contar"; segundo, ao

falar de suas experiências, fundamenta-se com muita freqüência na sabedoria dos provérbios, transmitida por seu pai.

Esse primeiro recurso apóia-se, de início, na natureza repetitiva do relato, que garante sua existência pela transmissão oral. A seguir, acrescenta a informação de que "as avós nunca mentem" (p. 15). Aqui caminham juntas a forma e a idéia. Expliquemo-nos. O recurso da oralidade conjuga-se à perfeição com o *topos* do velho, imagem da sapiência. Ele reforça a credibilidade do relato, fundando-o numa asserção de caráter generalizante que soa como uma "verdade universal", traço que também encontraremos nos provérbios. O ponto de vista de outras "testemunhas": seus pais e os cavaleiros(o cavaleiro maneta e seus peões e o cavaleiro Alcides), as vizinhas, etc., é filtrado, redimensionado pela perspectiva da avó que legitima ou coloca em descrédito essas vozes. O fragmento abaixo ilustra bem os processos dessa transmissão.

> Levava uma vida soturna e embotada. Até os três anos não articulava uma única palavra. Este atraso lingüístico encontrou em meu pai, nas vizinhas, nos respectivos maridos, tantas leituras quantas as dos oráculos sibilinos. *Houve quem garantisse que eu beijara um espelho* de algibeira que me emprestavam para brincar, *e criança que beije espelho fica muda para sempre. Revelou-se falsa tal sabença,* ainda que meu incipiente narcisismo lhe desse certas probabilidades de acertar. Não querendo atribuir culpas a quem inadvertidamente me tivesse deixado a sós com o espelho, meu pai opinava que eu tomara o *bafo de um gato vadio* que andava por ali. *Ora, é do conhecimento geral que se um bebé se aproxima do focinho de um bicho, se arrisca a tatibitate.*
>
> Um dos faroleiros era de parecer que a minha mudez provinha de me terem *cortado as primeiras unhas à tesoura, e não com os dentes como manda o preceito.* Ao que minha mãe, mais instruída que a vizinhança, ripostava protestando contra tal superstição e contra o mau agoiro de já me chamarem o Miúdo Tartamudo. Nem estava pelos ajustes quando as comadres quiseram usar das mezinhas habituais em tais casos, mas acabou por concordar ante a insistência de meu pai. *E lá me deram banho em água passada por cu lavado, uma vez que não nasci com o cu virado para a lua;* e me meteram num saco e me levaram às casas de três vizinhas durante três dias; e me fizeram atravessar sete vezes a sala de entrada que, tendo duas portas, permitiria que a corrente de ar desentupisse as cordas da glote; e mataram um piolho da minha cabeça na asa de um cântaro de barro, remédio com fama de nunca falhar; e me obrigaram a comer ovos-moles; e rezaram muitos terços a Santa Clara, preceptora e protetora da linguagem, a quem minha mãe se dirigia já zangada:

> Santa Clara vê se me consolas
> Olha o menino que tenho ao colo
> Que quer falar e não pode.
>
> Perto do Pentecostes desentaramelou-se a língua. Estávamos, meus pais e eu, sentados à chaminé quando *cabeceei de repente e caí para diante*, como se fosse aterrar de bruços nas brasas. Minha mãe agarrou-me a tempo, impedindo que eu tombasse desamparado e, na melhor das hipóteses, ficasse desfigurado. O meu futuro teria sido outro, ou nulo, se numa fração de segundo os reflexos maternos não me salvassem do lume. Nesse mesmo momento *saiu da minha garganta um ruído esquisito, e vomitei uma papa repulsiva, que caiu na lareira e ardeu logo ali num pestilento estrugir verde de bílis, semelhante às alforrecas que o mar atira à praia.* Esta cena seria evocada vezes sem conta por minha mãe, que atribuía aquilo ao Santo Espírito em luta contra o Maligno (p. 32-33. Grifo nosso).

A extensão do fragmento justifica-se pelo fato de analisarmos os diferentes enfoques do relato. Dando seqüência, observamos que a voz narrativa se preocupa, em apresentar as outras posições ideológicas. Aqui não se trata da incorporação das falas das outras personagens; o enunciador coloca-se alheio à citação como se ela estivesse entre aspas. Uma vez que ele próprio não se sente dono do fazer destas experiências, o propósito de assim se configurar reside na intenção de criar uma falsa noção de respeito ao ponto de vista do outro; contudo, este fala pela voz que rememora. Há, portanto, nesse processo, uma dominância da subjetividade do fazer interpretativo, inteiramente permeado pela ironia, que se instaura ao ladear o ponto de vista crédulo das outras personagens à posição ideológica de quem desacredita no que diz. A dupla leitura que se configura na sua organização verbal desencadeia a inversão semântica que, por sua vez, gera a ambigüidade na enunciação. Assim, o texto constrói o seu sentido dentro de um contexto, estabelecendo uma relação de conivência entre produção e recepção.

Segundo Brait, "a duplicidade enunciativa promove a adesão do enunciatário na medida em que esse passa a reconhecer não os valores do objeto enunciado, mas os do sujeito do ato enunciado" (1996: 94). Essa

cumplicidade vai sendo reiterada e intensificada no processo irônico, permitindo o desdobramento da leitura e conseqüentemente do sentido.

Além disso, a presença de certos marcadores das seqüências narrativas garantem o caráter da transmissão oral do relato. Cortázar, em *Valise de Cronópio*, afirma que o narrador, quando transmite a história, exerce não só a função demiúrgica, como também aproxima o ouvinte dos tempos remotos em que a tradição oral era aguardada ao pé da fogueira (1974: 158). As expressões "ora, é do conhecimento geral que", "e lá me deram banho", "nesse mesmo momento" encadeiam o fio narrativo dentro da seqüência temporal do "contador de histórias". O princípio do relato oral é a temporalidade, que se desdobra em duas categorias: o passado, que se constitui no momento em que o fato teve sua origem e o presente, que confirma a narração segundo a voz do consenso, auferindo-lhe um caráter de verdade eterna. É importante observar que o recurso do saber partilhado está tanto na gênese ("houve quem garantisse"), quanto na permanência do relato ("Ora, é do conhecimento geral que se um bebé se aproxima do focinho de um bicho, se arrisca a tatibitate"; "criança que beije espelho fica muda para sempre"; "remédio com fama de nunca falhar"). Esta categoria temporal coincide com a circularidade do relato, que, por sua vez, também coincide com a reversibilidade: uma das categorias do mito, como já vimos.

Não se pode deixar de apontar que, ao mesmo tempo que se inserem estas perspectivas, a voz enunciativa constrói o discurso para dar-lhe uma orientação que as rebaixa. Essa degradação permeia a narrativa com a carnavalização das simpatias para "desentaramelar a língua". Ele retoma os rituais fundados nas crendices em que se misturam as ações reiteradas três ou

sete vezes, dependendo do que estava prescrito na sabedoria popular, e profana estas superstições, recriando outras, em que a linguagem remete ao baixo corporal ou funde as primeiras a outros saberes da cultura popular. Assim, ele se refere ao "banho em água passado por cu lavado" e riposta, a seguir, com uma expressão popular de que não tinha nascido "com o cu virado para a lua". Primeiramente, nesses rituais ligados ao banho lustral, via de regra, a água é aromatizada com ervas específicas. Ora, não é bem o que acontece aqui. Mais: esse ritual tem a função de purificar, de elevar espiritualmente. A ausência da fala constitui-se, neste contexto, como *falta* de algo que o inabilita a viver bem na comunidade. Daí o empenho do grupo em reparar este *dano* com inumeráveis "mezinhas". Contudo, distingue-se, nitidamente, a intenção de escarnecer do ritual.

Há outras passagens em que a personagem também assume uma atitude burlesca diante das crenças esotéricas, como, por exemplo, a propósito das influências da Lua sobre as suas pulsões sensuais, dizendo:

> Minha mãe fez tudo para me curar do mal da lua. (...), pediu aos *seus santinhos* que me livrassem da *má madrinha* que leva aos *labirintos da lascívia*. Segura de ser atendida, *ladainhava que Deus me acrescentasse e a Virgem Pura me tirasse o quebranto da lua*. Meu pai, em contrapartida, achava preferível apelar a S. Gonçalo, que me ajudaria a *tratar das moças, e a dar-lhes bom galo* (p. 40-41. Grifos nossos).

A ironia trocista domina a passagem, valendo-se de uma linguagem grotesca, que reflete o baixo-corporal, de que fala Bakhtin. Não deixa também de frisar o traço cultural da sociedade burguesa acerca da criação do varão: de um lado, a pudicidade do ponto de vista feminino, materializada pela invocação de Joana à "Virgem Pura", para que esta tire seu filho dos "labirintos da lascívia"; do outro, o discurso machista de João de Castro que pede a São Gonçalo para que dote Sebastião de virilidade.

A carnavalização do discurso não se restringe a essas passagens, mas constitui-se na dominância do texto, como veremos. Outro traço importante da narrativa é o diálogo com textos da cultura. No mesmo fragmento, a narrativa estabelece relação entre o surgimento da fala com o episódio bíblico de Pentecostes. Nele, houve a descida das Ígneas Línguas, que deram condições para que os apóstolos pudessem "ir e falar a todas as gentes". Agraciados com este dom divino, eles poderiam mais facilmente realizar as conversões. A profanação do instituído dá-se mediante a reatualização por formas concreto-sensoriais, segundo a óptica do crédulo. Este ponto de vista materno concebe uma série de manifestações que reforçam essa teoria: o "lume", "o ruído esquisito" que a personagem exteriorizou, "a bílis" que expeliu, A enumeração de todas essas formas concretas, singulares, constituem uma percepção de uma metamorfose no ser e, ao mesmo tempo, uma anomalia na natureza, descrita no parágrafo seguinte ao fragmento citado: a ave branca que "girava devagar, vogava *sem bater asas*, em círculos concêntricos à volta do Cabo, sobre a [sua] casa *transfigurada por uma brancura fora do normal*" (p. 34. Grifos nossos). Insere-se o fantástico. Para Todorov,

> O fantástico ocupa o tempo d[a] incerteza (...).O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (1970: 148.)

Distribuídos em vários momentos na narrativa, surge o fantástico, um dos dominantes caracterológicos da personagem. Ele se materializa mediante a introdução de células dramáticas que geram o clima de mistério. Essa variante do fantástico torna-se argumento decisivo também para o convencimento do pai, referido como um homem que sempre fora cético. Entretanto, instaura-se um jogo intertextual entre o texto bíblico, emblema da

verdade universal, e o olhar irônico da personagem-narrador sobre a manifestação do Paracleto em Peninha.

O narrador é recorrente na apresentação de acontecimentos que parecem sobrenaturais, provocando, assim, a *hesitação* do leitor: realidade ou fantasia? A Descida do Espírito Santo em Peninha ocorreu ou tudo não passou da imaginação das personagens? No mesmo momento em que o enunciatário experimenta a vivência do fantástico, quer revisitando crendices populares ou fatos "sobrenaturais", o narrador adianta-se e desvela o jogo expresso pela linguagem que desconstrói, negando o que antes afirmara.

Em outro passo, daremos especial atenção ao grotesco na obra de Almeida Faria; entretanto, gostaríamos de aqui apontar também a sua presença. A cena do surgimento da fala remete-nos ao Primeiro Livro de Pantagruel, quando Rabelais descreve os sofrimentos de um homem gago para exprimir determinada palavra. A descrição deste episódio se aproxima ao ato de parir, isto é, após o chute que o Arlequim lhe dá no ventre, parece que ele apresenta as contrações e espasmos do parto. Analisando esse trecho, Bakhtin comenta que no ato de dar à luz a palavra, há o destronamento do que é elevado, espiritual, através de uma transposição para o plano material e corporal do parto. A palavra que nasce graças a operações mentais passa a ter existência decorrente de um resultado de uma manifestação corporal: a pressão desencadeada pelo chute no ventre. Situação semelhante é a que ocorre com Sebastião. Ele está prenhe da palavra. Somente após as revoluções do seu corpo ("cabeceei de repente e caí para diante"; "saiu da minha garganta um barulho esquisito, e vomitei uma papa repulsiva") é que ela nasce. Percebemos também, aqui, o aspecto topográfico essencial da

hierarquia corporal às avessas: a palavra não surgirá da cabeça e da boca, mas das entranhas. Consoante Bakhtin, esta cena reconstitui um "pequeno *drama satírico da palavra*, o drama do seu nascimento material, ou o do corpo que traz a palavra ao mundo" (1987: 270). Adiante, não mais sob o ângulo do grotesco, veremos em Almeida Faria o desdobramento desta cena. A escritura também representará o parto da palavra.

Podemos ainda observar que essa seqüência de perspectivas variadas(das vizinhas, do pai, da mãe) é arrematada pela justificativa da avó que procura dar coerência à história de vida de Sebastião: se ele nasceu do mar, o retardamento da fala poderia ter sido ocasionado ou pela "água que entrara nos ouvidos e [ele] não ouvia os outros falarem; ou que engolira um bicho marinho que [lhe] enguiçara as cordas vocais" (p. 35). Volta o fantástico e, concomitantemente, o seu desvelamento. O próprio Sebastião se apóia no relato da avó ao contar que a secreção expelida no surgimento da fala era "semelhante às alforrecas que o mar atira à praia". Como já dissemos, o ponto de vista da avó sempre tem a característica de conclusivo, o que manifesta o traço de discurso autoritário.

Acerca ainda do mesmo episódio, a voz narrativa também acrescenta outro ponto de vista. Novamente temos a recorrência à reatualização do mito. A personagem-narrador faz uma associação da "libertação da língua" às "tréguas dos pesadelos que [lhe] assombraram muitos sonos". Ele não se furta de, na diegese, sempre voltar à concepção do "mito do eterno retorno". Nesta seqüência narrativa, retoma-se a hipótese da alteridade: Sebastião reatualiza o mito, assumindo vicariamente, em momentos, a vida de D. Sebastião. O percurso narrativo desenvolver-se-á a partir do cruzamento de vários relatos: o

de seus pais, que contam sobre os choros e sobressaltos após os sonhos, as suas próprias lembranças, e as imaginações e as reações que ainda o desestabilizam.

Esse procedimento é resultado do entrecruzamento de planos temporais no processo narrativo. Fazendo parte do gênero dos romances de formação, o recurso analéptico recupera o mundo da fantasia da criança que, por vezes, ainda ecoa no presente, enquanto que a desmistificação corre por conta da óptica do adulto.

> Quando agora fecho os olhos, no deserto deste ascético fevereiro, regressam com violenta nitidez as lutas de dois *gangs* rivais que mutuamente tentam liquidar-se(...). *Por palpites distingo quem é quem*, sob o sol e a poeira que não me deixam ver e me fazem vacilar de tonturas e vómitos.
>
> Durante noites e noites seguidas, como num livro de muitos capítulos, vinham até mim *amostras do que será o inferno, se existir.* Mesmo que não exista, haverá qualquer limbo, zona turva de onde saem estes horrores não vividos, ou esquecidos (p. 35. Grifos nossos).

O discurso da personagem-narrador assume dupla face, o que é uma característica do romance. Ele se desenvolve na esteira da reflexão filosófica sobre as questões existenciais entretecidas por pensamentos decorrentes da sua formação humanística: a recuperação do *topos* da *descida ad inferos* e o da reminiscência. Depois dessa longa expansão, totalmente guarnecida pelo tom sério, o discurso deixa-se permear pela jocosidade, escapando-se dos fios da meada filosófica. Ao preterir os problemas ontológicos e introduzir outros mais prosaicos, como as suas relações com Amélia (descritas nos parágrafos seguintes ao fragmento citado), dá, assim, continuidade à narração da sua "viagem dos sentidos".

Nos momentos de confrontação da imagem de D. Sebastião com o seu duplo burlesco, converge o imaginário da personagem em formas dramáticas, mimetizando o encontro de duas *gangs*. Atualiza-se um enfrentamento da

leitura oficial da História, contrapondo uma oficiosa, ao reduzir o embate em Alcácer-Quibir a um confronto de *gangs*. Cria-se um simulacro truanesco do herói épico, com o objetivo subverter o mito sebastianista. Assim, um mito é desconstruído, enquanto outro toma o seu lugar. Não se mantém o tom elevado de que fala Kayser. No momento em que se reconta, a ironia estrutura o discurso, entrecruzando com variadas formações discursivas que rompem com a epicidade da saga e constrói-se um herói degradado. Segundo Kayser, o que caracteriza a epopéia "é tom elevado, o modo de contar elevado, épico" (1967: 259). Como temos visto, em *O Conquistador* há o rebaixamento da narrativa épica, constituindo-a ironicamente.

Para Bakhtin, o romance surgiu da degradação da visão de mundo épica, no momento em que escritores como Rabelais, Cervantes e outros começaram "a parodiar e ridicularizar os estilos, os heróis e a comovisão das velhas formas" (cf. Clark e Holquist: 291). Na epopéia, o herói "é uma personagem portadora de mundo em dimensões máximas" (Kayser, 1967: 257), é um simulacro das virtudes de uma coletividade e representa-a no momento de enfrentar o inimigo externo, seja um invasor, seja o mar horrendo. Ao contrário, Sebastião despoja-se dos valores da sua comunidade, volta-se apenas para as suas aspirações individuais, tornando-se discípulo fervoroso do marialvismo[10]. Ele recria um herói épico "às avessas", que, em vez de engrossar as fileiras dos revolucionários, foge para Paris, diluindo a imagem

[10] No ensaio para o *Boletim Informativo*, Fonseca e Caray afirmam que essa "mentalidade tradicional, com suas implicações diversas nos aspectos culturais, políticos, literários e cotidianos que, ainda na contemporaneidade, reflete uma sociedade de prerrogativas essencialmente masculinas, herdeira e perpetuadora de esquemas feudais e irracionalistas ultrapassados, é o enfoque de ataque que move a literatura de Almeida Faria a partir de *A Paixão*". (1983: 47).

salvadora da revolução[11]. Sua proposta é a de desconstruir todo "misticismo de pacotilha", ou seja, todas as soluções redentoras da Pátria, aguardadas pelos adeptos do sebastianismo. No final da narrativa, ao falar: "Fiz o que o Outro não fez" (p. 133), ele não só desconstrói a imagem do beato e do misógino, colocando ao lado a figura *donjuanesca* do conquistador de mulheres, mas também assume uma posição ideológica contrária ao imobilismo que conserva "em berço esplêndido" a mentalidade imperialista. Contudo, sente-se, por vezes, "barco ancorado" como o pai, que espera que o nevoeiro desvanesça. Sebastião é a metáfora do homem português, traduzido nos versos de Fernando Pessoa:

> Ninguém sabe que coisa quere,
> Ninguém conhece que alma tem,
> (.....)
> Ó Portugal, hoje és neveiro...
>
> È a Hora!
> *Valete Fratres.*(1969: 89)

Parece-nos que a mesma saudação de alerta para a restauração portuguesa presente no poema "Nevoeiro", da obra *Mensagem*, pode também ser encontrada aqui pela voz narrativa que "não screve seu livro à beira-magua" (idem: 86), mas produz uma escrita com irreverência, ora aproximando do objeto mítico, ora rejeitando-o, transcontextualizando, enfim, o mito. Sua viagem iniciática, que coincide com o nascimento do escritor, possibilita que ele descubra que o mundo não gira sobre o seu eixo. Nos seus termos, também anuncia que *é a Hora* de repensar Portugal.

---

[11] O narrador faz uma breve referência ao 25 de Abril de 1974, quando o Movimento das Forças Armadas levou a cabo uma ação militar que pôs fim à ditadura salazarista.

Anteriormente dissemos que o outro recurso para dar sustentação ao relato é a fundamentação nos provérbios, máximas, lemas, etc. Principalmente a narração da primeira e segunda infâncias tem como suporte a sabedoria popular, transmitida por seu pai, João de Castro, um "repositório de regras rimadas, de teorias proverbiais" (p. 17).

Se consultarmos o dicionário, encontraremos consignadas para a palavra provérbio, as acepções: "máxima ou sentença de caráter prático e popular, comum a todo um grupo social, expressa em forma sucinta e geralmente rica em imagens; adágio, ditado, anexim, exemplo, refrão, refrém, rifão" (Holanda, 1980: 1409). Além da característica de estereótipo mantido pela tradição, ele permeia a fala de uma determinada comunidade discursiva e, nela, ele se torna reenunciável, participando do processo de transmissão de valores sociais, em sua formulação.

Segundo Regina Rocha, na paremiologia(estudo dos provérbios), há uma pletora de termos como máxima, dito, ditado, anexim, adágio, axioma, aforismo, provérbio, etc, com tênues diferenças de sentido, difíceis de serem determinadas. O último termo, para a estudiosa do assunto, é o mais usual e de sentido mais amplo. Respeitando apenas às denominações específicas apresentadas pela voz narrativa, nos outros casos, utilizaremos, predominantemente, a expressão provérbio no decurso da análise.

Do ponto de vista formal, o provérbio é quase um verso, apresentando muitas vezes rima, assonância, metáforas, composto por uma estrutura geralmente bimembre, elipse, etc. Do ponto de vista semântico, "deve encerrar uma mensagem admoestadora ou conselho"(Steinberg, 1985: 10). Ele é uma forma fixa e representa o discurso do Outro. A categoria de citação garante-lhe

a identidade e preserva-lhe o estatuto de discurso reenunciado e reenunciável. Enquanto enunciado, ele não tem referência a um ser específico: ele é constituído da inreferência generalizante. Devido à sua natureza atributiva, ele se aplica a diversas situações e refere-se a sujeitos diferentes, como é o caso de: "Mulher que entristece, de homem padece" (p.111). Essa máxima "devassa", como Sebastião assim a denomina, aponta a mesma causa ("de homem padece") para todo os indivíduos nessa circunstância ("mulher que entristece").

Outro aspecto a considerar é que a natureza atributiva e não referencial do provérbio é um excelente meio para criar a falsa impressão de falar sem dizer, de operar na instância do dito e do não-dito. No ato da enunciação, o sujeito apropria-se do provérbio e ajusta-o a uma determinada situação comunicativa. Com esse procedimento, não significa que o sujeito desapareça na generalização de suas formas cristalizadas, antes não o referencializa. Consumada a enunciação, quem a proferiu se indetermina ao remeter a autoria da fala à voz da tradição. A "heterogeneidade não-marcada", no dizer de Authier-Revuz (cf. Rocha, 1995: 155), isto é, a passagem do discurso citante para o discurso citado sem nenhum comentário lingüístico alusivo, pode ser ilustrada com o provérbio inscrito no fragmento há pouco analisado ("criança que beije espelho fica mudo para sempre"). Ele representa um saber colhido daquele comunidade sem a marca da subjetividade. Os verbos no presente do indicativo evidenciam o caráter de atemporalidade da afirmação. Entretanto, no momento da enunciação, a voz que o profere assume uma postura crítica, avaliando o conhecimento da tradição e sua aplicabilidade para a situação: "Revelou-se falsa tal sabença". Mas sobre esse aspecto da reapropriação

transgressora do provérbio, falaremos um pouco mais adiante.Observemos, por ora, que na voz anônima, o uso do provérbio tem o estatuto de discurso reenunciável, uma vez que ele se torna "fiad[or] da veracidade de um ponto de vista" (Platão e Fiorin, 1998: 285), isto é, ele avaliza a tradição ao reproduzi-la. Nessa situação comunicativa, o uso do provérbio representa um argumento de *autor*idade e será a partir dessa verdade reconhecida pelo enunciador que as suas ações ganham coerência. Por isso, conta-nos o relato que João de Castro, para não incriminar alguém que inadvertidamente deixara que seu filho olhasse no espelho, opta pelo provérbio que diz que "bebé que se aproxima do focinho de um bicho [neste caso, um gato], se arrisca a tatibitate". No conjunto de saberes, cria-se um espaço em que o enunciador se movimenta e faz as suas escolhas, dependendo da situação e dos seus interlocutores. Astutamente, João de Castro prefere o segundo "rifão", pois, assim, ele responde deferentemente ao ponto de vista da convenção e faz também o jogo social das boas relações: a hipótese da mudez ser justificada pelo bafo de gato libera-o da possibilidade de criar um mal-estar nas relações do grupo. O provérbio enquanto voz do consenso coincide com as características do comportamento das sociedades primitivas, em que as atividades eram feitas coletivamente. Por isso, as boas relações na comunidade garantem a continuidade dessas práticas conjuntas, bem como a enunciação dos provérbios preservam os conhecimentos partilhados.

Outro aspecto a considerar é a recepção do provérbio. Sendo a enunciação consagrada pelo senso comum, o provérbio torna-se um argumento incontestável, na medida em que o enunciador apóia-se sobre princípios anteriormente admitidos, que acabam funcionando como argumentos

coercitivos sobre o enunciatário, impelindo-o à adesão. Na descrição da cena apocalíptica que antecede ao nascimento de Sebastião, João de Castro reenuncia os provérbios: "Se trovão seco no céu reboa, tempo violento nos apregoa" (p. 16) e "Relâmpagos ao norte e vento forte, se do sul vem, chuva também" (p. 17).

Por sua vez a personagem-narrador endossa esse argumento de autoridade dizendo: "Na véspera de meu nascimento caíra sobre a serra de Sintra a tempestade mais tremenda de que as pessoas se lembram". E mais adiante, ancorado no momento da enunciação, admite mais uma vez a infalibilidade do enunciado: "Muitas vezes, hoje mesmo, os sonhos me trazem imagens da catástrofe. Sinto arrepios ao evocar as circunstâncias que precederam e que de certo modo predisseram o instante em que vi a luz do dia" (p. 17). A convalidação irrestrita do provérbio não deixa brechas para a contestação. No dizer de Abreu, procede-se ao convencimento e à persuasão do enunciatário (cf. 2000: 25).

Já vimos que na enunciação, o sujeito faz a seleção em consonância com a situação em que está inserido, isto é, "o sujeito encontra nele[provérbio] a força de seu propósito" (Dahlet, 1995: 196). De acordo com Bakhtin, "nenhuma palavra é 'neutra', mas inevitavelmente 'carregada', 'ocupada', 'habitada', 'atravessada' por discursos nos quais viveu sua existência socialmente fundamentada" (1998: 100). Especialmente no caso dos provérbios, o discurso deixa explícita essa apropriação, incluindo o enunciador como co-partícipe da voz coletiva. Assim vimos que João de Castro, ao citar o discurso do outro, ele o faz segundo a sua intenção, que delibera sobre a pertinência para uma determinada situação, em proveito próprio. A inserção de

provérbios na sua fala, legitima o seu discurso, fundando-o na sabedoria acumulada do seu grupo social. Pertencendo a uma comunidade de pescadores e de marinheiros, os provérbios atestam a irrefutável experiência dos mais velhos, fruto do contato intenso com a natureza.

Além dessas características didáticas, os provérbios também veiculam uma lição de vida, fundada na tradição. Esse caráter norteador dos provérbios manifesta-se também no discurso de Sebastião, uma vez que ele incorpora este conhecimento, recuperando as falas de seu pai e de sua avó. Dessa maneira, ele dá continuidade à transmissão. Assim temos:

de João de Castro:

Não corre mais quem caminha, mas quem mais imagina. (p.132)

de Catarina:

Razão e vida raramente rimam". (p. 95)

Partindo do princípio de que os provérbios são verdades imemoriais,. eles representam um enunciado limite. Na essência, o provérbio "constitui a própria Palavra captada em sua fonte" (Maingueneau, 1993: 101). Ele apenas reproduz o enunciado fundador, apagando, assim, as marcas da sua subjetividade. Se partirmos desse fundamento, entenderemos que na primeira fase de sua vida (infância e adolescência), a personagem se integra ao saber coletivo, mediatizado pela fala proverbial do pai, que avaliza o relato mítico transmitido pela avó. Os provérbios funcionam como endosso da "verdade" aceita por aquela comunidade familiar. Desta forma, Sebastião incorpora os provérbios e reproduz as histórias, mantendo o discurso autoritário de

Catarina. A partir do momento em que começa a se questionar, a personagem-narrador não mais enforma a sua fala com os provérbios, tais quais eles se encontravam no seu estado genuíno. Este momento representa a transição da crença na integridade do saber partilhado para o ceticismo e a irreverência. Segundo Eliade (1992: 137), assim como no mito a fé e a crença no seu aspecto funcional são categorias fundamentais para a sua existência, para que os provérbios se constituam em "Palavra", não pode haver a dúvida, a descrença. No momento da enunciação, quando o protagonista diz: "Revelou-se falsa tal sabença", referindo-se aos provérbios que explicavam a sua mudez, ele denega a validade desse conhecimento. Esse estágio da interrogação, de descrença e até mesmo da subversão dos provérbios coincide com a desagregação da personagem.

Embora o provérbio seja uma expressão de caráter geral que inclua o indivíduo que o profere no conjunto dos falantes da língua" (Maingueneau, 1993: 100), ele traz, embutido na sua característica de dizer reenunciável, uma percepção ideológica de mundo. O provérbio tem como objetivo, segundo Castro, "na expressão dos interesses da sociedade burguesa, firmar o universalismo, a recusa de explicação e a hierarquia inalterável do mundo" (1997: 132). Esta manifestação representa um meio de cristalizar a "verdade corrente", impedido a introdução de um outro ponto de vista sobre a ordem estabelecida.

Sebastião, partindo do modelo original do provérbio, pratica um *desvio*, que, como define Maingueneau, consiste em construir uma outra enunciação sem que o provérbio perca as marcas lingüísticas da enunciação da voz coletiva. Este procedimento discursivo pode se realizar pela inserção de uma

nova oposição, quando a estrutura do provérbio é bimembre; ou recriando o sintagma, segundo o estereótipo; ou, ainda, substituindo as seqüências e conferindo-lhes um sentido ambivalente. Em quaisquer dessas reformulações, instaura-se a presença de vozes opostas: uma do consenso, que propõe a aceitação; outra, que recusa os valores da tradição.

No discurso de Sebastião, as duas últimas situações pontuam o processo de absorção e, ao mesmo tempo de transgresssão do provérbio. É elucidativo o episódio em que Sebastião se encontra com Justina na praia e a sua inexperiência nas relações amorosas quase que inviabiliza a sedução. Prestes ao fracasso, lembra-se dos ensinamentos do pai.

> (...) De novo a minha mão esquerda subiu às virilhas mestras, enquanto a esquerda, mais desastrada, lhe segurava a não delgada cinta. Lembrei-me do lema paterno em relação à pesca: *há que atirar sempre a isca, e se o peixe não pega é preferível investir noutro sítio.*" (p. 50. Grifo nosso).

Neste caso, a ironia instaura-se no lema, uma vez que a própria enunciação acrescenta uma idéia oposta ao enunciado, ou seja, ela traduz um sentido além do denotativo.

Muitas vezes, o provérbio não comparece como citação, mas como recriação. A argumentação do enunciador legitima-se, ao conservar a fôrma do estereótipo, alterando-lhe, porém, o conteúdo por meio de substituição de elementos lexicais, como o lema: "A verdade pode surgir da mentira repetida" (p. 22). Neste caso, incluem-se também as "máximas devassas" de Sebastião:

A meloa e a mulher pelo perfume se conhecem. (p.111)

À boa e à má, fofa almofada. (p.111)

Mulher de raça não se exibe em praça. (p.111)

A mulher muito doce, não a comer logo toda. (p.111)

Esta posição interpretativa provoca o desequilíbrio, ao instaurar a ironia no enunciado, na medida em que sobrepõe à voz do conservadorismo, a da discordância. Fazendo nossas as palavras de Castro: "enquanto a voz do provérbio firma o universalismo e a recusa de explicação, propondo aceitação passiva, padrão de comportamento, a voz aqui presente reverte a proposta" (1997: 132).

Do ponto de vista dos fundamentos teóricos bakhtinianos, criar o herói implica pensar na posição que o enunciador assume no ato criador. Ao longo da nossa exposição, o que temos visto é sempre a presença do dialogismo, instaurando uma confrontação com a ordem. Para isto, constitui ironicamente o relato, seja expressando a atitude burlesca diante do esotérico, seja na instalação do fantástico, que ao mesmo tempo, em que causa "a hesitação" no leitor, provoca-lhe o riso, pelo jogo intertextual estabelecido, ou até mesmo na subversão dos provérbios.

Em *O Conquistador*, a idéia vive em tensão, mas não na fronteira com a idéia dos outros. Entre as personagens não há um grande diálogo em que elas participem em pé de igualdade, assumindo uma *posição dialógica eqüipolente*. Vivem lado a lado, contatando exteriormente, mas reclusas no seu mundo interior. Gadamer, comentando Misch, diz que "a interiorização(*Innesein*), que caracteriza a vivência, contém uma espécie de retorno da vida sobre si mesma" (1997: 359). O que torna possível essa auto-reflexão é a análise crítica do seu próprio fazer, o que acontece com Sebastião; ele se permite analisar com distanciamento. Contudo, não é um ser que contraia relações de reciprocidade com outros indivíduos. Ele é uma

consciência solitária que não busca interação de consciências no campo das idéias.

Temos, portanto, apenas um *sujeito cognoscente* (Sebastião) e as demais personagens são objetos do seu conhecimento. Segundo Bakhtin (Volochinov), "a consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social" (1997: 34). Assim, todo o mundo material e todos os aspectos captados de si mesma nas consciências alheias visam a obter delas a palavra de sua autoconsciência. No herói do romance, a autoconsciência não se configura na sua heterogeneidade constitutiva, ou seja, ela nada mais é do que o próprio discurso do autor sobre o tema; não se converte no dominante da sua construção artística.

Em síntese, o fantástico, o onírico e a consciência são os traços caracterológicos da personagem. A imaginação e, ao mesmo tempo, a ironia, que impõe uma distância critica, são as matérias-primas na construção dessa paródia: ambas tecem o jogo de construção e desconstrução da narrativa. Nesse processo, a voz autoral não se oculta. As relações dialógicas aqui estabelecidas excluem a visão do Outro para refirmar apenas a sua posição ideológica. Como resultado, a personagem perde a complexidade humana, fundada no entretecer dos vários pontos de vista. O herói torna-se objeto do discurso autoral que deixa explícito seu *ethos* dessacralizador. Por outro lado, ela se compõe dentro do campo de oposições entre o instituído e o desvio da norma, como veremos no terceiro capítulo.

Permeando a estrutura arquitetônica que plasma a personagem e a configura mimeticamente dominada pelas preocupações ontológicas, temos o

motivo do homem português em busca da *lusitanidade*, com diz Eduardo Lourenço (1982). Sua cosmogonia simboliza a demanda da *imagem real* portuguesa que rejeita a *contra-imagem* imposta pela História. A personagem não se fecha. Este inacabamento representa para si mesma um valor ainda por vir. A incompletude ética do homem não se converte em inconclusibilidade artístico-estrutural da personagem, na medida em que ela não se constrói a partir interação verbal com as demais personagens, mas uma consciência do ponto de vista autoral do *devir* histórico.

CAPÍTULO II

O MITO

Antes de iniciarmos este capítulo introduzindo os pressupostos teóricos sobre o mito, esclarecemos que, no final do nosso trabalho, colocamos em Anexo, a evolução diacrônica do sebastianismo, bem como breves referências a algumas das mais significativas interpretações sobre o mito sebástico, suas implicações históricas e literárias.

Por ora, procederemos ao estudo do mito, segundo a sua estrutura e função na sociedade primitiva bem como analisaremos o processo de apropriação do mito pelo homem moderno. A partir da instrumentalização teórica, focalizaremos a concepção que Almeida Faria tem do mito e a solução estética que ele apresenta no tratamento do tema no romance *O Conquistador*.

No princípio era o mythos

A vida do homem das sociedades arcaicas estabelecia-se em permanente contato com a natureza, por entenderem que ela era a expressão da sacralidade cósmica. A necessidade de viver muito perto dos objetos sagrados simbolizava, para os primitivos, o *poder*, isto é, a absorção da *realidade* por excelência, uma vez que esta era o *ser*. Para Eliade, uma das

funções do mito é a de contar como começou a *ser*; por isso o mito é solidário da ontologia: ele fala de um acontecimento primordial, da aparição de uma nova "situação" cósmica (cf. 1992: 85).

O mundo não surge do caos, mas funda-se ontologicamente com a manifestação do sagrado. Essa hierofania cria não só a *não-homogeneidade espacial* como também a *revelação de uma realidade absoluta* que se opõe à *não-realidade* da imensa extensão envolvente. Ela revela um centro, o ponto fixo absoluto de onde surge o cosmo; é o espaço da construção do sagrado, de onde emana a orientação futura.

Uma das concepções cosmogônicas mais difundidas entre diferentes culturas é a de que a terra surgiu do oceano primordial. De acordo com Mielietinski, entre os índios americanos e os povos siberianos, o surgimento da terra do elemento marítimo é efetuado pelo mergulhão. Esta concepção cosmogônica estrutura-se segundo o modelo cosmológico, de que a terra é cercada pelos mares. Segundo o mesmo pensamento, o céu também é freqüentemente concebido como uma espécie de oceano superior. A concepção do caos aquático é o princípio do motivo do dilúvio universal, que ocorreu nos tempos primevos. "A transição do elemento aquoso para a terra manifesta-se nos mitos como o ato mais importante e necessário para a transformação do cosmo" (idem: 241).

Além da comização do espaço, a cosmogonia comporta igualmente a criação do tempo sagrado que permitirá ao homem o seu retorno ao tempo mítico primordial. Este é, por sua própria natureza, reversível, ou seja, é um tempo que escapa da transitoriedade, que não "flui" e que pode retornar ao Cosmos tal como era *in principio*. Ele "é indefinidamente recuperável,

indefinidamente repetível(...). É um tempo ontológico por excelência, 'parmenidiano': mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda, nem se esgota" (p. 64). Ele se apresenta como um modelo exemplar de todos os outros tempos. A sua natureza circular possibilita o retorno *ab initio*, mediante a reatualização do ato cosmogônico. Os rituais de restauração do instante mítico *da criação* não significam uma eliminação de um intervalo entre o momento não-cósmico e o tempo mítico, mas uma abolição do tempo passado e do tempo decorrido.

Mediante a experiência mítica, o homem se aproxima dos deuses e participa do Ser. A imitação dos modelos divinos exprime para o homem primitivo, ao mesmo tempo, um desejo de santidade e sua nostalgia ontológica. Com a dessacralização do tempo mítico, o homem moderno esvazia o ritual do seu sentido religioso e solitariamente busca o sentido de sua existência.

No estudo do mito, Mircea Eliade afirma que nas escatologias, a idéia principal não é a de *fim*, mas de um novo começo. Portanto elas não têm o caráter negativo, pessimista. Na *mobilidade* da origem do mundo reside a idéia de *permanência*, isto é, mesmo que haja periodicamente a destruição do mundo em seu sentido estrito, há no homem a esperança de que seu mundo *sempre estará lá*. O recomeço é, portanto, a réplica do princípio absoluto, da cosmogonia. De acordo com as suas reflexões, para o homem das sociedades arcaicas, o conhecimento da origem de cada coisa confere um domínio mágico sobre ela, pois o conhecimento do que ocorreu *in origine* (...) proporciona-lhe o conhecimento de uma situação prospectiva.

Frye, em *Anatomia da Crítica*, faz também uma análise interessante do universo da imagem apocalíptica e considera que esta aglutina uma outra

imagem invertida. Atrás da imagem de morte, destruição, subjaz a idéia de uma outra vida. Para os cristãos, essa imagem condensa tanto a idéia de ressurreição, quanto "a representação do mundo que o desejo rejeita completamente: o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativeiro, de dor e confusão" (1973: 148). A imagem do dilúvio compreende também não somente a labilidade, que recupera o sentido matricial como também a ambivalência, ou seja, representa a extinção das coisas, o banimento da existência dos homens dissolutos, impuros para a recriação de um novo ser. A morte opõe-se à vida.

A experiência do instante cósmico é a assunção do pensamento mítico, quando o processo criador ainda era um produto coletivo e não uma elaboração individual. Entre os gregos, os mitos foram recolhidos da tradição e transmitidos pelos aedos e rapsodos que garantiam, pela oralidade, a sua existência. Conta Vernant que na *Teogonia* (32, 38), a deusa Mnemósine, a Mãe das Musas, é a personificação da Memória. Ela sabe "tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será". Devido à sua onisciência, quando o poeta é possuído pelas Musas, procede à *recordação* e tem acesso à realidade primordial. "As Musas cantam, com efeito, a começar do princípio - *ex archés*" (*Teogonia*, 45). Remontar ao passado significava mais que um conhecimento dos fatos numa linha temporal, representava, sobretudo, "atingir as profundezas do ser, descobrir a realidade primordial de onde proveio o cosmo e que permite conhecer o devir em sua totalidade" (Eliade, 1992: 108).

Com a escrita, o homem perdeu a consciência mítica e caminhou para uma nova idade mental em que não mais evoca o *mythos*, a palavra, mas quer fixá-la e, conseqüentemente, compreender o mundo "para além daquele que a

proferiu" (Aranha e Martins, 1987: 33). A escrita aparece como um instrumento a mais de abstração, um distanciamento do vivido, um confronto de idéias, uma dialetização entre a percepção da realidade no passado e a do presente. Inicia-se, assim, o processo de dessacralização da natureza até proceder à ruptura entre o *mythos* e o *logos*. Do pensamento mítico que se caracteriza pela unidade de pensamento transita-se, portanto, para uma pluralidade de explicações, para a visão múltipla do universo. Nesse momento surge a preocupação dos vários pensadores que procuravam a *arché*, ou seja, o elemento constitutivo de todas as coisas. Inaugura-se, assim, a elaboração de uma cosmologia, na medida em que se empenham em compreender racionalmente o universo e não mais buscam, unicamente, a transmissão de uma cosmogonia.

De acordo com Vernant (1973: 297), na passagem do mito à razão, há uma *continuidade* de certas estruturas de explicação e uma *ruptura* quanto à atitude do homem diante de tal pensamento, isto porque, de início, o conteúdo da filosofia ainda permanece semelhante ao mito[12]. Esta estreita vinculação justifica-se pelo fato de que o mito é uma narrativa cujo conteúdo aceita-se sem questionamento, enquanto a filosofia, por natureza, problematiza, convida à discussão. Enquanto "no mito a inteligibilidade é dada, na filosofia é procurada" (Aranha e Martins, 1987: 37).

---

[12] Vernant refere-se às pesquisas de Conford, que revelaram que esta mesma estrutura do pensamento mítico se encontra nos textos dos filósofos jônicos(Tales, Anaximandro, Heráclito, Empédocles,etc.). Para comprovar sua tese, reporta-se a Hesíodo, que, em sua *Teogonia* conta que a partir do Caos, a divindade Gaia(Terra), sem unir-se a qualquer outro elemento, gerou Urano(Céu) e Pontós(Mar). Depois, Urano cobrindo-a, deu início às gerações divinas. Para os jônicos, do caos "separam pares opostos - quente e frio, seco e úmido - que vão gerar os seres naturais: o céu de fogo, o ar frio, a terra seca, o mar úmido". A seguir, dessa oposição, nascida do estado inicial de indistinção, há uma conjunção entre os elementos contrários que se equilibram reciprocamente, criando o *cosmos*, isto é, o *arranjo*, a *ordem* do caos. O que preside e assegura essa união é Eros, o princípio de coesão do universo. Segundo estes filósofos, "a união desses opostos explica os fenômenos meteóricos, as estações do ano, o nascimento e morte de tudo que vive" (1973: 297).

Assim, enquanto Hesíodo, na sua *Teogonia*, procura a *arché* como gênese, como genealogia do mundo e dos deuses, busca conhecer como da confusão inicial surgiu o mundo ordenado, os pré-socráticos, diferentemente, indagam sobre o princípio não como origem, início, o que antecede no tempo, mas como *fundamento* do ser. Dessa forma, as respostas são as mais variadas. Para Tales é a água, para Anaxímenes é o ar, para Demócrito é o átomo, para Empédocles, os quatro elementos que foram aceitos até o aparecimento da teoria de Lavoisier, no século XVIII, com a sua *lei da conservação da matéria*, que revolucionou a interpretação da *arché*. O que importa aqui ressaltar é que cada filósofo assume uma atitude indagadora diante do universo e busca encontrar uma unidade na diversidade, um fundamento que explique a multiplicidade.

O homem moderno constituiu-se a partir das situações assumidas por seus ancestrais. Contudo, o *pensamento positivo*, fortalecido também pelas ciências e tecnologias, forja o homem, cada vez mais, com a postura reflexiva diante do cosmo. O *Pensador*, de Rodin (escultura de 1889), representa emblematicamente o homem dos nossos tempos, resultado do processo de dessacralização, como adiante veremos.

Diante da atitude analítica do homem hodierno, o criador utiliza o mito como um instrumento de reflexão sobre as particularidades da história: Segundo Mielietinski, o "pesadelo da história" pesa sobre o escritor europeu e o leva a revisitá-la, mediante a evocação dos mitos, uma vez que, em muitos momentos, o mito e a história sempre estiveram conjugados. Entretanto, o contato com o mito realizado pelo escritor e pelo pesquisador sempre deixa um espaço, uma lacuna não preenchida pela atitude cientificista. O exercício

estético promove a dissolução dos mecanismos fundantes do mito: a funcionalidade e a fé, não se cumprindo, portanto, sua capacidade operativa e transformadora.

Ao tratar do tema mítico, as narrativas modernas apresentam, por um lado, a subversão das normas clássicas como princípio estético e por outro, o questionamento de determinada concepção ideológica. Um dos expedientes é a transgressão das leis da ordenação temporal na utilização do mito como fio condutor da narrativa. Outro aspecto quase sempre presente é o humor e a ironia na interpretação dos mitos, devido à distância crítica do objeto em causa. No caso do romance em análise, por exemplo, o mito sebastianista recebe um tratamento bem-humorado, vibrando sempre as notas da ironia contra a ortodoxia das crenças sebásticas.

O escritor recria os mitos; entretanto a sua sobrevivência somente se dá como artifício e ficção. Ele realiza a diluição de esquemas míticos em esquemas literários. Nessa desconstrução do mito, evidencia-se tanto a impossibilidade de vivenciá-lo ou de aproveitar seu aspecto funcional, fideísta, quanto a necessidade de encontrar novos caminhos.

Mielietinski aponta ainda a "carnavalidade" no folclore e na literatura medieval, como uma continuação das tradições mitológicas. Esta "saída" sancionada num tempo e espaço determinados, segundo o conceito bakhtiniano, não viola o sistema como um todo. Comenta Mielietinski que, no romance do século XX,

> a ironia e a carnavalização traduzem a liberdade ilimitada do artista moderno em relação ao tradicional sistema de símbolos, que há muito perdeu a sua obrigatoriedade, mas manteve a sua atração como meio de metaforização daqueles elementos da consciência moderna, que o escritor adota como eternos e universais (1987: 390).

Na literatura de Almeida Faria, o uso do mitologismo é, antes de tudo, um caminho estético para descrever e refletir, num primeiro nível, sobre a questão do sebastianismo e, num sentido mais amplo, o problema da identidade do homem português.

Isto posto, é possível fazer certas ilações com a narrativa ora em estudo. Sebastião procede ao retorno ao seu "tempo primordial" e acompanha *pari passu* o processo do seu vir-a-ser. Nesse percurso, no mesmo tempo que a personagem-narrador retoma o relato num tempo passado, assume também uma atitude analítica; há sempre a consciência vigilante que se detém diante dos vários episódios, avaliando-os sob o ponto de vista do presente. Nesse jogo dialético entre o vivido e o olhar crítico do "agora", cria-se uma expectativa de construção do ser, de rearranjo do seu caos que não se consuma. A escrita configura na sua tessitura estas tentativas de idas e vindas que resultam inócuas. Além disso, *O Conquistador*, enquanto reescrita do mito, permite a reflexão da palavra sobre a palavra, possibilita o "retorno", num processo dialético entre a óptica sebastianista e a visão parodística do mito, como veremos.

Mas aproximemos mais as nossas lentes para conhecermos como se dá esse movimento dialógico do mito, que evoca a tradição, ao mesmo tempo que provoca um desvio, que a dessacraliza.

O Conquistador, de Almeida Faria, inicia-se apresentando, primeiramente, os acontecimentos que antecederam ao nascimento do protagonista, Sebastião Correia de Castro. Assim, temos:

> Por muito que meus pais receassem irritar os ânimos difíceis de Catarina ao porem em causa o seu relato, não compreendo que o não fizessem mais tarde, caso fosse outra a verdade. Sempre subscreveram a versão da minha avó, e aos poucos me acostumei a ser uma ave rara.

> Na véspera do meu nascimento caíra sobre a serra de Sintra a tempestade de que as pessoas se lembram. A aurora chegara enrolada em nimbos baixos, tão carregados de cúmulos em forma de couve-flor de chumbo que nunca, em muitos anos de embarcado, meu pai observara tal espessura de nuvens, tal secura de trovões confirmando o rifão: *se trovão seco no céu reboa, tempo violento nos apregoa.* João de Castro era um repositório destas regras rimadas, de teorias proverbiais com que explicava as estranhezas que rodearam o dia memorável: *relâmpagos ao norte e vento forte, se do sul vem, chuva também.* Mas não foi chuva o que veio, foi *uma catarata caída do firmamento, um entornar de aéreas águas sobre a terra e o mar já inchado do furor das vagas. O horizonte desapareceu completamente, uma escuridão de estanho esfumado avançara dos lados do Norte de África à velocidade de um tornado atroando tudo com barulho de todos os bombos e tambores do universo.* Minha mãe garantia que *três vezes a terra tremera.* E o meu sisudo pai, com o seu fraco por filosofar, opinava que naqueles momentos *a Serra era um ventre de grávida percorrido pelos abalos que antecedem o parto.* Uns *uivos surdos, curtos, seguidos de outro mais demorado, desvairaram os animais das vizinhanças, lançaram o pânico entre os humanos que viram telhas e tetos se abrindo, paredes estalando, soalhos rachando ou pegando fogo quando as brasas das lareiras se espalharam, quando a fraca chama das velas de repente incendiou panos que estavam perto, quando as chaminés de vidro dos candeeiros a petróleo explodiram estilhaçadas.* Houve quem corresse para fora de casa, preferindo o dilúvio ao estoirar dos telhados. O último estertor fora pior, e não faltou quem se preparasse para *o fim do mundo* (Faria, 1990: 16-17. Grifos nossos).

Neste texto, o enunciador descreve as manifestações da natureza que culminam com incêndios provocados pelos tremores de terra e por uma tempestade diluviana. Esse caráter apocalíptico é garantido logo no início pela voz da personagem-narrador que relata o depoimento do pai, marinheiro, que "nunca, em muitos anos de embarcado", vira nada igual. Bakhtin comenta sobre o temor que o homem sente diante das perturbações cósmicas e das calamidades naturais. "Uma certa lembrança obscura das perturbações cósmicas passadas, um certo temor indefinível dos abalos cósmicos futuros dissimulam-se no próprio fundamento do pensamento e da imagem humanos" (1987: 293). Esse medo cósmico não é místico. Deriva da consciência que o homem tem da sua fragilidade diante das coisas materiais de grande porte. Considera ainda Bakhtin que esse sentimento de impotência é realimentado pelos sistemas religiosos com o objetivo de oprimir o homem, de dominar a sua

consciência. No fragmento em questão, os sucessos que desfilam entram na categoria do insólito e a descrição se esmera em hiperbolizar as imagens do "dia memorável": "uma catarata caída do firmamento", "o horizonte desapareceu completamente"; "uma escuridão de estanho avançara (...) à velocidade de um tornado, atroando tudo com o barulho de todos os bombos e tambores do universo". Nesta última imagem, à ênfase dada à ausência de luz, acresce-se a grande intensidade de ruídos: a assonância do /o/ fechado e a aliteração das vibrantes /rê/ /rrê/ e das oclusivas /tê/ e /dê/ recriam a sonoridade dos trovões. A linguagem é impregnada de imagens que expressam o caos, a abolição de uma ordem, de um Cosmos. Manifesta, de maneira eloqüente, o medo, o terror cósmico.

Importante notar que, no relato, o enunciador assegura-se da veracidade dos fatos, embasando-se nos depoimentos de personagens-chave: o pai, a mãe e a avó. Depois indefine a perspectiva do enfoque, criando a ambigüidade, não ficando claro se a narração do pavor das pessoas foi efetuada pelos pais ou pela voz da tradição oral: "houve quem corresse para fora de casa (...) e não faltou quem se preparasse para o fim do mundo" (p. 17). A indeterminação reforça ainda mais a idéia de um saber partilhado. Estes relatos são apresentados com a chancela da autoridade da avó: esta representa a sapiência e a idoneidade, conferidas pelos anos ("Foi minha avó Catarina - e as avós nunca mentem - quem me meteu esta idéia na cabeça." – p.15). Ela é quem dá sustentação ao relato e torna-se a responsável pela sua transmissão. Para o protagonista, os pais, embora figuras presenciais no nascimento, apenas avalizam o relato da avó. João de Castro afiança a singularidade dos acontecimentos, circunstanciando-o com detalhes sobre as manifestações da

natureza nesse dia. Ele representa aquele que tem a experiência das procelas. Mais do que isto: não se basta apenas em fundar o seu testemunho no campo pragmático: transita do operacional para o ideativo, valendo-se da dedução. Da observação da realidade, abstrai para fazer a leitura das recorrências desses signos. É, portanto, uma filosofia empírica, ilustrada pelo saber proverbial.

Como já vimos, o mito é a narração de um acontecimento primordial que garante a sua existência na voz que o evoca. Em certa medida, a ancestralidade e caráter anônimo do provérbio têm relação com o mito, posto que ambos estão fundados no caráter repetitivo do relato, como já vimos no capítulo anterior.

Observemos que o pai, ao apresentar o seu saber interpretativo da situação, fundamenta-se no conhecimento conferido pela tradição, valendo-se de imagens de dupla face: imagens, ao mesmo tempo, apocalípticas e genesíacas. Relaciona, assim, a idéia da destruição ao aspecto cósmico da fertilidade da terra[13], isto é, ao dia do nascimento de Sebastião. Segundo Bakhtin, "a morte semeia a terra produtora e fá-la parir" (1987: 286). Para ele, o homem incorpora os elementos cósmicos no seu corpo; assim as entranhas da mãe encarnam o sentido grotesco corporal dos orifícios da terra (p. 288). Ela é o elemento de passagem para a vida do homem. O processo de assimilação dos elementos cósmicos no seu corpo forja no homem a autoconsciência de que o cosmo existe em si.

Dessa forma, João apresenta as imagens escatológicas:

> Na cerração da noite as bátegas batidas por rabanadas de vento *arrancavam* grandes árvores que as levadas *arrastavam* contra as *pontes de pedra, em pouco tempo destroçadas, arrasando tudo à volta*, currais e gados, carros e carroças. *Até dois ou três velhos, levados pela*

[13] Segundo a Bíblia, Abel foi a primeira morte e ela aumentou a fertilidade da terra. O seu sangue esparziu na terra e a fecundou.

> *torrente, desapareceram sem deixar rasto* (Faria, 1990: 18. Grifos nossos).

Ao lado dessas imagens de destruição ("arrancavam", "arrastavam contra pontes de pedra", "destroçadas", "arrasando tudo à volta", "até dois ou três velhos (...) desapareceram", erige-se a do nascimento: as metamorfoses da Serra, que entra em espasmos com os abalos císmicos, metaforizam a imagem daquela que está prestes a dar à luz o nascituro.

> *a Serra era um ventre de grávida percorrido pelos abalos que antecedem o parto.* Uns *uivos surdos, curtos, seguidos de outro mais demorado, desvairaram os animais das vizinhanças, lançaram o pânico entre os humanos que viram telhas e tetos se abrindo, paredes estalando, soalhos rachando ou pegando fogo quando as brasas das lareiras se espalharam, quando a fraca chama das velas de repente incendiou panos que estavam perto, quando as chaminés de vidro dos candeeiros a petróleo explodiram estilhaçadas* (idem: 17. Grifos nossos).

Há a "cosmização" do espaço. Aqui, o mito do dilúvio se completa. Sebastião é engendado pelas forças telúricas. Assim como no *Gênesis*, depois de quarenta dias de chuva e após *sete meses* em que a terra esteve submersa sobre as águas, a arca de Noé ancora sobre uma montanha: das águas vem a vida; dá-se a continuidade da existência na terra. Nesse momento cosmogônico, coexistem dois símbolos importantes: a água e a terra. Vejamos primeiro o simbolismo aquático presente no texto bíblico, dialogando com o romance. As águas precedem toda a forma e sustentam toda a criação. São "são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência" (Eliade: 110). Enquanto a imersão na água representa o regresso ao pré-formal, a reintegração no elemento indiferenciado, amorfo da existência, a emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal. O dilúvio simboliza tanto a descida às profundezas marinhas, uma manifestação do indistinto, seguido da criação de uma nova vida ou de um "homem novo".

Após a gestação de sete meses, segundo o relato, vindo do espaço hídrico (o mar), Sebastião atravessa as entranhas (da Serra) e vem ao mundo. Assim como a arca representa o espaço uterino que dá vida aos seres, a Serra de Sintra abre seu ventre para dar à luz. Por extensão, a arca também faz homologia com a montanha cósmica. Como o embrião cresce a partir do umbigo, assim Deus começou a criar o mundo. E desse centro, da zona do sagrado, da realidade absoluta, ele se expandiu. Segundo esse pensamento, a criação do homem ocorre também de um ponto central, por ser uma réplica da cosmogonia, e, ao mesmo tempo, pelo fato do homem constituir-se num microcosmo.

> O horizonte *desapareceu completamente, uma escuridão de estanho esfumado avançara dos lados do Norte de África à velocidade de um tornado atroando tudo com barulho de todos os bombos e tambores do universo* (Faria, 1990: 17. Grifos nossos).
>
> Vindas do mar, *lufadas de névoa* avançavam em direção à Serra, como um *exército desordenado, recuando em debandada*"(idem: 19. Grifos nossos).

Os fragmentos dialetizam com o mito sebastianista, que, segundo o imaginário, D. Sebastião virá do Norte da África e atravessará o mar. O primeiro extrato legitima essa crença, mediante descrições da natureza em completa transformação. Desse modo, recupera quadros da visão apocalíptica, o que sugere a inscrição das profecias bandarristas no texto. Elas predizem manifestações escatológicas, materializadas por formas concretas, que prenunciam a vinda do "Salvador". O segundo fragmento descreve o movimento da névoa, símbolo do indistinto, prenúncio de uma revelação, metaforizando a fuga dos exércitos de D. Sebastião. A voz que enuncia não é, aqui, tomada pelo terror cósmico. Como vimos no mito, o homem sente-se fragilizado diante das portentosas manifestações da natureza. Observe-se que

em vez da imagem vitoriosa, magnificente do Encoberto, constrói-se aquela da covardia ou da imperícia de um "exército desordenado, recuando em debandada". Destrona-se a visão titânica do herói que vem para salvar e coroa-se a imagem bufa da "ave rara", constituída ironicamente, pela fragilidade, pela inação. Desconstrói-se a figura do Rei D. Sebastião e, ao mesmo tempo, erige-se a de seu "duplo destoante", lançado pelas ondas na Serra, conforme o relato, garantido pela chancela da autoridade da avó. Essa "presença" na Serra de Sintra, perfilado como um ser sem defesas, que precisa de ajuda, contradita o sentido épico da chegada do herói mítico. O narrador utiliza a ironia como instrumento necessário para "desmitologizar" a imagem do sebastianismo. O processo produtor da escrita funciona às avessas da reatualização mítica. O texto se configura como escritura-leitura de outros textos: o mito do Encoberto profetizado, primeiramente, por Bandarra e o mito do nascimento de Vênus, como analisaremos adiante.

Dentro da estrutura cosmogônica, há importantes aspectos a considerar acerca do simbolismo da terra. Ela é o elemento da passagem, é "a imagem folclórica das entranhas da mãe" (Bakhtin, 1987: 288): a serra é o ventre da parturiente que dá vida a Sebastião. Em muitas culturas, explica-nos Vernant que "a geração e o parto são versões microcósmicas de um ato exemplar realizado pela Terra" (1973: 118); por isso, no momento do parto, a mãe humana repete o ato primordial, dando à luz o filho *in humi positio*. Esse contato primeiro com a terra simboliza o desejo de receber dela as energias benéficas e o reconhecimento de que ela é a Grande Mãe (idem: 119). Comenta Vernant que "a deposição da criança no chão, na proximidade da lareira, no círculo traçado pela corrida ritual à volta de Héstia, toma o

significado de uma prova de legitimação" (p. 148). Por extensão, esse ato visava assegurar-lhe proteção divina; o dar à luz é uma variante, em escala humana da fertilidade telúrica. Em seguida, o pai erguia a criança (*de terra tollere*). Este gesto era sinal de reconhecimento de que houve um novo nascimento; ele foi parido pela segunda vez e diretamente da Mãe cósmica. (p. 29).

A partir dessas considerações, podemos interpretar o ato em que João de Castro, depois de defender o recém-nascido da cobra-marinha, acolhe seu filho, gerado pela Mãe-natureza, como sendo a legitimação do segundo nascimento. Como Vênus, nascido também do mar, o protagonista reafirma, pela segunda vez, a sua natureza sensual, procriadora, nascendo das forças telúricas. Adiante veremos como o desenho semiotizará essa imagem verbal.

Retomando a análise do enfoque no relato, notamos que a mãe, por sua vez, apresenta a óptica do religioso. Em várias passagens em que se narram os episódios da infância, assim como o do nascimento, ela se coloca como um crente, que acredita no sobrenatural. Nesse passo, seu discurso, sempre despojado de imagens, lacônico, permanece apenas no campo da observação do fato: "três vezes a terra tremera". A repetição triádica do ato representará para Joana, a mãe, a vinculação com o místico. Formada pelas superstições do lugarejo, ela recorre ao significado simbólico do número três. O três, síntese das oposições, é a última etapa das fases do ritual de iniciação. Significa o atingimento da harmonia, da perfeição. Ela pressente que uma fase de sua vida se cumpriu e outra se iniciará com esse "filho-mistério", que não será tão excepcional assim. Novamente encontramos a recorrência a imagens míticas.

Nesse momento, o narrador retoma o mito do presépio, em que a Virgem Maria concebe o Seu Filho por intervenção do sobrenatural. Joana, em sua medida, também tem o seu filho, como manifestação do incógnito, do fantástico. A recuperação dos mitos e dos símbolos comparece mais uma vez para desmistificar as convenções, criando a estrutura dialógica do relato.

O *Dicionário* de Pierre Brunel, ao tratar do Apocalipse, apresenta no seu verbete a estrutura dualística do mito, expressa na ruptura inevitável entre duas idades do mundo. Este momento de mudança é representado dramaticamente por desordens cósmicas, violências humanas, cataclismos naturais e, por fim, pelo julgamento final. Assim o desaparecimento convulsivo do mundo lembraria o retorno ao caos. O mito fundamenta-se na oposição, isto é, ele se constrói com a junção de termos antitéticos, que estão em permanente diálogo. Se tomarmos como exemplo a cosmogonia cristã, observaremos que ela se funda em realidades antagônicas: *trevas / luz*; *noite / dia*; *morte / vida*. Portanto, toda imagem escatológica implica um contraponto com uma imagem genesíaca, o que em última instância pressupõe uma concepção maniqueísta de mundo. O sagrado e o profano representam, portanto, duas modalidades de ser no mundo; constituem duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da história. No próximo capítulo, estudaremos a subversão do mito, quando então poderemos ver como o romance articula essas duas cosmovisões.

Desse modo, os textos literários valem-se do tom e/ou da linguagem apocalíptica para expressar situações de rompimento da ordem, de ausência de equilíbrio. Nesse universo em que a paz se dilui diante das turbulências, o aproveitamento dessas imagens escatológicas na literatura ganha relevância

para designar os apocalipses interiores, em oposição às imagens genesíacas que representam apenas um sonho, uma aspiração a um estado que o homem não consegue atingir. O sentido fundamental da mitologia constitui, de acordo com Mielietinski, a transformação do caos em cosmo e aquele compreende desde o início um aspecto axiológico ético (1987: 196). O cosmo é representado pelo centro, o ponto fixo, espaço de construção. O distanciamento do homem do seu mundo habitado desestrutura-o, porque corresponde ao seu terror diante do nada. O afastamento do mundo que o envolve, para um espaço não-cosmizado, implica a ausência de *orientatio*, representa o encontro com o não-ser absoluto. Se por acaso ele se perde nessa extensão amorfa, sente-se esvaziado de sua substância ôntica, como se diluísse no Caos. O *terror* diante do nada leva-o a buscar novamente a *orientatio*, isto é, a reatualizar o mito e a recriar o espaço mítico. Desse enfoque, conclui-se que Peninha, a serra do cabo das Rocas, simboliza o espaço uterino, que não só dá a vida física, como é também o espaço ideal, onde o herói se refugia dos descaminhos do mundo em busca de sua identidade, de sua paz cósmica.

> (...) Assaltado pelo supersticioso receio de não viver mais que D. Sebastião[vinte e quatro anos], e mergulhado na *melancolia* pela *precariedade da vida*, refugiei-me há um mês, durante o natal do ano passado, na ermida da Peninha (...). Só *quero repensar*, até ao ameaçador mês de agosto, *o que fiz e não fiz de mim* (Faria, 1990: 23. Grifos nossos).

Nesse momento a personagem-narrador encasula-se em busca do seu "centro". É preciso reatualizar o mito, tornar-se contemporâneo à sua primeira epifania. No espaço *ab origine* é possível refazer o seu mundo, realizar a passagem do caos para o cosmo, do profano ao sagrado, da morte para a vida. Por isso, Sebastião, ao retornar a Peninha, é projetado magicamente *in illo*

tempore, quando ocorreu o seu nascimento, o começo do seu mundo. Em oposição, o momento em que vive em Lisboa e, principalmente, em Paris representa o tempo profano, o tempo do caos, pois desestrutura-o e dilui sua essência ôntica ("Embora eu estivesse sempre, sempre, ao lado delas, e por muito que eu desse o corpo ao manifesto, o corpo tem limites. E *eu aproximava-me de um colapso*". – p. 121. Grifos nossos).

Entretranto, no momento em que Sebastião vai resolver sua crise existencial em Peninha, ele procede, "às avessas", a uma busca do sagrado. Essa manifestação figurativiza-se, primeiramente pela reforma da casa e, depois, pela elaboração da escrita. A renovação da casa retoma quadros iniciáticos que simbolizam o seu desejo de morte do antigo homem e de nascimento para uma nova vida - "Comecei a reconstruir uma antiga pousada de peregrinos, para nela atravessar a invernia - p. 24). Será nesse espaço de fundação que se dará a reatualização. Sua vida não pode ser reparada, mas recriada pela repetição simbólica da cosmogonia. Por isso procede à recitação ritual do mito cosmogônico, mediante a escritura do seu percurso de vida desde o seu nascimento. Dessa forma, ele evoca o *illud tempus* para compreender como ocorreu a perda da substância ôntica no tempo profano.

Já com a produção da escrita, espera-se que esta seja o instrumento para o encontro do seu ser-criador. Ajudado pelas suas lembranças e alimentado pelas atividades de seu inconsciente, ele realiza a iniciação. Esse ritual, contudo, não lhe permite alcançar uma experiência e uma visão de mundo propriamente religiosas, porque a religiosidade reside apenas no ponto de vista formal dessa experiência e não no seu conteúdo. Em outras palavras: ela não funda um comportamento. A personagem trata esse retorno com

distância crítica. O ritual não é vivido pelo *homem total*, não há a transformação de uma situação particular em situação exemplar; por isso não se integra no regime ontológico dos mitos. Observe-se essa declaração do narrador-personagem, quando chega a Peninha:

> (...) Trouxe economias suficientes para sete meses. Inquieta-me o que me espera. Mas *dúvida* e *desassossego* são fiéis companheiros. (p.122. Grifos nossos).

No afastamento do caos para o cosmo, a personagem-narrador não se posiciona como aquele que experimenta o ritual iniciático em busca do homogeneidade cósmica; ao contrário, forjado pelas ciências e pela tecnologia, a dúvida e o questionamento são intrínsecos à sua natureza. Ele representa metonimicamente o homem moderno, à medida que rejeita todo apelo à transcendência e reconhece-se como o único sujeito e agente da História. Na construção de si e do mundo, assume integralmente a sua relatividade. Em outras palavras, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como ela se revela nas diversas situações históricas, ou seja, em seu constante vir-a-ser. Ele se faz a si próprio, e só consegue construir-se completamente na medida em que dessacraliza o mundo.

Em síntese, a obra propõe a releitura do mito sebastianista, que recupera a figura histórica de D. Sebastião. Ideologicamente, ele é um divisor de águas entre o pensamento renascentista, que concebe o homem como a medida de todas as coisas e a concepção ideológica setecentista, que traduz um ser em constante conflito consigo e com o mundo. Nas considerações de Mattoso sobre D. Sebastião, ele afirma que o jovem rei se sentia tão "imune aos acidentes da vida(...), às vissicitudes da terra, não lhe sendo atrativa a não-

glória de uma soberania pacata" (1987: 459). Segundo, ainda, o historiador Queiroz Velloso, D. Sebastião nunca demonstrava abatimentos decorrentes da sua doença, "procurava adquirir a resistência e o vigor necessários para ser o primeiro em combate, como exigia a sua orgulhosa convicção de invencível" [*][14]. D. Sebastião representa a figura do oxímoro, ao dissimular sua fragilidade sob a máscara do Senhor do alto Império - o último lusitano, protegido pelo Divino, invulnerável, capaz de romper quaisquer limites, o último a conhecer a *Máquina do Mundo*: o último deus a entrar no Panteão. Entretanto, na paródia de Almeida Faria temos a desconstrução dessa imagem:

> Vivi o verão numa euforia que me dói na memória (...). Só que o cavaleiro Alcides me marcava encontros semanais no Hotel Central e, de tanto me encher o bicho do ouvido, acabei jogando o jogo de Sebastião, o Desejado. Insistia Alcides que, sendo eu a Reencarnação há séculos aguardada, devia dedicar-me exclusivo àquilo em que *o Outro estrondosamente falhara* ao manifestar pelo belo sexo uma aversão extraordinária. A circunstância de eu *conhecer tão bem os recessos da Serra* animava o Cavaleiro e alguns dos seus discípulos a defenderem a tese segundo a qual eu percorrera todas essas paragens na minha anterior vinda. Várias vezes o Rei levava a corte para o Palácio da Vila, para fugir à peste ou por motivos cinegéticos. Durante dias inteiros ele cavalgara entre estes arvoredos, *imaginando em tais caçadas furiosas batalhas contra os árabes* que, do alto do Castelo dos Mouros, desafiavam os seus sonhos de glória. O Rei Virgem *preparava-se para a guerra praticando ascetérios*, intercalando *venatórias incursões* com *subidas ao venerável Convento dos Capuchos*, onde os reformados franciscanos lhe *ministravam cursilhos de cristandade* (...). Do real quinto membro e dos seus constantes corrimentos falavam freqüentemente as cartas do embaixador espanhol em Lisboa. Os físicos da época não apuraram de que mal se tratava, se era adquirido ou hereditário, mas atribuíam à enfermidade o *soberano horror ao comércio carnal* (Faria, 1990: 74. Grifos nossos).

A narrativa desmistifica a imagem do guerreiro, fazendo o jogo de oposições entre a realidade e a fantasia. O verbo "imaginando" introduz uma seqüência de ações relacionadas à vida dos cruzados. Contudo, a realização

---

[14] Pires, referindo-se às notas de Queiroz Velloso sobre D. Sebastião, a respeito dos violentos exercícios a que este se expunha, o que lhe agravavam ainda mais o *fluxum seminis*, comenta que, segundo hipóteses mais recentes, a explicação deste sintoma à idade de doze anos, seria demasiadamente precoce. Outra suposição leva a crer numa uretrite ou ainda poder-se-ia pensar na consangüinidade. Seus pais eram primos carnais e a consangüinidade hereditária é também geradora de taras, o que também explicaria alguns comportamentos anormais do rei. (1980: 47).

dessas ações desencadeia-se apenas no plano do sonho. A cada ato apresentado como traço caracterológico do grande cavaleiro, surge um sintagma que denega esse valor. Assim se compõem as antíteses: "caçadas" / "furiosas batalhas contra os árabes"; "prepara[ção] para a guerra" / "prátic[a de] ascetérios"; "venatórias incursões" / "subidas ao venerável Convento dos Capuchos". As oposições culminam com a expressão "cursilho da cristandade". O substantivo no diminutivo evidencia a visão redutora que a voz enunciativa tem da influência que os religiosos exerciam sobre D. Sebastião.

Desconstruída a imagem de El-Rei, observamos o cotejo entre D. Sebastião e o seu "duplo destoante". Logo no início do extrato citado, conta-nos a voz narrativa o seu plano de vida: "dedicar-me exclusivo àquilo em que *o* Outro estrondosamente falhara". Duas são as justificativas para tal proposta: ser o narrador-personagem a Reencarnação do Outro, devido às semelhanças físicas e "conhecer tão bem os recessos da Serra". Os dois indicadores, impregnados pela ironia, traduzem a ambivalência. A idéia da semelhança (a Reencarnação) só pode ser tomada do ponto de vista físico. Cada um se empenhava em diferentes conquistas: um, bélicas; outro, amorosas. O mesmo acontece com o exímio conhecimento dos recessos da Serra: um, cavalgando à caça de algum animal; outro, arrastando suas conquistas amorosas para os esconderijos mais secretos. Um vivia os "sonhos de glória"; outro, contentava-se com as realidades mundanas; ainda: enquanto um era o Rei Virgem, o outro, jactava-se da sua virilidade e do seu sucesso junto às mulheres. Entretanto esses antagonismos, que estabelecem diferentes comportamentos e concepções da vida, convergem para o campo da *falta / compensação*: "fazer o que o Outro não fez". A narrativa trabalha insistentemente com as

aproximações das duas figuras. Há momentos que Sebastião vive vicariamente o Outro, como no fragmento abaixo:

> Durante noites e noites seguidas, como num livro de muitos capítulos, vinham até mim amostras do que será o inferno, se existir. Mesmo que não exista, haverá um qualquer limbo, zona turva de onde saem *estes terrores não vividos, ou esquecidos* (idem: 35. Grifos nossos)

O leitor, no entanto, não pode confiar nesses discursos intimistas. Essas confissões que oferecem uma paisagem do mundo interior, expostas num tom sério, poucos passos adiante, desatam num grande riso, escarnecendo o que, aparentemente, era motivo de densa reflexão, como veremos no próximo capítulo. É o que acontece no fragmento anterior. O enunciador pretende destronar o mito do Encoberto - "a Reencarnação há séculos aguardada" - desconstruindo a imagem do Salvador, do grande guerreiro, desnudando-o, isto é, revelando a limitação humana e a vulnerabilidade. Segundo historiadores como Alfonso Danvila, Queiroz Velloso, D. Sebastião tinha consciência das suas fragilidades, mas fazia o jogo das aparências. Preferia a intangibilidade dos déspotas esclarecidos, jamais descendo do Olimpo. Ao contrário, seu homônimo do século XX perde a capa de *super herói* por não se imunizar contra a fragmentação do mundo contemporâneo. Essa conseqüência, porém, não lhe causa um drama que inviabiliza a sua existência, como pode ser visto no fragmento abaixo:

> Continuo ignorando quem sou eu. Se fui quem hoje julgo ser, se sou quem dizem que fui, se nunca serei mais que não saber quem sou ou quem serei, mesmo assim valeu a pena (p. 130).

A partir do exposto, podemos tecer algumas considerações. Se retomarmos o sentido de que mito é *palavra*, o que se *diz*, a sua existência é anterior à escrita. Esta fixa o mundo, para além daquele que a proferiu. No

momento em que o mito se realiza na linguagem, ocorre uma significação que se sobrepõe a um dado significado. Distancia-se, portanto, do sentido religioso, propiciando um distanciamento do vivido, o confronto de idéias. A reatualização do mito pelo homem moderno possibilita a apropriação funcional do sentido primeiro, porém reveste-o de uma nova forma que lhe empresta outro significado, conforme a intenção de quem o reconta.

A reflexão que subjaz a esta produção literária, como temos visto, é a retomada do mito sebastianista segundo uma concepção crítica e irreverente. A nova função para o mito no mundo moderno é pensar a diferença, criar novas estratégias no tratamento estético do mito no âmbito ficcional da literatura. Almeida Faria concentrou nessa obra o material colhido da cultura popular, fartamente enxertado de elementos que espelham o terror escatológico diante das forças cósmicas e que, ao mesmo tempo, dá "origem a um cosmo alegre, material, corporal, no eterno vir-a-ser". O riso, segundo Bakhtin, "é um instrumento de extirpação [desse] temor cósmico" (1987: 284). Liberta do medo da cristalização da história que manipula os mitos de acordo com a sua conveniência, como veremos.

No início mencionamos que o romance executa um movimento dialógico interseccionando os signos verbais e pictóricos no tratamento do mito. Essa experimentação literária abre caminho para uma nova reflexão estética sobre a abordagem mítica, ajudando, assim, a vislumbrar além dos limites expressivos dos signos plásticos criados pela palavra. No cruzamento de diferentes linguagens, ganha a obra que se apropria de grande riqueza dialógica e ganha o leitor por sentir-se desafiado a decodificar essa estrutura esfíngica.

Como cada linguagem tem a sua própria natureza expressiva, nosso exercício interpretativo será agora conhecer o *modus operandi* do mito nos desenhos de Mário Botas dentro da estruturação do romance.

Deixando a questão da intertextualidade interna verbalizada para os próximos capítulos, vamos analisar agora o diálogo entre o texto verbal e o pictórico na reatualização do mito. Entre os desenhos de Mário Botas, que antecedem cada capítulo e o código verbal, há uma hábil conjugação que se completa, formando uma única peça narrativa: este último elucida os percursos gerativos de sentido do visual, oferecendo-nos toda a seqüência narrativa anterior e posterior ao fato figurativizado e o primeiro amplia os sentidos do olhar irônico que dialetiza literariamente com a cultura. Segundo Landowski "o sentido nunca é dado[...]. Ele se constrói, se define e se apreende apenas em 'situação', -no ato -, isto é, na singularidade das circunstâncias próprias a cada encontro específico entre o mundo e um sujeito dado, ou entre determinados sujeitos" (1996: 28). O artefato produzido pelo criador representa uma imagem do mundo, isto é, ele identifica certas relações sociais, assim como a identidade do sujeito. Nessa função do artista-revelador de sentidos, o enunciatário é convocado a participar desse processo de construção. Reforça-se, assim, a interação com o leitor/observador e a proposição avança para a fase do fazer-crer.

Sentimo-nos intimados, primeiramente, a descobrir a sintaxe do ver de Mário Botas, que organiza as formas, permeando os objetos de significado. Para melhor conhecer esse diálogo, iniciamos pela figurativização da imagem que se constrói semiotizando o código verbal. No andamento da narrativa, nutrimos a crença de que os desenhos ilustram o texto verbalizado. Contudo,

ao final da mesma, o protagonista envolve a origem do texto figurativo num mistério. Ao conhecer os desenhos de seu amigo, penetra-lhe a dúvida: naquelas "aguarelas[*sic*] às centenas, (...) deambulava uma fauna irónica e feroz, *parente* ou *aderente* da que sai dos [seus] sonhos"? (p. 132. Grifos nossos). Seriam essas as imagens que, coincidentemente, visitaram-no nos seus sonhos ou foram elas criadas pelo amigo, à margem de sua existência? Esse enigma permanece também para o leitor, que é provocado a buscar relações entre os códigos, tentando decodificar a teia em que se emaranha a tessitura da narrativa. Foi exatamente o sincretismo textual o que nos encantou e, ao mesmo tempo, estimulou-nos a percorrer as vias labirínticas do texto para descobrir saídas. As bem-humoradas páginas de *O Conquistador*, passe o termo, conquistaram-nos, pelo poder de sedução de sua linguagem espontânea e ambígua que se perpetua como um eterno desafio que nos lança continuamente para dentro do texto e para fora dele, ao sermos incitados a fazer o percurso intertextual a que a narrativa nos remete.

Na cultura ocidental, comenta Lúcia Teixeira, somos adestrados para ler, escrever e contar. Não aprendemos a exercitar o nosso olhar, bastando-nos apenas a reconhecer e classificar as coisas, sem ousar criar para além do domínio da palavra. "Treinados na aventura verbal, não sabemos mais apreender do mundo sua materialidade sensorial" (2001: 1). Estamos diante de dois grandes aspectos comprometedores para realizar a leitura dos objetos plásticos: somos uma parte integrante dessa cultura avessa ao exercício do olhar e, além disso, não temos a familiaridade com a análise dos textos pictóricos. Temos certeza de que estes aspectos condicionantes tornam o nosso exercício interpretativo acanhado, no entanto, pleno de interesse e de

esforço para decodificar esse universo da semiotização que nos desafia a desvendar a sua urdidura.

Ousemos, entretanto, traçar a correspondência entre o primeiro desenho de Mário Botas com o escrito, já examinado nas páginas anteriores. Antes, tecemos alguns fundamentos teóricos, que poderão nos auxiliar na leitura do texto plástico.

Considerando-se que a linguagem semiótica se constrói numa dimensão figurativa, ao analisar um texto, podemos observar três categorias plásticas: as cromáticas, as eidéticas e as topológicas. As categorias cromáticas apresentam cerca de 60.000 possibilidades de combinações, que constituem o sistema de oposição: puro/mesclado, brilhante/opaco, saturado/não saturado, configurando, mediante os contrastes e gradações, o ritmo e o movimento da cor no espaço da tela. As categorias eidéticas referem-se às formas utilizadas na construção das figuras e do fundo, podendo fazer "combinações de linhas, volumes e cores superpostas, concretizando contrastes como côncavo/convexo, curvilíneo/retilíneo, ascendente/descendente" (idem: 5). As últimas categorias estabelecem a distribuição de formas e de cores no espaço do suporte (tela, papel, madeira etc.), e sua orientação de movimento no espaço. Também são observáveis sob a forma de oposição: englobante/englobado, alto/baixo, central/periférico, esquerdo/direito, etc. Num texto plástico, podem ser examinadas certas categorias matéricas, sobrepostas a essas já descritas, como por exemplo: os tipos de texturas, as pinceladas, a quantidade de camadas sobrepostas, etc.

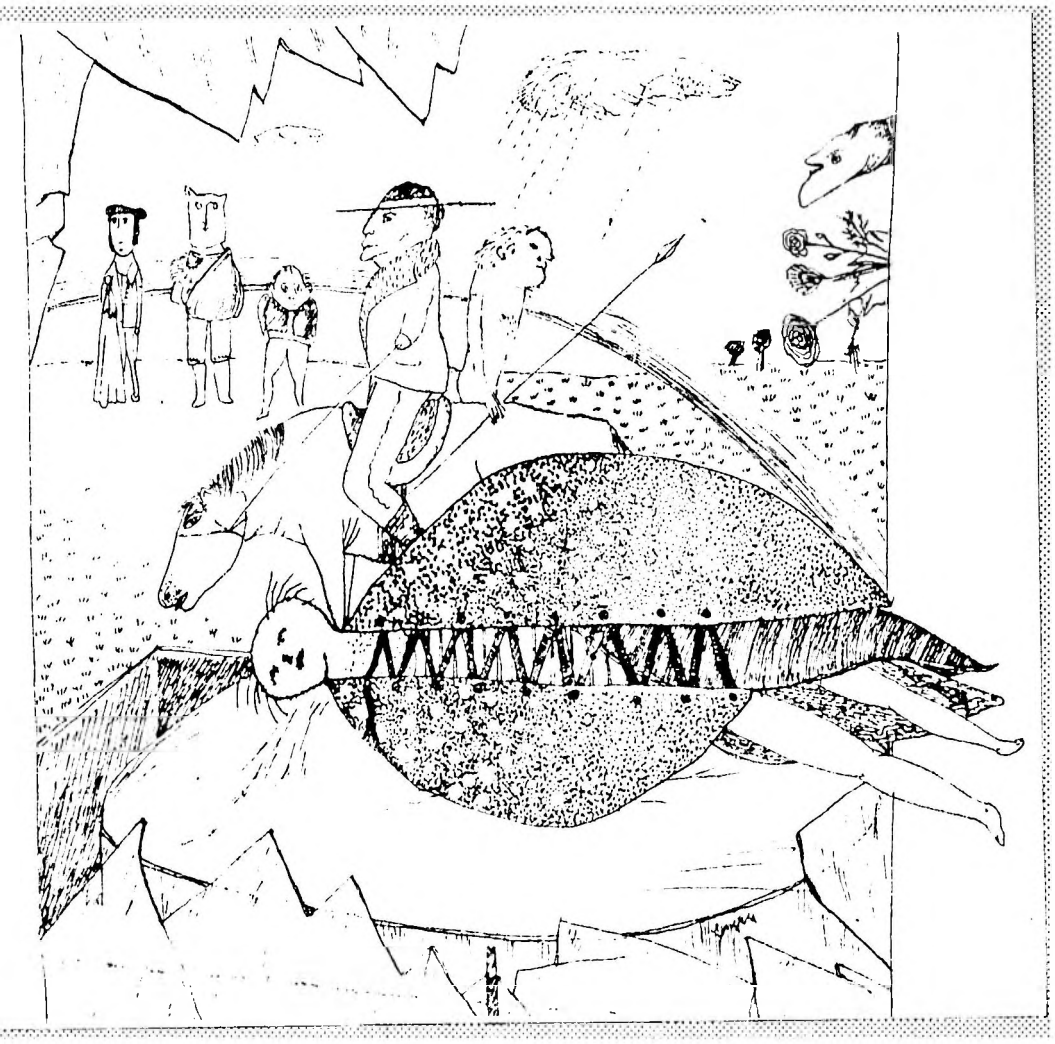
Os desenhos, em geral, obedecem a um certo regime de visibilidade em que não há volumetria nas formas. A ausência de formantes cromáticos não

inviabilizam a leitura dos formantes topológicos nem mesmo dos eidéticos, enquanto percursos gerativos de sentido do texto. As figuras, por sua vez, tematizam categorias do irracional. Juntamente com o instintivo, permeiam esse discurso, os temas ligados ao mistério, ao anormal, ao grotesco, ao orgíaco que se instauram como presenças dominantes e determinantes do olhar.

É importante ressaltar que em quase todas as telas, as qualidades do dionisíaco, das forças arracionais aparecem contaminadas por alguns valores opostos que ameaçam a sua autonomia. Desse modo, as oposições denegam a exclusividade dessas qualidades. Distingue-se, em muitas delas, um claro embate entre o sagrado e o profano, que também se atualiza no código verbal, como veremos no próximo capítulo.

Demoremo-nos, agora, em examinar a cena do nascimento (fig. 2), para conhecer como se constroem os percursos gerativos de sentido na expressão. "Ler o texto visual, assim, é sempre considerar que o conteúdo se submete às coerções do material plástico e que essa materialidade também significa." (Teixeira, 2001: 3). O enunciado visual estabelece uma interação com o leitor/observador, veiculando, mediante a eleição das diferentes categorias matéricas para a composição do desenho, uma percepção de mundo. Vejamos, agora, como se desenvolve plasticamente o tema cosmogônico.

A organização do desenho é realizada com base nas linhas estruturais que organizam o espaço da obra, produzindo, assim, um efeito de equilíbrio. Na prancha há um contraste de linhas curvas que homologam com a figura central, por apresentar contornos arredondados(curvilíneos); tanto na zona



superior quanto na inferior, temos a predominância de triangularizações (retilíneos).

No plano em que se manifestam os formantes eidéticos desse texto, as linhas retilíneas, que compõem o espaço da Serra, desvelam uma figura escarpada, prenhe de pontas agudas; portanto, linhas fragmentadas, rachaduras que interrompem as possíveis linhas contínuas, recriando a imagem do "ventre da serra" que se abre para dar à luz um ser. Reitera-se a isotopia[15] do nascimento, no plano inferior, pelas linhas retilíneas, compondo um segmento de triângulos, cujo movimento das bases expulsa o ser de seu espaço uterino e colocam-no no centro - no centro do espaço cosmogônico. Aí, há um jogo de curvilíneas e retilíneas. Ocupando a posição horizontal, no primeiro plano, há uma figura de dimensões desproporcionais em relação às outras, a despeito da perspectiva. Ela é envolta por linhas côncavas e convexas, sendo que as extremidades dessas se unem por uma linha que corre em ziguezague, ao longo do corpo. Em harmonia com a figura central, há outras linhas curvas que a envolvem num espaço aconchegante, receptivo. Em oposição à horizontalidade e aos contornos arredondados, temos a predominância da verticalidade e das linhas retas, compondo as outras figuras do desenho. Em resumo, temos a presença das categorias eidéticas organizadas na categoria topológica relacionadas a seguir:

- Categorias constitucionais eidéticas (ou constituídas)

retilíneo	vs	curvilíneo
horizontal	vs	vertical
concavidade	vs	convexidade

[15] Segundo o *Dicionário de Lingüística*, isotopia é a unidade que permite apreender um discurso com um todo de significação" - (Dubois et alii, 1998: 355)

- Categorias relacionais (ou topológicas)

extremidades vs centro

A partir do estabelecimento das categorias que formam o plano da expressão, num segundo momento, podemos verificar a possibilidade de relacionar tais categorias com algumas oposições existentes no plano do conteúdo, evidenciando como resultado desses contrastes, as relações semi-simbólicas.

O agenciamento topológico se distribui na tela, levando-se em conta o objeto que quer privilegiar, dispondo-o em primeiro plano e não como resultado da construção volumétrica dos corpos. Nem mesmo as outras figuras obedecem à volumetria das figuras humanas. A descrição dos expedientes, ou seja, dos agenciamentos do plano da expressão e das estruturas superficiais do plano do conteúdo, ajuda a explicitar os "papéis" de cada actante. Vejamos:

Nessa chapa pictórica, é alocado para o plano da expressão um programa narrativo que apresenta um ser envolvido por linhas côncavas e convexas. A organização eidética dessas configurações figurativizam um objeto oval, que recobre inusitadamente parte de um corpo humano que apenas se deixa reconhecer pelas extremidades expostas: de um lado, os membros inferiores e do outro, a cabeça. Essa figura parece que está em vias de romper aquela crosta e ganhar vida. Ela parece em repouso numa superfície irregular de cantos arredondados, como se fosse uma cama. Ao pé da prancha, há um movimento de linhas entrecortadas, formando pontas, criando variações de triângulos, estabelecendo analogia com o movimento irregular das vagas do mar. A "presença" que domina grande parte do texto, invadindo a linha vertical,

à direita e que parece demarcar os limites pressupostos do desenho, destaca-se como objeto de valor que atrai as atenções dos demais atores, cuja linguagem do olhar revela curiosidade. Estes se postam à distância, sentindo-se preteridos quanto à competência de observação(?) e/ou, possível, posse do objeto em evidência(?). As outras duas figuras mais próximas, um cavaleiro e o outro armado de lança, colocam-se em posição de guardiões que defendem a sua presa.

O romance reconstrói a imagem dos cavaleiros andantes, agora travestidos num cortejo bufo: "um cavaleiro *maneta*, mestre eqüestre, que para ali ia montar acompanhado pelos seus três peões de brega, recrutados entre *os mais aparvalhados* das aldeias" (Faria, 1990: 16. Grifos nossos). A paródia desautoriza a imagem mítica dos cavaleiros medievais, altamente adestrados para a arte da guerra e procede a uma inversão semântica. Ela vira o texto do avesso, e, em decorrência desse estatuto da reversibilidade, revela "o como se faz". Desta feita, o receptor lê o que está dito e, ao mesmo tempo, recupera o texto-fundo. A escolha da paródia, enquanto princípio estruturador da narrativa, vem a calhar porque ela rejeita o que enfrenta e, ao mesmo tempo, o contém.

Ao privilegiar um plano e definir o foco, dando relevo à primeira figura, instaura-se uma debreagem enunciativa, uma vez que se utiliza uma estratégia que revela a fonte de enunciação, explicitada nas marcas de seu *ato de produção*[16]. O enquadramento e a distância definem o ponto de vista desse olhar expectante.

---

[16] Consideramos *ato de produção* as especificidades de procedimentos que projetam as categorias de pessoa, espaço e tempo, definindo, portanto, um "eu" que fala no enunciado, num determinado momento, a partir de um certo enfoque.

As figuras dividem a topologia da cena em duas grandes zonas: ocupando o primeiro plano, temos aquela que apresenta uma figura parcialmente envolvida pelo ovo, disposta na posição horizontal, tolhida em seus movimentos por um fitilho, que ata as duas partes da casca; a outra, é dominada pelos demais actantes, que se posicionam na verticalidade.

A aspectualização temporal revela-se na atitude dos atores. A linguagem plástica da primeira figura exibe o papel actancial da passividade, ao assumir a posição de um ser indefeso que clama por proteção. É exatamente esse o percurso gerativo de sentido que se instaura no texto: assim, tanto a figura de lança em punho parece disposta a investi-la contra o animal(a cobra-marinha) que surge no alto da prancha, acima das vegetações, como também se coloca em posição de sentido, pronto a desabalar em socorro do objeto recém-descoberto. A cena faz um recorte desse momento incoativo, tanto em relação aos guardiões, captados num momento anterior a um possível embate, quanto às outras figuras que se encontram paralisadas, numa postura de expectativa, aguardando o desenrolar da cena, e, por fim, até mesmo em relação ao próprio objeto da luta, que, inerme, urge pelo desfecho. A posição em repouso dessa figura contrasta com a verticalidade das demais, que esperam a seqüência da cena para entrar em ação. Essa posição assumida pela personagem central estabelece direta correspondência com o texto escrito, em que Sebastião, nos inumeráveis jogos de linguagem, tendo a cama como motivo, apresenta a sua natureza, com "vocação hibernativa". Assim, ele a descreve em uma das tantas passagens impregnadas da ironia trocista:

> Lamento não pertencer às espécies que desaparecem de circulação durante o inverno. Não que pretendesse dormir três meses seguidos. Seria pelo contrário tão activo, que me faltaria o tempo e a vontade de sair do quarto. Nada de conclusões apressadas. Não me refiro apenas àqueles actos que os antigos confiavam ao *lectus genialis*,

> destinado à gênese e perpetuação do gênero humano. Também me agrada ficar de papo para o ar, transformando a cama no *lectus lucubratorius* em que os romanos abastados se entregavam à cogitação, embora eu suspeite que aproveitavam para passar pelas brasas (Faria, 1990: 68).

Esses exercícios de linguagem(*lectus genialis /lectus lucubratorius*) e outros trocadilhos como "não pensava senão em Kama-Sutras e camas-supras" (idem: 69) conferem a atitude burlesca que leva ao erótico e reforça a isotopia do discurso do nascimento: o leito é o foco de interesse da vida da personagem, é seu objeto de fetiche. O código verbal entra em junção com o pictórico, à medida que elege a horizontalidade como representação topológica da figura no espaço do desenho.

Do canto superior direito, observamos que aparece a cabeça de uma cobra. Essa posição mais elevada que a de todos os outros seres, surgindo acima das flores, que se debruçam como que de uma encosta ou de um arranjo composto com traços primitivos, subtrai a nossa expectativa de encontrá-la movimentando-se no espaço hídrico, ou, ainda, rasteira, escorregando pelo chão ou, até mesmo, aereamente, nos troncos das árvores. Nesse contexto, pressupostamente, seria o último caso? O código verbal, contudo, vem em nosso auxílio e elucida que se trata de uma cobra-marinha, levando-nos a referenciá-la ao espaço oceânico, o que não é apresentado pelos formantes eidéticos. Importa, aqui, notar que ela se curva sobre a figura que emerge do ovo, protegendo-a da possível aproximação dos outros seres.

Confrontamo-nos, assim, com a instauração de um discurso que se constrói nas bases de um fazer-crer em uma realidade "que, de acordo com Floch põe um destaque os anti-valores da *Normalidade*" (Martinez, 1999: 235). Até mesmo a desproporção da figura central em relação às demais, apesar da

perspectiva, recusa-se a copiar a natureza, a mimetizá-la e se propõe a recriar o "modelo interior" (Nadeau, 1985: 75) acerca da realidade, sob a óptica surrealista.

A definição focal conduz à sensação proporcionada pela definição das superfícies, de proximidade dos objetos do enunciatário. Essa convocação dos sujeitos para interagir, ainda que visualmente, propõe uma debreagem enunciativa, uma vez que o observador é instaurado como pessoa partícipe do ato de enunciação. A actorialização determinada pelos actantes captados no *agora*, insere o enunciatário como testemunha do que está ocorrendo no instante mesmo do acontecimento, pois o momento testemunhado é concomitante ao da enunciação, descrevendo, assim, a debreagem temporal enunciativa (Fiorin, 1996: 45). Desse modo, somos convocados a participar da cena, no momento da crise, para juntos desvelarmos o desfecho.

Por sua vez, a atualização da linguagem plástica permite considerar dois momentos: o primeiro, em que o enunciador concebe a idéia do que pretende descrever e outro, depois, quando o realiza, a partir da utilização dos recursos para representar, no espaço expositivo, um simulacro da realidade. Essa verossimilhança com o mundo natural persuade o enunciatário a creditar "efeitos de sentido"[17] ao discurso pictórico.

Essa imagem da luta *in origine* também dialoga com outros textos clássicos. Ovídio, nas *Metamorfoses* (1994), concebe a cosmogonia, como

---

[17] "A 'verdade', para ser dita e assumida, tem de deslocar-se em direção às instâncias do enunciador e do enunciatário. Não mais se imagina que o enunciador produza discursos verdadeiros, mas discursos que produzem um efeito de sentido de 'verdade': desse ponto de vista, a produção da verdade corresponde ao exercício de um fazer cognitivo particular, de um *fazer parece verdadeiro* que se pode chamar, sem nenhuma nuance pejorativa, do fazer persuasivo" (Greimas e Courtés, 1989: 487).

fundada no princípio da *concordia discors* (concordância discordante), ou seja, a oposição é a força recriadora do universo.

Cumque sit ignis aquae pugnax, uapor umidus omnes

Res creat et discors concórdia fetibus apta est.(I, 432-433)[18]

Nessa passagem, Ovídio se refere ao nascimento dos monstros ctonianos, como, por exemplo, Píton, a serpente gerada espontaneamente, sem a vontade da *Tellus* (a Terra).

Illa quidem nollet, sed te quoque, maxime Python,

Tum genuit, populisque novis, incógnita serpens,

Terro eras... (I, 438-440)[19]

Na análise de Ahl (1985: 112), Píton (da raiz grega *pyth*, *perguntar*) nasceu quando as águas do dilúvio recuaram. Ela surgiu do amorfo e representa o desconhecido, o mistério, aquilo pelo qual se pergunta.

Hesíodo também descreve Na *Teogonia* (1986), o nascimento dos monstros ctonianos e vincula-os ao caos subterrâneo e não aquático. Conta-nos, que Urano, por se sentir amedrontado com os gigantes amorfos de cem braços e com os ciclopes, não lhes deu oportunidade de sair das entranhas da terra (precipitou-os no Tártaro). Trata-se indiscutivelmente de sua evidente proximidade com o caos.

---

[18] "Ainda que o fogo seja inimigo da água, / o úmido vapor cria todas as coisas e a concordância discordante é favorável ao nascimento deles." (Trad. fragmento do latim: Elaine Cristina Prado dos Santos.

[19] "Em verdade, ela[a Terra] não queria, mas também a ti, ó enorme Píton, ela gerou, para os novos povos, uma serpente desconhecida, eras o terror." - Trad. fragmento do latim: Elaine Cristina Prado dos Santos.

Retornando à narrativa, encontramos esse momento de manifestação do indistinto, traduzido tanto no código verbal quanto no pictórico, figurativizado pela serpente que aparece no alto da tela. Por isso, as figuras instalam-se em posição de defesa do objeto de valor descrito. Enquanto o texto plástico apreende apenas o momento anterior a uma possível luta, a narrativa verbaliza:

> (...) Eles(os cavaleiros) e o faroleiro assistiram estremunhados ao estranhíssimo espetáculo. 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 cabeçorra diabólica, assim conquistando o direito à minha posse" (Faria, 1990: 15-16. Grifo nosso).

Em alguns sistemas mitológicos, a transformação do caos em cosmo é representada pelas lutas dos heróis épicos mitológicos contra os demônios ctonianos e os monstros. Esses combates "são quase sempre de uma maneira ou de outra cosmogônicos e marcam a vitória das forças do cosmo sobre as forças do caos" (Elidade, 1992: 244). Para os bataks, da Malásia, Atum-Ra, por exemplo, combate a serpente subterrânea (idem: 244); Zeus luta contra Cronos. Essas lutam são, de certa forma, uma prefiguração dos combates dos heróis nacionais. Em sua medida, João de Castro, burlescamente equipado com a *lança de espetar os polvos*, nesse momento cosmogônico, realiza a sua saga, lutando contra a representação do amorfo e vence. Como dissemos, o texto plástico-pictórico não registra a vitória. Entretanto, no diálogo que se processa entre os códigos, a semiotização surge para preencher os pressupostos de um ou de outro enunciado, dando conta da sua função comunicativa.

Podemos ainda considerar a iconicidade[20] uma qualidade inerente ao texto visual, à medida que o estatuto veridictório da dimensão figurativa do discurso plástico busca a produção de "efeito de sentido de uma realidade". Há, portanto, a instalação de um dispositivo veridictório, isto é, de um fazer-crer ser verdadeiro.

O caráter descritivo do desenho ora em análise permite identificar os elementos criados pelo código verbal, mediante a "ilusão referencial"[21] obtida por meio da interação de suas configurações, ao expressar uma "imagem de mundo", isto é, o efeito de sentido de realidade em que o que se vê é análogo à imagem, à concepção de ser que é gerado a partir de um óvulo, que evolui numa substância hídrica, (líquido amniótico ou mar?), até ser expulso desse espaço para ganhar vida própria.

No desenho, a figura que surge do ovo metaforiza a gênese de alguns animais marinhos que depositam seus ovos na areia, para daí surgir a vida e, depois, esta se reintegrar ao espaço aquático. O ovo representa "a imagem do princípio corporal reprodutor". Do ponto de vista antropológico, a cosmogonia aquática corresponde, segundo Eliade, à hilogenia, isto é, a crença segundo a qual o gênero humano surgiu das águas (Eliade, 1992: 110).

Na *Teogonia*, conta-nos Hesíodo que Afrodite nasceu do esperma-espuma de Urano. Ela é a deusa da fertilidade, relacionada com a terra e

---

[20] De acordo com o *Dicionário* de Greimas e Courtés, *iconicidade* é um procedimento da figurativização, que "visa a revestir exaustivamente as figuras, de forma a produzir a ilusão referencial que as transforma em imagens do mundo". É a última etapa do procedimento de figurativização do discurso que se refere à conversão dos temas em figuras (a figuração) (1989: 187).

[21] Greimas e Courtés tomam essa expressão como sinônimo de iconização (idem: 187).

provavelmente com o caos aquático[22]. Como pudemos observar, tanto o texto verbal quanto o pictórico estabelecem relações do nascimento de Sebastião com o espaço aquático. Outro ponto de convergência com o mito de Vênus diz respeito à actorialização do protagonista no momento de sua chegada à praia de Adraga. Ela representa a chegada de um ser que veio para reafirmar as forças venusianas, ao contrário do seu misógino homônimo.

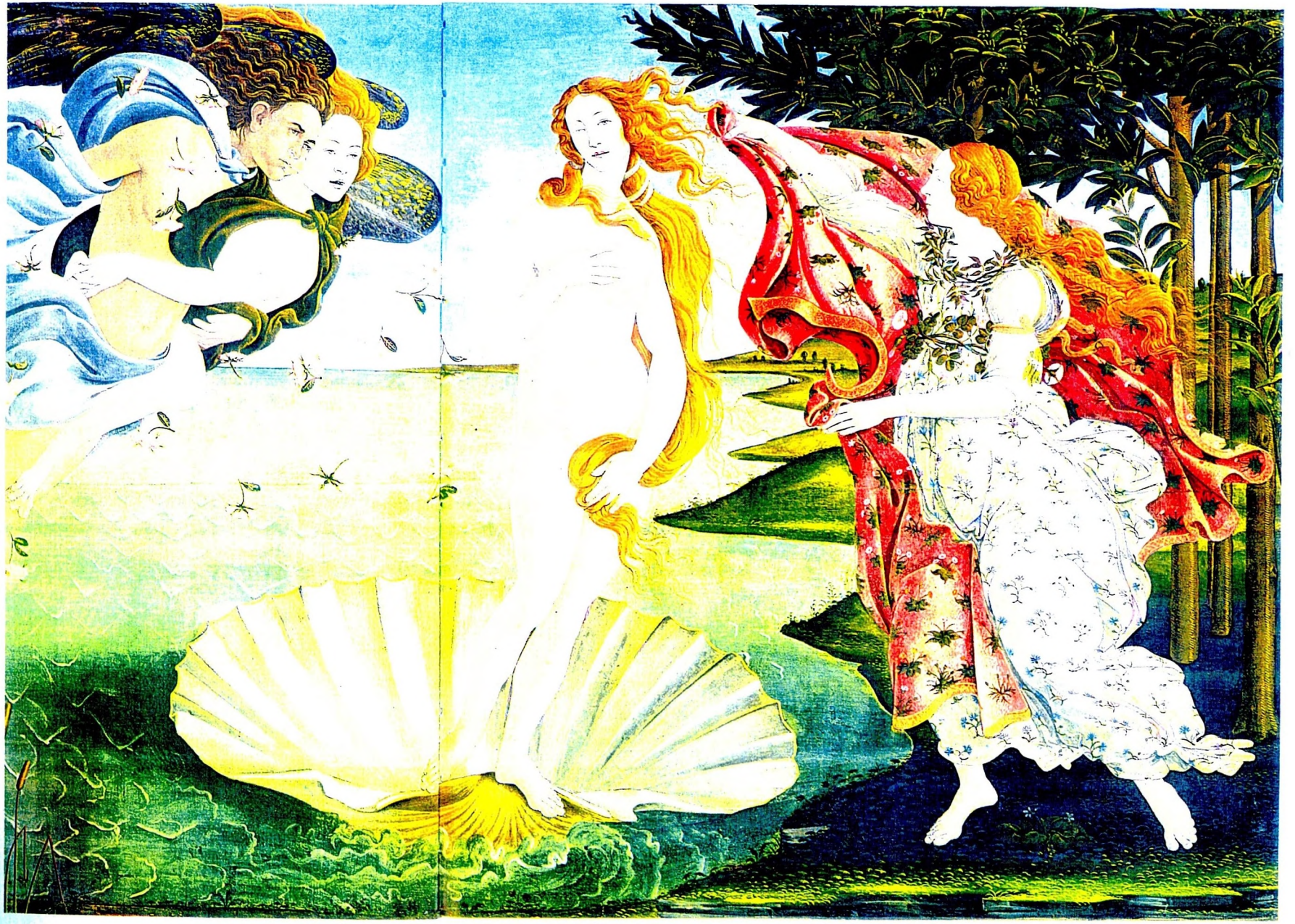
O mito do nascimento de Afrodite, para os gregos ou de Vênus, para os romanos, deu origem a inúmeras obras, que têm retomado o mito ao longo da História e cunhado a sua leitura. Um dos mais famosos aproveitamentos deste mito é o quadro de Sandro Botticelli (fig. 3). O desenho do nascimento da personagem-narrador abre a possibilidade de fazermos homologações entre a figura central do plano da expressão, Sebastião, com o quadro de Sandro Botticelli. Vejamos, como estas *performances* podem convergir.

Como acabamos de expor, Hesíodo fala da origem de Vênus e Lucrécio, em *De Rerum Natura*, conta-nos das manifestações da deusa ao chegar à ilha Citera. Possivelmente, estas devem ter sido algumas das fontes de Botticelli para a sua leitura plástico-pictórica. *O Nascimento de Vênus*, produzido aproximadamente em 1484, uma das peças do acervo da Galeria Uffizi, em Florença, é considerada a mais famosa criação de seu autor.

Essa tela representa uma transição para uma fase de recolhimento do artista e de rigidez moral, uma vez que a expressão plástica apóia-se na teoria

---

[22] De acordo Hesíodo, Urano e Gaia personificam o céu e a terra. Descontente e cansada de gerar filhos, que eram devorados por Urano, Gaia prepara os filhos para vingar o pai. Cronos mutila Urano e lhe ocupa o lugar. Do sangue derramado de Urano nascem as deusas da vingança e do remorso; do esperma-espuma de Urano nasce a deusa Afrodite. Até o nascimento de Afrodite, todos estes nascimentos, sublinha Hesíodo, operam-se sem a intervenção de Eros(amor): não por união, mas por segregação. Segundo a interpretação de Vernant, "Eros é o princípio que aproxima os opostos - como o macho e a fêmea e os une. Enquanto não intervém, a gênese processa-se por separação de elementos previamente unidos e confundidos" (1973: 297)



do neoplatonismo, absorvido dos escritos do filósofo Marsílio Ficino e dos poemas de Ângelo Poliziano.

Nela, a força da expressão visual transmite uma visão de mundo manifestada na harmonia da composição. A figura central dispõe certa distância e isolamento dos demais componentes da tela, alheia à realidade que a cerca. Ela parece não pertencer ao mundo dos humanos, embora se assemelhe a esses. Contudo imantiza as atenções das demais personagens, fazendo com que elas a envolvam com as expressões do olhar e dos gestos. Botticelli resolve plasticamente sua junção.

A imagem de Vênus recebe o mesmo tratamento das esculturas clássicas: de superfície uniforme e contorno suave das formas, é composta por camadas translúcidas sobrepostas, escondendo parcialmente a sua nudez. Apoiada sobre a metade da concha que se abriu, seu corpo assume o verticalismo, que não representa apenas a forma física, mas também a idéia. Sua figura humana dilui-se em pureza e suavidade diante do seu olhar contemplativo, buscando antes a transcendência do que a forma.

Dentro das categorias cromáticas, há o contraste estabelecido por cores fortes ao fundo (das árvores, do manto da Primavera e das asas de Zéfiro e Flora) e cores suaves, especialmente, a cor perolada da concha e a luminosidade translúcida do corpo de Vênus.

O movimento das figuras traça a representação de um triângulo, como era tradição no *quattrocento* italiano: o ápice assegurado pela cabeça de Vênus e as outras linhas virtuais, formadas pela disposição das figuras laterais. Portanto, as linhas alongam-se, em movimentos suaves, que acolhem e entram em junção com a figura central, respeitando, entretanto, as distâncias ideais,

propostas para a obtenção da perfeição da forma e do equilíbrio entre as categorias eidéticas e topológicas. Assinale-se também que o movimento das linhas que contornam Vênus é mais simplificado e privilegia os movimentos retilíneos, enquanto os outros componentes da tela, principalmente, Zéfiro e Clóris ou Flora compõem um conjunto coeso, formado por linhas curvas, que se inter-relacionam entre si. Esclareça-se que este último conjunto não põe em risco o equilíbrio do triângulo, uma vez que seus corpos constroem uma das linhas dessa composição geométrica. Outro aspecto a apontar é a leveza das linhas, realçadas pelas formas humanas que tocam levemente o chão.

Considerando ainda os formantes topológicos, num primeiro plano, entre o espaço planar da tela e o espectador, cria-se a sugestão da imensidão oceânica, de onde veio a deusa do Amor, tocada pelos ventos de Zéfiro e Clóris, até ancorar seu esquife na ilha Citera. A arquitetura compositiva da tela, organizada a partir do eixo perpendicular, representado por Vênus, permite apenas que o nosso olhar se expanda nas laterais da figura geométrica, impedindo a fuga da vista até o horizonte, marcando, assim, a perspectiva com tênues gradações de azul.

O estilo expressivo de Botticelli, os jogos cromáticos delicados e as articulações suaves das linhas, buscando sempre o equilíbrio, subordinam o movimento de todos os componentes da visão a uma idéia dominante: a unidade entre o homem e a natureza. Enquanto a deusa, casta na sua nudez luminosa, não sugere amor físico, mas simboliza o primado da beleza e da pureza, a construção dinâmica das formas de Zéfiro e de Clóris manifesta a realização do amor físico. A conformação dos corpos não explicita nenhuma tensão nem quanto à disposição das formas, como já vimos, nem quanto à

idéia. Há uma visível interpretação mítico-cristã da obra, caracterizando uma certa orientação neoplatônica na maneira como justapõe ou distribui os elementos na superfície plana. É como se criasse uma íntima relação "funcional" entre os elementos. Parece que há uma coexistência harmônica entre estas duas percepções de mundo: a sua concepção plástica da deusa, embora figurativizada como forma humana, concebida do esperma-espuma de Urano, representa o Amor, o Belo, enquanto Idéia; já os outros deuses, materializam, sim, o transitório, a fecundidade. *De Rerum Natura*, de Lucrécio, com certeza, foi a fonte que deu sustentação à expressão plástica da sensualidade descrita nos contornos dos corpos enlaçados[23].

Nesta interpretação plástico-pictórica, Vênus ancora na terra para trazer o amor, a fecundidade entre os homens. Aqui, dominando o centro da representação, simboliza o vértice, o ponto ideal que o ser humano deve buscar.

A partir dessa breve descrição da obra-prima de Botticelli, podemos fazer algumas aproximações com a cena do nascimento de Sebastião. Evidentemente, do cotejo entre o suporte escolhido (um é tela; o outro, papel), a volumetria, os formantes eidéticos e cromáticos e outras categorias matéricas da composição, frisa-se a total divergência quanto à concepção de cada obra. O que nos interessa, primeiramente, focalizar é, do ponto de vista da arquitetura da criação, a perspectiva topológica. Ambas as figuras sintetizam a unidade do quadro, ocupando a posição de destaque em relação às demais,

---

[23] Nos versos 9 a 20, assim descreve este sentimento: "Abriu-se a custo o olhar primaveril do dia, e que desenfreado reina o vento Zéfiro (...) o coração cheio das tuas violências, prisioneiro de teu encanto(...) a todos os lanços no coração o amor de doces arrepios, e fazes com que cheios de desejo a sua espécie, multipliquem as raças..." (Novak, 1989: 110).

com as quais entram em junção. A captação do olhar do espectador para o centro da tela obriga-o a fazer a leitura dos significados que emanam dessas figuras. Como acabamos de ver, a Vênus de Botticelli configura-se como a representação do Amor, no plano absoluto, o que não dialetiza com as configurações do amor físico, representadas por Zéfiro e Clóris. Já a representação pictórica de Sebastião está saturada da idéia do amor, enquanto manifestação baixo-corporal, para usarmos a expressão bakhtiniana. Tanto Vênus quanto nossa personagem procedem do mar e ancoram numa ilha (Citera/Peninha) para trazer o amor enquanto *forma*, mas ambos também introduzem o Amor enquanto Idéia: ela o traduz na sua abstenção, no seu isolamento físico dos elementos que a rodeia; o seu olhar distante sugere antes a transcendência que a inserção no mundo sensível. Ele, por sua vez, realiza integralmente o amor mundano, enquanto que o espiritual permanece apenas como tênue aspiração, sem buscas: permanece, inerte, na zona do desejo. Próximo ao fim da narrativa, recordando a sua convivência com Clara, ele diz: "*Gostaria de ser* o derradeiro cavaleiro do amor, aquele cujo órgão erótico principal eram os *olhos*" (Faria, 1990: 130. Grifos nossos). Notemos que a expressão verbal no futuro do pretérito aspectualiza que a ação fica apenas no plano da intenção e não da execução.

A natureza dialógica do texto, que embute em si as várias leituras de mundo que o criador realiza, possibilita inúmeras relações com o motivo do nascimento no mar. Não podemos, aqui, deixar de retomar a idéia nuclear do mito do Encoberto: sua vinda do espaço oceânico, dando ensejo a um novo nascimento. Em seus versos, Bandarra descreve esta crença:

CIV
Este Rei de grão primor,
Com furor
Passará o mar salgado
Em um cavallo enfreado,
E não sellado,
Com gente de grão valor.
(Pires, 1980: 142)

O Conquistador, como já vimos, desconstrói a imagem do cavaleiro-cruzado, que vem do norte da África, trazido pelo nevoeiro, que "avanç[a] em direção à Serra, como um *exército desordenado*, *recuando em debandada*"(Faria, 1990: 19). No próximo capítulo, daremos especial atenção ao processo de carnavalização do mito.

Em resumo, a leitura de Almeida Faria homologa com os textos da sua cultura, apresentando-nos um Sebastião nascido do mar e que ancora na ilha, como Vênus com sua concha ou reatualizando o mito do Encoberto, segundo a concepção de Bandarra. A ilha é espaço privilegiado para a representação plástica e estabelece relações simbólicas significativas. A propósito do excelente ensaio sobre o tema da viagem e busca em *Os Lusíadas* e em *Jangada de Pedra*, Raquel de Sousa Ribeiro cita Y. K. Centeno, que, nesse momento, retomamos:

> A ilha (...) é um produto do Uno primordial, materializado dessa forma, porque a forma da ilha e a das águas é a que melhor indica a perfeição. A ilha é simbolicamente um 'ponto de chegada', como o alto de um monte (2000: 43).

Essa recriação da personagem nascida do ovo, vinda do mar, recupera as relações mitológicas com Vênus, a deusa do Amor. Seguindo as "convenções do romance", no dizer de Frye, a narrativa obedece ao eixo

estruturador da obra. Desse modo, transcontextualiza o nascimento do homônimo de D. Sebastião para o espaço marítimo.

> Até aquela data, muitos dos meus namoros principiaram perto do mar. Não é para admirar que, jogando praticamente em casa e *dominando o meu terreno*, me fosse assim mais fácil o mais difícil: meter conversa. (Faria, 1990: 64. Grifo nosso)

O discurso se constitui com as marcas das referências míticas que reafirmam suas pulsões sensuais, fazendo, assim, oposição à imagem do Rei Virgem que "tinha horror ao comércio carnal" (idem: 75). Simbolicamente, este ato legitima a natureza venusiana da personagem. A retomada do mito grego e, ao mesmo tempo, a subversão do mito sebastianista são mecanismos para a sua viagem iniciática. Sebastião, trazido pela ondas do mar até a praia de Adraga, em Peninha, uma ilha, é depositado *in humi positio*, seguindo-se, assim, um segundo nascimento; desta feita, gerado pela Mãe Natureza. As forças telúricas reafirmam a sua natureza procriadora. A terra é símbolo de "proteção", de "orientação", como comenta Mielietinski. Por isso, Sebastião volta à ilha. Esta representa o espaço integrador ao Uno, o espaço que deu origem à sua cosmogonia. O resgate do mito tem como princípio fundante a repetição, que é o motivo gerador da narrativa. Ao falar da sua infância, conta Sebastião: a "história preferida, e que não me cansava de ouvir, era a daquele Rei com quem me orgulhava de partilhar o nome e que nasceu quatro séculos antes de mim" (p. 23). Vicariamente, realizava-se travestido no "Rei do Rock". No presente, ao voltar à ilha e retomar o mito, efetua a sua viagem iniciática, fazendo a leitura do mito sob uma óptica mais crítica.

O retorno mítico exerce, em primeiro lugar, a função ontológica e, no sentido mais amplo, a de revisitar o passado e de questioná-lo, para reaver a identidade do homem português que foi ocultada por anos de manipulação histórica. Portanto, nesse percurso iniciático, dá-se, agora, o nascimento do escritor que faz o relato com distância crítica e, ao reconstituir o passado, descobre que a "verdade pode surgir da mentira repetida" (p. 22). Na recuperação do mito, o riso, como nos fala Bakhtin, é um expediente de eliminação do medo instituído pela História que sacralizou o sebastianismo.

Retomando a nossa análise dos enunciados visuais, em conclusão, podemos dizer que todas as figuras se compõem com traços planos, evocando a pintura primitiva, na sua essencialidade da representação. Inexiste a organização de formantes cromáticos, não há a volumetria dos corpos e os formantes matéricos reduzem-se a dois elementos contrastivos: a tinta e o papel. Parece-nos que se declara a intenção desse criador de retomar os tempos primevos, em que o homem buscava traduzir sua visão sobre a origem do mito, compondo os elementos, mediante o despojamento das figuras até reduzi-las à estrutura mínima no plano da expressão. Por outro lado essa prancha adianta-se no tempo, quando quer retratar objetos do imaginário, do inconsciente como proposta de expressar a libertação das amarras do racionalismo ou das verdades institucionalizadas. Diante dos desenhos do amigo, a personagem-narrador se interroga sobre as imagens que dominam seu sono: são sonhos ou desenhos? verdade ou ilusão? Ao longo da narrativa, encontramos passagens em que o mistério marca a sua presença. Nesses momentos, podemos estabelecer uma possível relação com o surrealismo, à medida que esses fragmentos trabalham com "os modelos interiores", inerentes

ao sistema axiológico do surrealismo, que, como sabemos, refuta as construções lógicas, refletidas e, por sua vez, dá vazão aos produtos da mente, quer aqueles que ocorrem no nível do imaginário, quer no onírico.

Assim, a matéria-prima das pranchas é o imaginário, o onírico, o instintivo. Este último, mais recorrente, entra em junção com o sensível e se instaura como alternativa ao sistema positivista e, como proposta de dessacralização das convenções e do mito. É exatamente o que também se realiza no código verbal.

A construção de sentido do texto plástico-pictórico se compõe a partir da materialidade do desenho ou do plano da expressão, estabelecendo correspondência com o conteúdo que se instaura numa oposição entre o acabamento e o inacabamento. A representação pictórica representa uma simulação do próprio fazer humano, que movido pelo desejo de compreender o mundo, instala o seu olhar. "É pela mediação do corpo que percebe, que o mundo transforma-se em sentido" (Greimas e Fontanille, 1993: 13).

Como afirma Landowski, "uma imagem é, com efeito, de início, por si mesma, *presença*. Ela nos põe imediatamente em contato com alguma coisa que não é um discurso sobre algum referente suposto ..., mas que é, nem mais nem menos, a presença da própria *imagem* enquanto tal, como realidade plástica" (1998: 14).

Em outras palavras, a imagem em si tem um caráter de auto-suficiência, mas amplia seu universo de significação à medida que invoca outras relações de sentido quando instaura ligações com o contexto social, veiculando, assim, concepções de mundo e/ou preconceitos refletidos no seu modo de construção.

A análise da materialidade do texto pictórico descreve um jogo de combinações e superposições que obedece a um sistema binário, que implica a presença de linhas, cores, volumes, luzes, movimento, etc. ou a ausência desses elementos. Não podemos, contudo, reduzir os textos visuais ao campo da lexicalização, sob pena de perder na especificidade do discurso plástico a sua legibilidade. No pictórico há sempre que manter uma reserva de sentido inapreensível por outra linguagem, assim como outras artes também guardam esse reduto de significação só compreensível no momento da fruição do objeto estético. No romance, porém, tratando da imagem como uma variante intertextual no romance, cuja heterogeneidade é mostrada, abre-se a possibilidade de "'enxergar' o corpo do outro no um" (Discini, 2001: 239). Desta forma, comenta Discini, instaura-se um instigante processo de interação enunciador-enunciatário, em que este último é convocado a decodificar o texto e ser cúmplice do processo de co-enunciação.

A redução das figuras à estrutura mínima, à sua essencialidade converge à lógica do texto, que remete à circularidade temporal e propõe o retorno mítico, ou seja, o encontro com a essência do ser. Os desenhos concretizam o ir e vir do processo enunciativo do código verbal, expressando a não-conclusibilidade da personagem. Os enunciados visuais presentes em *O Conquistador* caracterizam-se pela figurativização do jogo expresso pelo código verbal, tornando-o mais convincente. O enunciado visual cria, assim, uma correspondência com o escrito, interferindo nas modalizações do fazer. Estabelece-se um contrato de veridicção em que o fazer literário esforça-se por lançar estratégias que manifestam um fazer crer no simulacro que constrói. Assim o enunciado visual semiotiza o verbal ou vice-versa.

Em conclusão, a retomada do mito, com certeza, não se pode resumir em uma única forma de representação. Mesmo ficando circunscritos aos limites deste trabalho, pudemos conhecer interpretações variadas de um mesmo mito, com formas singulares de expressão. Dada a complexidade da vida do homem contemporâneo, suas necessidades são múltiplas e, portanto, as relações entre o mito e a literatura são inumeráveis. O artista moderno utiliza a essência formal e temática do mito, emprestando-lhe diferentes significados para atender a diferentes objetivos, mas sempre em consonância com o seu contexto histórico. Para Lílian Feder, a reutilização do mito na produção poética do século XX justifica-se pela necessidade que o escritor tem de compreender o seu momento, bem como de se conhecer no seu tempo.

> It [the myth] survives because its functions in the present, revealing a remarkable capacity to evolve and adapt to the intellectual and aesthetic requirements of twentieth century (1971: 3-4).

Portanto, a inserção do mito na ficção moderna rompe com categorias básicas da prática primitiva: a categoria da espontaneidade, a finalidade de legitimação social e a fé inerente em seu poder de atuação. A perda desses princípios básicos viabiliza a introdução da ironia na transposição do mito que passa a ser elemento intrínseco na configuração poética moderna.

Para Mielietinski, a poética da mitologização não é um retorno intuitivo ao pensamento mítico-poético, mas um exercício de intelectualismo, uma prática estética e até mesmo filosófica, apoiada no profundo conhecimento livresco da cultura antiga, da história da religião e das teorias científicas contemporâneas (1987: 402). A presença da ironia instaura uma separação abissal entre o homem moderno e o primitivo: este permanece fundado no

pensamento mítico; aquele despoja o mito de seus ideais genuínos e faz a sua leitura articulado com o seu contexto cultural.

O romance de Almeida Faria em análise dá especial atenção ao homem e à tradição cultural do seu país. O processo criador traduz o desejo de investigar, de decantar a alma e o imaginário português, oferecendo ao público leitor uma obra, cuja expressão literária desconstrói a imagem criada pela História e deixa aberto o debate para a sua (re)construção, como veremos a seguir.

CAPÍTULO III

A SUBVERSÃO DO MITO

O contexto extraverbal está na base do dialogismo como procedimento poético em *O Conquistador.* Nessa obra, Almeida Faria aborda as fronteiras da cultura portuguesa oficial e não-oficial não como intenção de fazer a distinção particular entre a História e o mito sebástico, mas, a cada aproximação, cria a ambivalência levando o fruidor inadvertido a confiar no tom do relato, por vezes, intimista, confessional, para, a poucos passos adiante, faltar-lhe o pé com o riso dominando o enfoque, oferecendo-lhe um número ilimitado de formas de humor, opostas ao tom oficial e sério dos sebastianistas.

Essa ambivalência no discurso só poderia se realizar mediante a escolha da paródia como estrutura arquitetônica. Nela, o discurso irônico preencherá seus espaços estruturais, valendo-se do **grotesco** e da **carnavalização** como veículos privilegiados para a reapresentação do mito. Assim, por ora, nosso esforço será dirigido para o estudo da paródia, analisando a sua natureza, conhecendo-lhe nos seus elementos constitutivos e, por fim, daremos especial atenção aos recursos que a legitimam. À luz dos fundamentos teóricos, estudaremos o romance, suas implicações com a paródia, bem como faremos análises de fragmentos ou inferências da obra

como um todo que dêem a conhecer melhor os mecanismos de construção formal e temática do texto.

Na introdução crítica (1966) a *Oswald de Andrade - Trechos escolhidos.* (1967), Haroldo de Campos destaca a paródia como um dos principais recursos em *Memórias sentimentais de João Miramar.* A seguir, esclarece: "Paródia que não deve ser necessariamente entendida como imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de *canto paralelo*". Nestes tempos, ainda não se conheciam as teorias de Bakhtin, só introduzidas no Ocidente, no artigo de Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman" (*Critique*, abril, 1967), recolhido em *Semeiotikè* (1969)[24].

Outros trabalhos também têm centrado suas atenções especiais na paródia, seja tomando-a no sentido etimológico, seja compreendendo-a como imitação caricata. Linda Hutcheon apresenta uma análise percuciente sobre o assunto e entende ser um grande desafio a escolha de um termo que apresente um significado amplo, capaz de apreender não somente as manifestações artísticas anteriores ao modernismo, como as obras produzidas até os nossos dias. Nesse empenho de encontrar um sentido mais abrangente, Hutcheon pesquisou as várias formas de manifestações paródicas em todas as artes, perscrutando os princípios que a validavam na sua auto-referência e na sua autolegitimação.

Para ela, o conceito de paródia é como a caixa de Pandora. Inseridos nela, encontram-se obras com abordagens inovadoras, que tanto apresentam a ressacralização da convenção quanto a sua dessacralização. Pelo fato de o

---

[24] Nesse estudo, Campos afirma: "Kristeva retoma os conceitos de *dialogismo* e *polifonia* de Bakhtin, reformulando-os em termos de 'intertextualidade' ou 'diálogo textual'. Da maneira como a encarei, etimologicamente, a paródia, enquanto 'canto paralelo', acerca-se tanto da idéia bakhtiniana de dialogismo (gr. *diá*, entre, através; *logos*, discurso), como da noção de *inter*(entre) -textualidade kristeviana" (1980: 129).

âmbito intencional da paródia ser tão amplo, é difícil encontrar um conceito capaz de apreender a complexidade estrutural e funcional das obras produzidas sob este gênero. Alguns vêem a paródia como uma interação da memória histórica com o novo, reelaborando uma nova relação quer com o passado, quer com o seu momento, ou seja, mantendo ainda seus impulsos conservadores. Outros interpretam-na como uma repetição da tradição e recriadora de uma nova ideologia, mediante uma recodificação irônica da tradição cultural. Contudo, a paródia tem uma identidade estrutural própria, bem como sua função hermenêutica inerente à sua natureza (Hutcheon, 1989: 30), que, como veremos, poderá ajustar às necessidades da arte do nosso século.

Os antecedentes históricos da paródia são, segundo Hutcheon, as práticas clássicas e renascentistas da imitação, que mais representavam uma ressacralização do antigo que uma "transcontextualização"[25], com maior ênfase na diferença e na distância crítica, como acontece entre os modernos.

Numa breve incursão na história das práticas discursivas da paródia, observaremos que, até o modernismo, teremos duas linhas de criação paródica: a Bíblia e os clássicos como os textos de fundo preferidos pela classe educada, enquanto as outras usavam as canções populares como veículo para as criações. Percebe-se, na preferência, nítida segregação, posto que, na paródia, está implícita a presença do enunciatário como decodificador, como adiante veremos. O trabalho de co-produtor do texto só é possível se ele partilhar do universo cultural proposto pela voz enunciativa.

---

[25] Linda Hutcheon usa este vocábulo na mesma acepção de paródia.

No modernismo, entretanto, o artista estabelece uma relação edipiana com o passado imediato. A par dessa atitude redutiva e destrutiva do antigo, paradoxalmente, surge uma necessidade de extrair dele os elementos básicos de sua criação. Já no pós-moderno, a paródia, mesmo apresentando um alto grau de renovação, preserva a sua natureza híbrida, fundindo os impulsos conservadores e revolucionários na sua *poesis*. Além disso, torna-se, muitas vezes, expressão do discurso interartístico, em constante processo de reflexividade.

Focando, agora, as relações formais e estruturais da paródia, percebemos que a sobreposição de textos responde pela organização do seu enredo. Na volta ao passado, o modelo é preformado com nova sensibilidade e inteligência capaz de reapresentá-lo ao público. Nessa recodificação, instaura-se uma confrontação estilística da arte institucionalmente sacralizada. Essa transgressão do código literário se por um lado destrói o significado primeiro, a reelaboração de sentidos só se realiza numa relação de superposição e diálogo com o texto matriz. Segundo Hutcheon, "a paródia opera como um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica" (1989: 32), isto é, ela instaura a *inversão irônica* que no seu contexto pragmático, determina um *ethos* específico. Se a percepção da distância ou contraste entre contextos semânticos é uma das peculiaridades de todos esses textos, entretanto, o universo das relações paródicas em que se inscreve um *ethos* é indefinido, podendo se estender do irônico e jocoso ao desdenhoso e ridicularizador.

A paródia pode ser considerada uma visão caleidoscópica, na medida em que a imagem original se subverte, fragmenta-se para construir uma nova percepção do objeto. As fronteiras desencadeadoras do hipotexto(texto-fundo)

são estilhaçadas, seus recortes projetam a distorção dos limites iniciais, as imagens tornam-se ambíguas e constroem sentidos múltiplos que causam o estranhamento do leitor.

A paródia contém, portanto, uma atitude denegatória à institucionalização sacralizadora de um texto ou de uma cultura. Ela se constitui enquanto objeto ambivalente, porque absorve e ao mesmo tempo rejeita; cria um distanciamento em relação à verdade comum e instaura uma nova linguagem que se articula diametralmente com a antiga. Segundo Bakhtin, a ambivalência da paródia estava originalmente ligada à percepção do "mundo ao revés", presente nas formas de carnavalização. "As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval(...)" (1981: 105). Quando Bakhtin considera que o comportamento do homem se liberta do poder da hierarquia da vida extracarnavalesca, ele toma a autoridade do sistema medieval como a motivação e a forma do carnavalesco. Ao usar a partícula "durante", ele faz um recorte no tempo e confere-lhe um traço de temporalidade delimitada. Ao abordar a carnavalização, Hutcheon comenta que a igreja medieval pode ter tolerado ou até criado as formas carnavalescas por um espaço de tempo permitido. Sua análise atenta não deixa escapar que Bakhtin fala em "suspensão temporária" e não destruição permanente das normas "prevalecentes".

A transgressão autorizada, embora não oficial, é, paradoxalmente, característica da paródia. Ela destrona a cultura tradicionalmente aceita e rompe com as normas impostas pela convenção. Tal como no carnaval, a

subversão na paródia só ocorre dentro dos limites permitidos, isto é, no âmbito da *reconhecibilidade* do texto parodiado.

Se a dialogia textual é um pressuposto da paródia, o instrumento privilegiado para estabelecer relações intertextuais e interdiscursivas é a ironia. Mais do que um tropo, a ironia é também um componente estrutural desse gênero. Portanto, esse recurso desempenha na paródia duas importantes funções que cumprem salientar: a semântica, que evidencia a dimensão intertextual e interdiscursiva do texto, opondo o que é afirmado ao sentido pretendido, e a pragmática, que julga, quase sempre com intenção negativa. Ambas as funções da ironia estão presentes na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação. Como antífrase, a ironia tem origem em termos estruturais na sobreposição de contextos semânticos (o que é afirmado / o que é intencionado). Na sua função pragmática, a ironia exige que o enunciatário decodifique e interprete a avaliação. Segundo Beth Brait, o discurso irônico implica

> a inteira adesão do enunciatário, a sua cumplicidade, estabelecendo a intersubjetividade, que pressupõe não apenas conhecimentos partilhados, mas também pontos de vista, valores pessoais ou cultural e socialmente comungados, ou, ainda, constitutivos de um imaginário coletivo (1996: 105).

A antinomia da paródia não se estabelece por si só, mas constitui o próprio suporte material do artefato. Contudo, sua importância não reside apenas na tensão entre os dois níveis do texto, mas em se constituir como canal de manifestação da diversidade. A paródia é um texto duplo que revela na sua construção um segundo plano discordante, ou seja, somente à luz do texto parodiado, ela existe e, ao mesmo tempo, revela a negação dele.

No movimento de descongelar o código pré-estabelecido, a paródia amplia a abrangência do signo literário e faz-se instrumento de auto-reflexividade. Nesse sentido, a paródia torna-se, por excelência, expressão das vivências do homem moderno, pois viabiliza o trajeto que o leva ao seu mundo interior, e lá instaura o processo de questionamento e de consciência quer ontológica, quer histórica. É este acordar da consciência que lhe dá autonomia para recusar o passado e dar aberturas para novas percepções de mundo.

Em síntese, podemos dizer que a paródia é uma expressão da construção formal e temática de textos, com implicações simultaneamente culturais e ideológicas. Além disso, pode atuar como um expediente de elevação da consciência sobre a relação do homem com o seu momento, na medida em que repensa nestas relações e busca outras formas de pensar e de agir.

O discurso de Sebastião, como veremos, não só mantém relações de manifestação e/ou de reflexo da produção social, realizando um deslocamento e uma inversão dos modelos anteriores, mas também se constitui como linguagem particular. Seu discurso, com efeito, é uma combinatória que condensa a cultura e a ideologia vigentes e, ao mesmo tempo, a sua interrogação sobre elas e sobre si mesmo.

Com base nestes fundamentos, analisaremos os elementos verbais e não-verbais, bem como a diversidade de formas discursivas que entram na composição do romance para dar novo tratamento ao mito sebastianista.

Almeida Faria dessacraliza o mito, estabelecendo um jogo em que desmascara o discurso institucional sobre D. Sebastião e instala e qualifica, pela interdiscursividade, outro sujeito da enunciação - Sebastião. Promove-se

o rebaixamento dos valores da cultura oficial, que se processa mediante imagens distorcidas do mundo revisitado, ou pela reelaboração do discurso ao instaurar uma nova leitura do mito. Da óptica do rebaixamento surge o **grotesco**, ou seja, tudo que é elevado, espiritual, ideal, sublime é transferido para o plano material e corporal e a **carnavalização**, com uma nova leitura do mito, que rompe com a visão institucionalizada do sebastianismo.

Objetivando uma melhor compreensão do grotesco na obra, apoiamo-nos nos teóricos do assunto a fim de conhecer o sentido que este vocábulo apresenta e em que acepção ele é empregado.

A introdução do grotesco em arte acusa a ruptura com o princípio de que a expressão artística é a representação do belo, isto é, uma representação idealizada da natureza. Sob a égide do grotesco, o objeto artístico passa a ser plasmado como a reprodução de uma realidade disforme, intensificando a distorção das proporções, a mistura de domínios etc. Fundado neste princípio, o criador, inteiramente despreocupado com as leis da mimese, cria seres fabulosos, objetos e frutos deslocados dos lugares presumivelmente esperados de serem encontrados, representando, quer imagens do mundo onírico, como assim entende Dürer, quer da fantasia, de uma "imaginação selvagem", conforme Wieland. O primeiro diz que "(...) tão logo alguém queira realizar sonhos, poderá misturar todas as criaturas umas com as outras" (Kayser, 1986: 20). Wieland, por outro lado, vê o grotesco como "produto cerebral", sem qualquer relação com a realidade (idem: 20).

O grotesco, enquanto arte de ornamentação especial, possui motivação e estrutura próprias, não se fundamentando em nenhuma forma específica de representação. Data do final do século XV, na Itália, a denominação

correspondente às manifestações deste estilo. No início do século seguinte, outros países também aceitam essa terminologia, que não mais será de uso exclusivo das artes plásticas. Encontrá-lo-emos também na dança, na literatura.

Assim, no século XVI, entende-se como grotesco "o monstruoso, constituído justamente da mistura dos domínios", assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional" (Kayser, 1986: 24). Esta designação abrange tanto a representação do lúdico, do fantasioso, quanto a do angustiante e do sinistro. A oposição de significados reproduz a óptica do homem em face de um mundo em que não estão distintos os domínios do humano, do animal, do vegetal, dos utensílios, nem mesmo da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas.

Na sua evolução, o grotesco sofre algumas alterações de significado, que podem sugerir tanto a temibilidade, a angústia, quanto provocar o riso, ao expressar o cômico, o burlesco, como assim entendia Diderot. Ao analisar os quadros do pintor francês, Callot (1592-1635), o iluminista relaciona o grotesco das telas com as expressões burlescas da *commedia dell' arte*. Nessa correlação, ele está levando em conta os aspectos cômicos dessa forma, originados do drama instaurado entre as personagens perfiladas caricatamente de acordo com a sua posição hierárquica, mas que acabam planificando as diferenças sociais ao se apresentarem dominadas pelos baixos instintos.

Bakhtin, mais recentemente, também correlacionou o grotesco à *commedia dell' arte*. Nesta forma dramática, as imagens estão ligadas de uma maneira maior ou menor à cultura popular cômica da Idade Média e ao seu *realismo grotesco*. Para ele, a forma de construção das imagens e sobretudo a

concepção do corpo derivam do folclore cômico medieval e da sua maneira de captar a realidade. O princípio dessa construção imagética tem suas bases numa *concepção do conjunto corporal e dos seus limites*. Bakhtin afirma que:

> (...) *o corpo grotesco* é um *corpo em movimento*. Ele jamais *está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo*; além disso, esse corpo *absorve o mundo e é absorvido por ele* (1987: 277).

Na lógica artística da imagem grotesca, ruem-se as fronteiras entre o corpo e o mundo e entre os diferentes corpos. Ao ignorar os limites, os contornos dos corpos e do mundo efetuam-se trocas, intercambiam-se naturezas, instaura-se o fim de um ser particular e dá origem a um outro ser. Portanto, "o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados" (idem: 277).

Em especial, o grotesco, em *O Conquistador*, configura-se em três formas de representação: as imagens verbais, as pictóricas e a linguagem. Vejamos como ele se realiza na passagem que se segue:

> (..) Nos manuais escolares eu lera um arrazoado acerca das influências do meio sobre os seres vivos: os polvos têm a cor das rochas às quais se agarram, os gafanhotos variam entre o verde-alface e o castanho-baço, de acordo com os tons do prado ou do mato. Por isso punha a hipótese de o colchão de uma mulher fatal, várias vezes casada e descasada, transmitir surpreendentes efeitos. Numa tarde em que os caseiros foram a Sintra, persuadi Clara a mostrar-me a alcova de Glória. Assim que atravessamos o limiar da porta, senti *uma vaga de energia erótica*. A magnificência do local *não parecia contagiar Clara*, e tive que esmerar-me em *manhas e artimanhas* que pouco a pouco se revelaram convincentes. *Suando e insistindo*, libertei-me das peças de roupa ao ritmo de meia hora para cada. Comoveu-me a teimosia com que se defendia. Felizmente para ambos, *ganhou o instinto magnânimo* e transportou-me para tal levitação, que Clara enfim deixou de murmurar: "Sebastião, tire a mão."
>
> Durante toda esta *campanha leitoral* tive a impressão desagradável de ser *espreitado*. Até que descobri sobre a cômoda do quarto *uma fotografia de John Ford*, de venda na vista. O que me deu um *frisson* tal, que na mesma noite um pesadelo me atormentou. O realizador, ladeado por Clara e pelo progenitor dela, estava num estrado à minha espera. Enquanto eu ia ao encontro dos três, apareceu uma *loba com pernas de mulher*, o que me transtornou por completo. Clara recuou assustada e os dois cavalheiros *ficaram com cara de caso*. Ao fundo uns monstros inquietantes assistiam irrequietos. Acusador, o pai de Clara exigia que eu esclarecesse a situação. Clara, transformada em

> *Virgem Sábia*, veio em minha defesa, recusando acreditar-me culpado. O veredicto nunca mais chegava, e a única absolvição foi acordar na minha cama (Faria, 1990: 67-68. Grifos nossos).

O texto é construído segundo as premissas da dialética hegeliana, com a clara intenção de parodiar o discurso cientificista. Dessa forma, ele se constitui em três grandes momentos: 1º) apresentação de uma tese, fundada na autoridade das Ciências Naturais: "as influências do meio sobre os seres vivos"; 2º) a ilustração com exemplos: os efeitos do ambiente nos "polvos", "gafanhotos" coprovam a tese; 3º) conclusão: a partir destes dados cientificamente comprovados, a personagem-narrador, valendo-se do método dedutivo, conclui que o mesmo lhe acontecerá.

Seguindo o princípio da dialética evolucionista, essa conclusão, ou melhor, essa síntese torna-se outra tese que deverá ser analisada: o colchão em que dormiu uma mulher fatal há de "transmitir surpreendentes efeitos". O passo seguinte será a análise dessa hipótese, quando, então, o protagonista narrará todas as etapas do processo de sedução de Clara: ele, já tomado por "uma vaga de energia erótica", e ela, ainda não "contagiad[a]" pelo meio, são os objetos de observação. Nova síntese se apresenta quando conclui que "ganhou o instinto magnânimo".

A síntese, realizada no plano da realidade física, é confrontada pela antítese no plano onírico: Sebastião narra um sonho: o julgamento do ato em que ele seduz Clara. Por fim, nova conclusão com o despertar do pesadelo. Como veremos, o sonho representa as manifestações do subconsciente do personagem, atuando como censor.

Primeiramente, observemos o constelado de imagens que recriam o grotesco. No processo de sedução, sente-se "espreitado" e, a seguir, declara que o espião é a "fotografia de John Ford, de venda na vista". Essa sensação de desconforto é gerada pela consciência de que cometeu um delito, seguido do sentimento de culpa. É exatamente a sensação de transgressão que dará ensejo à cena do julgamento de Sebastião. O sonho recria a imagem de um tribunal, onde o juiz, representado pela figura de John Ford, o realizador[26], situa-se no centro do estrado. De um lado, o pai de Clara acusa, de outro, Clara defende. O pai assume o papel do patriarca, que zela pela preservação da ordem, posicionando-se como guardião dos valores que são mais caros para a família burguesa: a castidade das donzelas. A inclusão de John Ford na cena instaura uma intertextualidade com o filme *Judge Priest* (1934), em que Ford faz a personagem Will Rogers, um juiz excessivamente conservador que luta por manter a lei no rígido tribunal de uma cidade do sul dos Estados Unidos. Concomitantemente à atividade de magistrado, atua como casamenteiro para uma jovem sobrinha que vive sob sua tutela. Como vemos, a alusão à personagem holywoodiana intertetualiza com o texto, na medida em que ela aqui também actorializa como representante da ordem, instituída pelo sistema e defende o casamento como único desfecho cabível para a situação em juízo. Clara, curiosamente, actorializa como a "Virgem Sábia". O pressuposto da virgindade elimina, de pronto, o motivo da infração. Acrescenta-se que essa imagem de castidade está ligada à idéia das sacerdotisas de

[26] As acepções consignadas no dicionário para o termo *realizador* são: *prefeito*, *ministro*, *presidente realizador*. No diálogo entre o texto verbal e o pictórico, o vocábulo expressa o sentido de alguém que representa o poder constituído (Holanda, 1986: 1456).

Vesta[27]. As vestais eram virgens consagradas a manter o fogo sagrado, símbolo da proteção divina da família, do lar e do Estado. Na cultura romana, elas "recebiam honras públicas e tinham o poder de perdoar qualquer condenado à morte que encontrassem em seu caminho" (*Dicionário de Mitologia Greco-romana*, 1973: 187). Desse modo, no sonho, Clara é uma dessas representantes, que protege as instituições sociais. Ela, a "Virgem Sábia", astutamente, faz o jogo de Sebastião. Com desfaçatez, defende-o do agravo que lhe fora imputado, bem como, dissimuladamente, apresenta-se como guardiã dos valores sociais. Nesse passo, já há a subversão da visão mitológica, bem como do mito da virgindade na sociedade burguesa. Note-se, ainda, que o realizador não atua com imparcialidade: ele e o "progenitor de Clara", "ficaram com cara de caso", isto é, a cumplicidade entre os dois sela uma plena aceitação do objeto de valor (virgindade) como fundamental tanto para o "pater famílias", quanto para o Estado. Esse posicionamento desencadeia a tensão que confrange a personagem-narrador, que a angustia diante da espera do "veredicto" que se arrasta, sem pressa de chegar.

Nessa cena intervém um animal híbrido: uma loba com pernas de mulher. Temos aqui a ruptura com a ordem socialmente estabelecida, isto é, as figuras que comparecem à cena dramática fazem o jogo social de preservação do valor burguês: a virgindade. Todos assumem papéis previstos dentro do espaço cênico de um tribunal, a instituição pública, por excelência,

---

[27] O culto das vestais surgiu, primeiramente, entre os gregos. Héstia ou Vesta era venerada como protetora da família. Ela é uma das divindades do fogo. Vulcano, o artesão, representa o fogo indomado, o elemento ígneo em suas manifestações subterrâneas; Prometeu, o fogo de que o homem se apoderou como condição de autonomia; Héstia é o fogo doméstico, o fogo da lareira, que fornece calor e coze os alimentos, que aconchega e fortalece a unidade familiar. Em família, seu culto era simples e presidido pelo pai ou pela mãe. Possivelmente Numa Pompílio(715? - 672?), um dos primeiros reis, foi o introdutor deste culto em Roma. Vesta tornou-se a divindade fundamental do Estado e era cultuada por um sacerdote e por um colégio de Vestais. (*Enciclopédia dos Mitos e Lendas Greco-romanos*, 1973: 402).

mantenedora da ordem. A introdução desse ser excepcional, dá livre curso ao grotesco, constituído pela mistura de domínios, que, segundo Irene Machado, "elimin[a] todo e qualquer limite entre os elementos da representação" (1995: 185), criando, desse modo, o fantástico, o monstruoso, que desestabiliza os protagonistas da transgressão: Clara e Sebastião. Acentuando ainda mais o rompimento com a situação de equilíbrio, surgem, ao fundo, "monstros inquietantes" e "irriquietos". O segundo atributo conferido aos monstros evidencia a agitação dos seres em si, caracterizando a sua natureza buliçosa, enquanto que o primeiro desborda a ação do âmbito individual, espraia-se no espaço e domina a personagem-narrador.

Valendo-nos da tese de W. Kayser de que o grotesco possui "uma relação subterrânea com a nossa realidade" (1986: 30), poderemos pensar que essa transgressão social estabelece, aparentemente, uma oposição em relação à visão idealizada que Sebastião tem de Clara. Senão, vejamos: estando ainda na adolescência, a pouca experiência de vida não lhe permite discernir o real significado dos valores que o enformam. Sente-se em conflito: mesmo querendo romper com essas normas, pesa-lhe muito a infração. Ele ainda não consegue consumar seus desejos sem culpas. A própria situação de julgamento, que oniricamente recria, reflete o seu inconsciente cobrando-lhe responsabilidades, censurando-o. Só na juventude, libertar-se-á dos conflitos entre o sagrado e o profano. Por mais que ele queira ser, nesse momento, o avesso do seu homônimo, isto é, por mais que ele pretenda assumir uma postura incrédula diante das devoções, das superstições, um ceticismo face à moral burguesa como, por exemplo, a questão das relações sexuais fora do casamento, seu arcabouço cultural manifesta-se em desacordo com suas

atitudes, "inquieta-[o]". A cena que ora analisamos ocupa o ponto nuclear da obra; é o quarto dos sete capítulos do texto, ponto eqüidistante do começo e do fim, e é destinado para falar da mulher mais significativa na vida de Sebastião - o centro da sua existência. Este aspecto estrutural bem como o jogo de associações que a personagem faz de Clara com a virgindade, no plano onírico, estabelecem ainda de maneira mais estreita a relação do objeto amado com o mito de Héstia. No *Hino a Afrodite*, diz Hesíodo que à Héstia "Zeus concedeu o direito de sentar-se no trono no centro da casa" (*Teogonia*, 30). Entretanto Héstia não se constitui apenas o centro do espaço doméstico. Segundo Vernant, "fixada no solo, a lareira circular é como que o umbigo que enraíza a casa na terra. Ela é símbolo de garantia de fixidez, de imutabilidade, de permanência" (1973: 115). Esse capítulo representa o início de seu contato com Clara e o fim da puberdade, época em que o processo da conquista amorosa, que visa exclusivamente a fazer grande figura diante dos amigos, a chocá-los, chega ao fim. Ela não será apenas uma das mulheres que participou do seu culto a Eros. Convivendo com Clara, Sebastião conhecerá, aos poucos, a ternura, a paz interior, o amor. Ela se tornará o seu ponto centrípeto, onde ele encontra equilíbrio e a constância dos sentimentos. O capítulo seguinte inicia-se com a afirmação: "Sem Clara fiquei órfão de mim" (Faria, 1990: 85). Do presente, a personagem-narrador conscientiza-se de que foi exatamente a partir desse desencontro com Clara que perdeu seus valores, que deixou de agir segundo seus reais desejos e passou a fazer o jogo social, sendo manipulado pela SUCH (*Société pour l'Usage Convenable des Hommes*). A ausência de Clara representa a perda do seu centro orientador e organizador do seu microcosmo.

A imagem pictórica, por sua vez, faz uma transposição intersemiótica da cena criada pela imagem verbal, reelaborando-a, acrescentando algumas figuras não registradas pela escrita. Estas acentuam ainda mais a atmosfera de estranhamento provocada pela figurativização do insólito (fig. 4). A interpretação plástico-pictorial estabelece vivo diálogo com o verbo, contudo este não deixa pistas sobre o processo composicional: o texto verbal foi transposto mediante ecfrase[28] ou o inverso? O narrador encarrega-se de eliminar quaisquer rastros do processo criativo, quando diz: "Por ali [no apartamento do seu amigo] deambulava uma fauna irônica e feroz, parente ou aderente da que sai dos meus sonhos"(idem: 132). A voz enunciativa, como já vimos no capítulo anterior, procura criar ambigüidade, deixando *in aberto* qual seria o texto-fonte: seus sonhos seriam a lembrança da arte visual captada em algum momento e que depois ele verbalizaria ou cada representação seria autônoma, autotélica. Ao preterir esse problema, dando seqüência à narrativa, a personagem-narrador pretende diluir qualquer indício de separação entre a verbalização e o uso do sistema pictórico, já que ambos os sistemas se interrelacionam, traduzindo o mesmo universo de significação.

Retornando à representação plástica, é importante notar que as personagens centrais do texto verbal ocupam também no desenho o centro da cena: Clara, seu pai e John Ford sobre um tablado e, ao rés-do-chão, a loba e a personagem-narrador. A própria construção do desenho parece indicar que as personagens estão no curso de uma representação teatral. Na cultura ibérica, a imagem do pai está associada ao sentido daquele que representa a instituição patriarcal, o maior zelador da ordem estabelecida. No entanto, aqui,

---

[28] Segundo Clüver, ecfrase é "a verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais (...)" (1997: 42).

é também caracterizado pela venalidade. O nariz exagerado, imagem grotesca que serve para designar o falo, rebaixa a figura paterna do lugar de mantenedor da moral familiar para também desvelar a luxúria, que pressupostamente está condenando[29]. Há o destronamento do sublime - os ideais burgueses (o parecer) - e o coroamento da luxúria, promovendo uma dissociação entre a imagem social do pai e o conteúdo do seu enunciado pictórico.

O código simbólico da visão demoníaca é representado pelos monstros e pelo estranho animal: a loba com pernas de mulher remete-nos às representações boschinianas de Satã. Como em Bosch, a mistura de domínios entretece-se fantasiosamente fundindo os corpos, criando uma realidade em *devir*, mergulhando a certeza na ambivalência, como nos ensina Bakhtin:

> As linhas fronteiriças que dividem os reinos da natureza no quadro visual do mundo foram audaciosamente infringidas. Tampouco se encontrava ali a usual representação estática da realidade. Não mais havia o movimento de formas acabadas, vegetais ou animais, em um mundo terminado e estável, ao invés o movimento interno do próprio ser estava expresso no passar de uma forma para outra, no sempre incompleto caráter do ser (1987: 32).

Esse ser excepcional desconhece os limites de cada natureza que se extinguem em si e, mediante a metamorfose, cria uma nova vida, insólita, livre. Na falência de cada domínio, no seu destronamento surge a renovação e a transitoriedade.

Ao fundo, atrás de uma construção, os monstros "acompanham" a cena do julgamento. A última figura criada no plano da perspectiva é o sol, que, à distância de tudo, acompanha essa cena de mistério e tensão. Do alto, como

---

[29] Segundo Bakhtin, o motivo do nariz comparece na literatura mundial como o substituto do falo. Refere-se ao relato de Laurent Joubert, célebre médico contemporâneo de Rabelais, em que "fala de uma crença solidamente estabelecida no espírito popular, segundo a qual se pode julgar o tamanho e a potência do membro viril pela dimensão e forma do nariz" (1987: 276).

contraponto aos animais rasteiros, o sol parece querer desenredar os fios, iluminando os nós da trama.

No primeiro plano, em consonância com a última figura, o sol, um elemento novo é introduzido. É uma grande fonte, da qual jorra enorme quantidade de água que é recolhida por um funil que conduz o líquido pela rede hidráulica e, talvez, devolve-o ao receptáculo de origem, possivelmente, construindo um processo cíclico de renovação do elemento. Nesse passo, temos dois grandes motivos da imagem grotesca: os orifícios e a fonte. No primeiro caso, eles(os orifícios) respondem pelo movimento e pela ausência de contorno entre dois corpos ou entre o corpo e o mundo, à medida em que o corpo grotesco "ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo desse corpo" (idem: 277). Já o motivo da fonte, ocupando a posição de destaque no quadro, está também presente em várias telas de Bosch e em particular n'*O Jardim da Delícias* [fig. 5]. Na parte central deste tríptico, a fonte e os tanques de água sugerem o Banho de Vênus. Segundo Walter Bosing, a água relaciona-se, portanto, ao despertar do amor e aos jogos amorosos em si[30]. Como já vimos, Sebastião nasceu do mar para uma vida em que os impulsos venusianos se sobrelevam.

---

[30] "En el estanque circular hay solamente mujeres, mientras que los hombres cabalgan alrededor del mismo, montados sobre animales de diversas especies. Las bufonadas de los jinetes acrobáticos, uno de los cuales está dando un salto mortal sobre el lomo de su caballo, sugieren que están excitados por la presencia de las mujeres; una de ellas ya está saliendo del agua. Con estos medios, el Bosco demuestra, por supuesto, la atracción sexual entre hombres y mujeres y no deja de tener significado que el estanque y la cabalgata ocupen el centro del jardín, como el origen y la etapa inicial de la actividad que tiene lugar en el resto de la tabla" (Bosing, 1989: 54-55).

Aqui, no desenho de Mário Botas, o alto da fonte é contornado por cruzes, algumas erigidas para o alto, outras invertidas. A cruz é o símbolo cristão do sofrimento e morte por amor, bem como da ressurreição para uma vida sem pecado. O primeiro sentido amplia o campo semântico da isotopia da água, acima referida. Na composição, o desenho estabelece outra semelhança com a pintura de Bosch que expressa a visão maniqueísta de mundo. A presença do dualismo pureza/impureza, pecado/purificação é reproduzido na seqüência de figuras: monstros-loba / sol-fonte, intensificando a oposição. A minuciosa cena desse fantástico julgamento de Sebastião recria o "Julgamento Final" da personagem que se debate entre as visões infernais, materializadas pelos seres monstruosos e pelos símbolos de redenção que polarizam o quadro, ocupando o primeiro e o último plano da representação.

Na linguagem pictórica, o grotesco é criado não só pela sacralização da maternidade, representada pela loba que, miticamente, amamentou Rômulo e Remo, como também o baixo corporal, o erotismo, pela representação das pernas femininas como símbolo de sedução. Este ser que funde os domínios do humano e do animal cria uma isotopia com as outras réplicas de seres satânicos ao fundo, fazendo oposição ao sol e à fonte, que simbolizam os aspectos do bem, da pureza e do sagrado. A personagem-narrador posiciona-se à margem esquerda do quadro, estabelecendo uma disjunção da cena, tal é a tensão que os outros atores exercem sobre ele, oprimindo-o, marginalizando-o. Sebastião configura-se com traços reduzidos, lembrando-nos a figura apequenada e ingênua da visão chapliniana do homem: lembra-nos um ser puro, recém-saído do mundo edênico, incólume às venalidades.

O grotesco não apenas implica a captação dos elementos negativos, representando-os rompendo, hiperbolicamente, com os seus limites, fundindo-se em outros elementos de natureza diferente, mas também pressupõe a apreensão inclusive da verdade dominante que quer satirizar. No mesmo tempo que ele coloca uma determinada visão de mundo em derrisão, introduz também uma nova percepção da realidade. Conforme Bakhtin, na lógica grotesca, "as imagens não são apenas destronadas mas também renovadas" (1987: 270). Nessa representação pictórica, o grotesco recria-se, portanto, com o dualismo e constrói com este expediente, por um lado, a verdade dominante que faz o jogo das aparências, exercendo o poder opressor e, ao mesmo tempo, escamoteando seu comportamento licencioso e, por outro, a *performance* daquele que se sente culpado por ter transgredido os limites estabelecidos pela ideologia oficial e, simultaneamente, destrona a sua ingenuidade. Assim os signos representativos do grotesco, mediante a sua contínua metamorfose, estabelece estreita relação com o carnaval, pois tanto um quanto outro é livre e está em devir.

Além das imagens verbais e pictóricas, ao estudar o grotesco, não podemos deixar de focar a linguagem como forma de apreensão da realidade extraverbal e o *ethos* da voz enunciativa.

Na sua alentada pesquisa sobre o grotesco na cultura medieval, Bakhtin observou que a apreensão do mundo através de imagens deformadas, que confundem e eliminam os limites entre os elementos, revela uma manifestação de rebaixamento dos valores da cultura oficial e religiosa. Mais que a riqueza e a complexidade dessas imagens grotescas captadas no seu processo de mutação, na sua ambivalência, a linguagem revela o embate entre o oficial e o

público. Segundo o eminente estudioso russo, a natureza inacabada da linguagem grotesca é a essência do carnaval. O rompimento das barreiras hierárquicas impostas pela convenção permite a fusão da linguagem culta com expressões coloquiais, instaurando, portanto, a relatividade da alegria, das visões de mundo. Adiante, daremos especial atenção às categorias carnavalescas, que desenvolvem as diferentes manifestações do "mundo às avessas".

De acordo com Boris Schnaiderman, o substancioso estudo de Bakhtin sobre a linguagem grotesca na paródia preocupa-se com

> o registro essencialmente cômico que revira o texto parodiado e nos dá o farsesco, o sexual, o coprológico, a grande gargalhada das ruas e das praças, o carnavalesco, a irrupção do riso, a caçoada com os grandes temas, a irreverência do espírito popular, sua esfuziante alegria posta de lado durante séculos pela cultura oficial (Schnaiderman, 1980: 90).

Tratamento lingüístico semelhante acontece no extrato que ora analisamos. O texto inicia-se apresentando os fundamentos teóricos do pensamento proudhoniano, valendo-se da dialética hegeliana, na sua composição, como já dissemos. A seguir, a prosa cunhada pelo pensamento positivista subverte-se, desaguando numa narrativa contaminada pelo discurso bélico. A interdiscursividade, portanto, faz-se presente com o rebaixamento da linguagem oficial da Filosofia e das Ciências para a oralidade dos *bas-fonds*. O relato pontua-se com jogos de palavras ("manhas e artimanhas"; "suando e insistindo"), sintetizados pela expressão "campanha leitoral", que expressa mediante a linguagem coloquial, matizada por elementos do discurso bélico, todas as estratégias empreendidas na conquista, bem como as dificuldades

que a personagem, na sua inexperiência, tem que vencer no processo de sedução.

Em *O Conquistador* evidencia-se uma declarada intenção de transgredir a cultura oficial, contrapondo o tom ufanista dos adeptos do sebastianismo, ao zombeteiro do enunciador; a presença da linguagem culta, religiosa, ao lado de expressões coloquiais e, até mesmo, de seqüências de palavras obscenas. Podemos ilustrar essa dessacralização do elevado, quando, Sebastião medita sobre a sua vida, refletindo sobre o seu ser, o que fez e o que busca. Neste momento, ele privilegia a linguagem filosófica, e, a seguir, apresenta uma longa seqüência sinonímica de termos imputados ao órgão masculino, incluindo termos da língua grega, o que desvela uma expressão erudita, que transita, contudo, para a linguagem grotesca.

Citamos apenas um pequeno fragmento desde regresso ao mundo interior, momento em que a função emotiva domina o discurso que se abisma numa demorada rememoração em busca do auto-conhecimento:

> A nevoaça veio de manhã esvoaçando rente ao mar (...). Mas a bruma não me incomoda nada, condiz com a *minha clausura* e o *meu cansaço*. Cansaço não bem físico, embora no corpo se reflita, e que me acomete com o ímpeto de um espírito maligno. *Fecho sobre mim*, *volto as costas ao mundo* demasiado vasto para a minha fadiga (...).
> O reencontro com estes lugares faz-me pensar constantemente em Clara, (...). (Faria, 1990: 127-128. Grifos nossos).

Durante o questionamento, conta uma de suas lembranças de Clara. De volta à atitude reflexiva, sintetiza o seu pensamento, rebaixando o discurso:

> Não me considero um debochado condenado aos jogos infernais, embora durante os anos de aprendizagem, me tenha divertido e instruído o *sacro φαλλός, o Πρίαπος pessoal, o meu instrumento musical, 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 malandreco, o amigo certo*, para o qual não há hipérbole à altura de seus méritos. *Gostaria de ser o derradeiro cavaleiro do amor*, aquele *cujo órgão erótico principal eram os olhos*. Graças aos olhos, creio, ela passou a dizer: "Sebastião, não tires a mão! (idem: 129-130. Grifos nossos).

Essa longa enumeração assemelha-se muito à lista de palavras consignadas num determinado verbete de dicionário de calões. Entretanto, o seu fechamento culmina com o retorno ao tom elevado, à medida que valoriza a relação sexual como complemento do amor espiritual – "os olhos" – símbolo do amor contemplativo. Sebastião opta por uma concepção aristotélica do amor em que "a matéria simples busca a forma" (Camões, 1968: 109).

Nesses exemplos, percebemos que a separação dos domínios da língua culta e do coloquial dilui-se, expandindo além das balizas da oficialidade. Articula-se, assim, uma linguagem que rompe com o sistema rígido e normativo que a aprisiona, e, instaura-se a dinâmica do grotesco. De acordo com Bakhtin, o grotesco é criado pela diversidade de combinações excêntricas, com a interdiscursividade, isto é, pelo caráter da mobilidade da linguagem, ao representar os fenômenos lingüísticos como ambivalentes e em seu vir-a-ser.

Ao estudar a linguagem na obra de Rabelais, Bakhtin destaca o "vocabulário da praça pública" e evidencia a predominância da oralidade, como as grosserias, os insultos que se opõem à linguagem culta. Esse espaço público de liberação contrasta com o espaço privado, onde os cânones são rígidos e as manifestações são comedidas, censuradas. Afirma Bakhtin, que, em princípio, a linguagem dos salões literários e a das pregações demarcavam nítidos limites em relação à linguagem das feiras e praças públicas. Nas primeiras ganham espaço os louvores; nas últimas, as injúrias. Esta distinção da linguagem reflete a estrutura social da Idade Média e do Renascimento, que não permite a mobilidade, vincando, assim, a hierarquia.

Contudo, o afastamento do falante da norma culta do seu meio e sua inserção no povo demonstra que a oralidade desencadeia o rompimento das

barreiras existentes entre a fala e a escritura. Há o destronamento dos elementos constituintes do discurso enobrecido, que se libera das imposições das obrigações estamentais para deixar fluir a cultura da língua vulgar. A praça pública se encarrega de produzir vários gêneros literários, que se distinguem totalmente daqueles cultivados nos salões. Os primeiros, de acordo com *Bakhtin*, são resultantes do conjunto de vozes que lá circulam. "A cultura da língua vulgar era, em grande medida, a da palavra clamada em voz alta ao ar livre, na praça pública e na rua" (1987: 158). A oralidade reflete a liberação da palavra num espaço também livre e cria uma linguagem ambivalente, "um Jano de duplo rosto" (idem: 142). Assim, a dialogia da palavra veiculada em praça pública dá à luz a paródia.

O exemplo que se segue elucida bem o caráter dialógico da paródia. A ambivalência de que se constitui o discurso provoca o esvaziamento das imagens construídas na primeira parte do discurso, criando o jogo de afirmações-negações, que destroem as seguranças do enunciatário que confia que o enunciador mantenha a linearidade. Não há verdade absoluta. Ao contrário, anula-se a confiabilidade do relato; erguem-se verdades que são confrontadas e posteriormente negadas.

No fragmento abaixo, a personagem-narrador faz uma visita ao cenotáfio de D. Sebastião, no Mosteiro dos Jerônimos. Inicia-se esta cena com a descrição da construção e o campo de visão da personagem recai sobre o epitáfio. A seguir, narra as impressões que o monumento funerário provoca na sua alma. Vejamos:

> CONDITUR HOC TUMULO, SI VERA EST FAMA, SEBASTUS,
> QUEM TULIT IN LIBICIS MORS PROPERATA PLAGIS.
> NEC DICAS FALLI, REGEM QUI VIVERE CREDIT,

PRO LEGE EXTINCTO MORS QUASE VITA FUIT[31].

> Anotei e guardei, até hoje, na carteira, esta inscrição talhada em lápide calcária, declaração de ausência e de presença. Os ossos, supostamente trazidos de África, não são decerto os seus. Só raramente a fama é verdadeira.
> Uma vertigem tomou conta de mim, sentei-me num dos bancos corridos, de costa para o cenotáfio. Clara inquietou-se, perguntou-me se estava bem-disposto. Apetece-me dormir a sesta, desculpei-me. Fechei os olhos, mas a cabeça andava-me à roda e tive que os abrir. Os mastros de pedra das colunas elevando a nave a grande altura, o silêncio e a distância do tumulto do mundo, uma espessa sonolência isolava-me de Clara, de mim, de tudo. O sítio estava assombrado, o melhor era dar o fora (Faria, 1990: 77-8).

O texto se constrói a partir de uma linguagem solene conferida pela leitura do epitáfio que cria uma atmosfera de vaguidade. Muda-se do tom elegíaco para a descrição dos efeitos dessa visão em Sebastião. Aqui o discurso, num crescendo, revela uma carga cada vez maior de subjetividade, atingindo um tom altamente lírico - "o silêncio e a distância do tumulto do mundo, uma espessa sonolência isolava-me de Clara, de mim, de tudo". Dessa introspecção desencadeada pela paisagem fúnebre, quase que esperaríamos um discurso hamletiano sobre a vanidade dos bens terrenos e a transitoriedade da vida, porém surpreendemo-nos com o impacto brusco causado pela justaposição de uma notação coloquial ("o sítio estava assombrado"). Na seqüência, rebaixa ainda mais o tom da linguagem, fechando essa cena com uma frase vulgar: "o melhor era dar o fora". A narração, a seguir, encaminha-se para a apresentação de outra cena que, por sua vez, também se caracterizará pelo ritmo solene marcado pelas reflexões, aparentemente graves, que se banalizam posteriormente, esvaziando a palavra de seu significado profundo, deixando-a num plano mais superficial, mais prosaico. É exatamente esse

---

[31] "Foi conduzido para este túmulo, se a lenda é verdadeira, Sebastião, / aquele que a morte prematura levou para as regiões da Líbia. / Nem digas que está enganado aquele que crê que o rei vive, / diante do extinto preceito, a morte foi da mesma forma que a vida". Trad. Elaine Cristina Prado dos Santos).

esvaziamento da imagem densa que subverte a seriedade do discurso e cria o grotesco.

Assim, *O Conquistador* incorpora o grotesco não apenas porque deprecia e subverte o mito, mas semelhante travestimento da ideologia oficial destina-se a criar um disfarce carnavalesco em sua dualidade e ambigüidade: instaura-se um livre jogo em que as categorias ideológicas permanecem, mas fundidas a elementos não-oficiais, ou seja, infiltram-se na linguagem a ironia, o riso que dessacralizam o mito.

Até mesmo os momentos de volta ao presente criam a ambigüidade, pois o teor dessas afirmações não pode ser levado a sério, porque não advêm de um espírito inquieto que se abisma em profundas reflexões, mas nascem de uma voz enunciativa que carnavaliza o relato.

O carnaval e o grotesco desconhecem, desse modo, quaisquer limites físicos ou temporais, "nada absolutiz[am]", e tencionam diluir a ordem e o estabelecido na ambigüidade e na incerteza, relativizando, portanto, todos os sistemas (Bakhtin, 1981: 107). Ao relativizar o relato, essa voz cria controvérsias, validando apenas a palavra como poder de criação de mundo e de verdades que têm sua efêmera existência no fugaz momento da criação e no da fruição.

Como vimos, o grotesco é inerente à ambivalência e à forma inacabada do carnaval. Da mesma maneira em que se desconhecem as fronteiras entre os diferentes domínios ou entre o convencional e o novo, o elevado e o anódino, o carnaval elimina as separações hierárquicas e cria um *contato livre e familiar*, onde as categorias carnavalescas instauram a alegre relatividade das visões de mundo.

Nessa linha de raciocínio, a carnavalização, se por um lado pressupõe o rompimento, a subversão do convencional, o riso carnavalesco só se dá diante do novo objeto subvertido, se se tem em mente a imagem incólume do original. Portanto, não seria uma simples oposição morte-vida ou um apagamento do antigo modelo, mas um jogo dialético em que se projeta o sistema e as ideologias vigentes e os dispõe em confronto com a irreverência e a amoralidade de certas expressões coloquiais.

No estudo sobre o mundo do riso da Rússia antiga, Likhatchóv e A. M. Pachenko afirmam:

> Exteriormente, em sua camada superficial, o riso deforma intencionalmente o mundo, faz experimentos com ele, priva o mundo de explicações racionais e de ligações de causa e efeito, etc. Mas, destruindo, o riso ao mesmo tempo constrói: ele cria o seu antimundo fantástico, que traz em si determinada concepção do universo, determinada relação com a realidade ambiente. Esta relação do riso com a realidade é variável nas diferentes épocas e em diferentes povos (Schnaiderman, 1980: 90).

Estudando a origem do termo carnaval, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin comenta que na metade do século XIX, vários autores alemães defenderam a tese de que a palavra carnaval teria a sua etimologia em *Karne* ou *Karth*, ou "lugar santo" (isto é, a comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e de *val* (ou wal) ou "morto", assassinado". *Carnaval* significaria, portanto, "procissão dos deuses mortos". Desses sentidos etimológicos surgem a idéia dos deuses destronados (1987: 345). Assim, de acordo com Bakhtin, nas formas mais antigas do riso ritual reside a origem do riso carnavalesco.

> Todas as formas do riso ritual estavam relacionadas com a morte e o renascimento, com o ato de produzir, com os símbolos da força produtiva. O riso ritual reagia às *crises* na vida do sol (solstícios), às crises na vida da divindade, na vida do universo e do homem (riso fúnebre). Nele se fundiam a ridicularização e o júbilo (1981: 109).

O princípio do riso carnavalesco está enraizado, portanto, numa concepção de mundo destronante. Ele se constitui dialeticamente justapondo a visão de mundo hierárquica à sua extinção. A ambivalência da percepção carnavalesca é uma forma de extrair do estabelecido a verdade como concepção monolítica, absoluta e revelá-la no seu *devir*. O rompimento dos grilhões da norma não é um gesto gratuito. Esse processo desmistifica o sistema sem descrer que há outras faces do mundo. Ela provoca o encontro do homem com as idéias, questionando a tradição, a verdade instituída.

Ao derruir todo o sistema sobre o qual os mitos se apóiam, ao recusar os modelos literários vigentes, ao contestar os procedimentos que servem a formas já desgastadas, o artista cria a paródia. Ele recusa e esvazia o modelo original para criar e preencher um modelo que lhe é próprio.

Contudo esse preenchimento não se instaura como uma afirmação categórica, capaz de dar todas as soluções, de dirimir todos os contrastes. A paródia não é niveladora. Ao contrário, é um gênero ambíguo e se constitui no jogo dialético passado-presente, ao submeter a tradição a novas possibilidades de criação.

O romance em estudo, como veremos, é todo atravessado pelo espírito carnavalesco que aqui se propõe a dialetizar a abordagem tradicional do mito sebastianista com a leitura dessacralizadora de Almeida Faria. O resultado da interiorização do carnaval na prosa de ficção é a criação de um movimento em que o próprio texto volta-se sobre si mesmo, ou seja, torna-se paródia. Ele deixa de servir inocentemente à ideologia dominante para expressar o diálogo entre o lado pretensamente sério, monológico da vida e a contra-nota cômica

que degrada o antigo, torna-o risível, ridículo, liberta o homem do medo e aproxima o homem do mundo e o homem do homem.

Em *O Conquistador* ocorre a carnavalização do mito sebastianista à medida que este se funda na subversão, isto é, com o rebaixamento da figura de D. Sebastião. A carnavalização, portanto, é a transposição para linguagem literária de formas concreto-sensoriais que simbolizem a cosmovisão carnavalesca, que em tudo contradiz o que a tradição mantém.

Nesse princípio forja-se a essência da carnavalização mediante a ambivalência das imagens, pois, ao mesmo tempo em que elas introduzem uma nova cosmovisão, pressupõem também a presença da antiga que foi invertida, bem como a transitoriedade dessa óptica criada. As imagens coroação-destronamento são, portanto, "inseparáveis, biunívocas e se transformam uma na outra"(Bakhtin, 1981: 108). Essas imagens encerram a idéia da relatividade de tudo. Como na sátira menipéia, a figura de D. Sebastião, vista como o Salvador nacional, o Messias há tanto esperado, rui-se e rompe-se com a visão hierárquica. Destrói-se a figura do nobre rei cavaleiro, votado ao ascetismo, preocupado com os mais altos ideais do estadista e do cruzado[32]. Por outro lado, constrói-se a imagem do plebeu que atende exclusivamente as necessidades instintivas, precipuamente sexuais, cunhando assim o outro lado da moeda, isto é, a figura de Sebastião, que se entrega plenamente às forças venusianas.

---

[32] Segundo a *Chronica del Rey D. Sebastião*, de Manuel de Meneses, no Cap. CXXVII, o jovem rei, aos catorze anos, escreveu alguns pensamentos que lhe serviram como norma de conduta. Nestes princípios norteadores, percebemos a religiosidade, o proselitismo e a declarada intenção de administrar com justiça. Assim ele registrou:

"Terey a Deos por fim de todas as minhas cousas, e em todas ellas me lembrarey delle";

"Trabalharey por dilatar a fé de Cristo, para que se convertão todos os infiéis";

"Fazer mercês a bons, e castigar os maos." - Estes fundamentos morais vêm citados por António Machado Pires (1980: 45).

A cultura em que a personagem é enformada considera o sexo fora da relação conjugal uma transgressão. Sebastião, no processo de carnavalização, elimina da sua vida essa força que o oprime porque, segundo Bakhtin, a festa do carnaval "é uma vitória sobre o medo", assim como no tardo medievo, em que os dramas do carnaval terminavam com a queima do cenário que representava o "inferno". Por isso ele se entrega inteiramente à sensualidade, aos jogos da sexualidade para celebrar a derrota daquilo que antes o aterrorizava. Promove-se um *pathos* especial em que nesse banquete da plenitude dos instintos, Sebastião "engol[e] aquilo que o derrota[ra]" (Clark e Holquist, 1998: 317).

O banimento do elemento que representa a opressão, a rigidez do normatizado, é substituído pelas coordenadas do carnaval. Assim, às restrições do espaço e do tempo do mundo oficial, sobrevêm a liberdade e o destemor. Percebemos que no carnaval, despontam duas categorias importantes: o tempo e o corpo.

Segundo Bakhtin, no carnaval "as pessoas não percebem uma imagem estática de sua unidade (*eine Gestalt*), porém, ao invés, a ininterrupta continuidade de seu vir-a-ser e as incessantes metamorfoses da morte e da renovação" (1987: 256). O tempo do carnaval representa a suspensão dos valores estabelecidos pelas normas sociais ao longo da história de uma sociedade. Ele representa não só uma fuga da rigidez do instituído, como também uma nova experiência, uma renovação que se impõe aos padrões históricos. Sebastião, ao abrir uma brecha no tempo, rompendo com o que "dele se esperava", ou seja, diante das pressões para realizar-se vicariamente em D. Sebastião, o protagonista do romance cria uma nova forma de vida, em

que as categorias do corpo e do tempo o conduzirão a um mundo às avessas e ao despertar da consciência.

Desse modo, a cosmovisão carnavalesca se instaurará, confrontando a tradição com essa nova percepção da realidade. O processo de coroação-destronamento do mito se configurará no romance, sob as diferentes categorias da ação carnavalesca para rebaixar parodicamente o *status quo* vigente e elevar uma nova interpretação do mito nesse universo da "alegre relatividade". Dá-se a apreensão do "mundo ao revés".

A transposição do Carnaval para a literatura ocorre segundo Bakhtin, mediante a dialogização narrativo-discursiva, em que as categorias carnavalizadas quebram a linearidade do discurso e abolem o distanciamento hierárquico para a esfera do contato livre. A percepção carnavalesca do mundo apresenta, como veremos, quatro categorias fundamentais. Uma delas é *o livre contato familiar*. Nesta categoria carnavalesca "revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção (...)" (Bakhtin, 1981: 105). Destitui-se, portanto, a figura do rei cruzado, retirando-lhe a aura de Messias, que, no dizer de Bandarra, libertará Portugal da "erronia" (Pires, 1980: 39) e substitui esse modelo de altivez, nobreza de caráter, de protetor da nação e de grande religiosidade pelo mundanismo de Sebastião.

Os fragmentos abaixo comparecem para traçarmos uma linha distintiva entre os dois homônimos, mediante o emprego da categoria carnavalesca de *livre contato familiar*. Vejamos:

> Era El-Rei homem de bôa estatura de côrpo, não em demasía, de fórtes membros, enxúto e bem dispôsto, sem defeito algúm. Éra alvo das carnes e os cabêlos da cabêça e os que começávam a pungir (*sic*) da barba, louros.

> Tinha o rôsto grave e sevéro, com o beiço de baixo um pouco derrubado, cuja composição lhe dáva múita graça e formosúra (Rebelo, 1925: 269).

> O menino, de sua real condição, éra esforçado e de coração altívo, de tal maneira bebía estas doutrinas (religiosas, políticas e guerreiras) que lógo que começou a dar móstras de ânimo invencível (idem: 269).

> (...) No museu encaminhámo-nos sem desvios para o dito retrato. Deliciado, observei como Helena notou incrédula a semelhança entre mim e o Rei, fitando alternadamente o quadro e a minha cara, a ponto de me deixar embaraçado. As alegadas afinidades físicas até me pareceram dessa vez menos patentes. E quase me era antipática a pose majestática, o frio olhar arrogante e crispado de quem sempre representando se apresenta. A armadura verde-escura com decorativos frisos de ouro-velho; a gola alta de onde saem as rendas da golilha subindo pelo pescoço até o queixo; a mão esquerda pegando no cabo, decorado de pedras preciosas, da espada que se esconde atrás das pernas; o punhal à cintura; a mão direita exibindo os anéis no indicador e no dedo mínimo, delgado como o de um menino; o focinho do canzarrão farejando submissamente o dono e simbolizando a mansidão dos súbditos; tudo no quadro está pensado para investir de sinais de poder o adolescente pouco seguro de si, órfão de pai antes de ter nascido, abandonado pela mãe, obviamente mal-amado, desejoso de provar o seu valor e de se vingar do mundo a todo o custo. A face imberbe; a testa alta, o cabelo alourado e curto como o meu; os olhos verde-tília; as arredondadas sobrancelhas; os lábios tão impecavelmente desenhados, que se suspeita o favor do pintor; o queixo pouco afirmativo e as rosadas orelhas: tanta fragilidade não se disfarça sob o olhar duro de quem cedo foi ferido e à força quis ser adulto (Faria, 1990: 107-108)

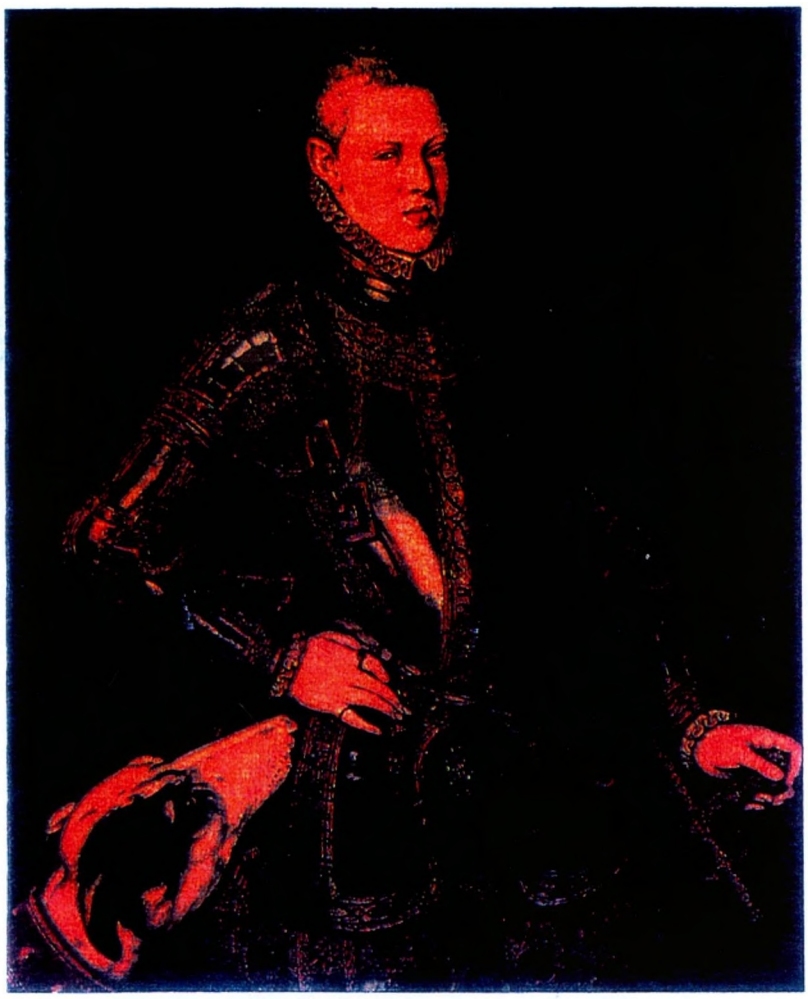
No primeiro texto, o cronista descreve fisicamente D. Sebastião e, nessa tarefa, percebe-se nitidamente a empatia do autor em relação ao retratado. Os adjetivos e os advérbios encarregam-se de erigir a figura apolínea de El-Rei. Observe-se a seqüência de atributos e a intensidade dos mesmos, escolhidos com a intenção de valorizar sua pessoa. A descrição é sempre sintetizada por expressões que culminam com uma visão que ressalta a harmonia, a perfeição e a beleza das formas: "sem defeito algum", "cuja composição lhe dáva múita graça e formosúra".

No segundo texto, empenha-se o cronista em revelar a personalidade de um forte guerreiro, que punha nos seus objetivos todo o élan de sua vida.

Já no texto extraído de *O Conquistador* há uma ecfrase, isto é, uma lexicalização do quadro de Cristóvão de Moraes [fig. 6]. Além disso, instaura a carnavalização dos textos de Amador Rebelo e de Cristóvão de Moraes, criando uma escrita em dois planos: a da parodização - o texto enquanto processo de significação – e o plano parodiado, que é o objeto referido pelo primeiro.

Na reelaboração, a voz enunciativa salienta os aspectos negativos que destronam a altivez e a gravidade criada pelo pintor. Observe-se que as imagens encerram a ambivalência: a intenção do retratista e a leitura paralela à da imagem criada. Confronta-se a leitura do criador plástico e a da personagem-narrador. Vejamos:

O discurso narrativo focaliza a cena da visita ao museu e diante do *Retrato de Dom Sebastião*, de Cristóvão de Moraes, desencadeia-se todo o processo de transformação do discurso da personagem-narrador. Ele transita do observador crítico para o enfoque contaminado pela subjetividade. Diante do pasmo de Helena pela semelhança entre os homônimos, ele inicia com uma notação eufórica - "deliciado" – que não dissimula sua alegria em ser parecido com o rei. Já no final da frase, o adjetivo "embaraçado" postula uma atitude de recusa da semelhança. Há uma alteração da sua relação com o objeto, o que desencadeará, evidentemente, a mudança de enfoque. A oração que se segue reforça essa heterogeneidade de percepção. O dêitico "dessa vez" situa na linha do tempo o momento da disjunção com a representação pictórica. A partir de então, seu discurso apresenta variações que alternam entre a postura do observador crítico que descreve o retrato, enumerando os detalhes do texto plástico e a avaliação pejorativa acerca dos traços descritos.



Retrato de Dom Sebastião
(óleo sobre tela)
Cristóvão de Moraes (séc. XVI)

Museu Nacional de Arte Antiga (Museu das Janelas Verdes)

Dispondo, em paralelo, esses discursos, temos:

Texto plástico	Texto escrito
• "pose majestática"	• "o frio olhar arrogante e crispado de quem sempre representando se apresenta"
• "o focinho do canzarrão farejando submissamente o dono"	• o comportamento do cão "simboliz[a] a mansidão dos súbditos"
• "sinais de poder" (descrição detalhada da indumentária)	• "adolescente pouco seguro de si, órfão de pai antes de ter nascido, abandonado pela mãe, obviamente mal-amado, desejoso de provar o seu valor e de se vingar do mundo a todo o custo"
• "lábios tão impecavelmente desenhados"	• "suspeita[-se] o favor do pintor" ; "queixo pouco afirmativo"
• "olhar duro"	• "tanta fragilidade" no olhar, "de quem cedo foi ferido e à força quis ser adulto"

Instaura-se, claramente, um embate entre os dois discursos que se constroem numa relação de contraste, estabelecendo, a princípio, um movimento de adição, de agregação de qualidades positivas que, a seguir, serão rebaixadas. O primeiro discurso se constitui de traços figurativos e ações que participam do campo semântico da realeza: a altivez, a gravidade, a auto-

suficiência, a riqueza, o poder, a beleza, a perfeição e, por fim, o gosto pela prática de esportes nobres: a esgrima e a caça.

Como contraponto a esta figura emblemática da nobreza, obedecendo a uma estrutura de justaposição, alinham-se, na frase, notações figurativas e comentários que transmitem a formação ideológica avessa ao *ethos* afirmado pelo texto plástico. Nesse segundo momento, temos imagens que traduzem: fingimento, despotismo, fragilidade, insegurança. No confronto entre a primeira seqüência e a segunda, temos a formação de duas isotopias que se opõem entre si: a máscara e a *persona*. Confrontam-se, portanto dois *ethos* distintos: o do texto visual, que constrói uma percepção eufórica do retratado, nobilitando as qualidades da realeza, tais quais se encontram no imaginário coletivo e o do verbal que entra em disforia com o primeiro, acentuando a visão redutora do objeto.

Estreitamente relacionada à primeira categoria (do *livre contato familiar*) está a da *excentricidade*. Ela é decorrente de uma cosmovisão que se opõe ao sistema. Aqui, o comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se da rigidez do estabelecido e a excentricidade "permite que se revelem e se expressem - em forma concreto-sensorial - os aspectos ocultos da natureza humana" (Bakhtin, 1981: 106). Vejamos como ela se operacionaliza no romance.

> O elevado valor de uso e de troca que a *Société* me atribuía dava-me um sentimento de responsabilidade social, obrigando-me a *manter a melhor forma física, a ginasticar os músculos dorsais com cinqüenta flexões todas as noites sobre o chão do quarto, a não me permitir nem um grama de gordura na barriga, a andar a pé o mais possível*, cruzando Paris em todos os sentidos. Sem disciplina ninguém constrói nada de durável, e o meu desejo não era para menos.
>
> As coisas só se complicaram quando, pouco a pouco, a minha modesta pessoa foi sendo cada vez mais requisitada, ou porque aumentou assustadoramente o número de associadas ou porque os

> Movimentos das Mulheres, não se contentando com a *Queima dos Soutiens*, exigiam com sucesso a libertação total do belo sexo. Embora eu estivesse sempre, sempre, ao lado delas, e por muito que desse o corpo ao manifesto, o homem tem limites. E eu aproximava-me do colapso (Faria, 1990: 121. Grifos nossos no primeiro parágrafo).

Este fragmento é totalmente urdido pela interdiscursividade. Inicia-se com imagens extraídas da Economia ao interpretar as relações de oferta e procura aplicadas, aqui, às relações entre as sócias da SUCH (*Société pour l'Usage Convenable des Hommes*) e o objeto de consumo - Sebastião. O discurso da personagem é contaminado pela linguagem da publicidade, ao revelar as preocupações dos prestadores de serviços em se dotarem da excelência da qualidade. Assim, o discurso se expande na enumeração dos cuidados prévios para a apresentação do produto final ao futuro usuário: "ginasticar os músculos dorsais", fazer "cinqüenta flexões todas as noites", "não me permitir nem um grama de gordura na barriga, a andar a pé o mais possível". Por fim, lança o *slogan*: "Sem disciplina ninguém constrói nada de durável".

Nesse momento, promove-se a intertextualidade com a crônica que relata todas as atividades que D. Sebastião impunha a si e a seus súditos, a fim de obterem um bom condicionamento físico para a sua viagem à África. Vejamos o fragmento do cronista:

> (...) a principal guerra que os Mestres de El-Rei lhe mostrávam era ésta[a conquista da África], contra a qual já o môço, com capital ódio, desejava mostrar seu esforçado carácter, e assim não faláva em outra cousa senão na Arte Militar, *dando-se a todo o género de cavalarías, corrêr touros, montear pórcos, jogar, fasêr justas e torneios, nos quais exercícios éra mui déstro, que nenhúm dos senhôres lhe éra igual, em destrêsa, fôrças e esfôrço e bom ar, e que todos, sem lisonja, conhecíam por avantajado*: ao que também juntou o gôsto de todo o género de caça e montaria em que gastáva a maior parte do tempo, nas suas coutadas de Almerim e Salvaterra, em invérno, e verão, em Cintra e nisto era tão curiôso, o que se lhe reputava por vício, assim por a falta que fasía aos negócios públicos como pelo perígo a que se punha de sua pessôa, *em*

> *trasêr o Fidalgos e oficiais de sua casa cansados e inquietos*, ainda por muitas chuvas, frios e grandes calmas, nos quáis exercícios El-Rei *se mostráva muito sofredôr dos trabalhos e desprezadôr das delícias de hómens mimosos* (Rebelo, 1925: 12. Grifos nossos).

Retomando a análise do fragmento de Almeida Faria, observamos que a ironia se estende também no parágrafo seguinte, agora com a declarada intenção de explicar as causas de seu iminente "colapso": o excesso de demanda, quer pelo "aument[o] assustad[or] [do] número de associadas, quer em decorrência dos movimentos de libertação feminina. Aqui, há a convergência de um fato histórico: a "Queima dos *Soutiens*", promovida pelas feministas, como repúdio ao domínio machista. O narrador-personagem alude à atitude ativa das mulheres como sendo a suposta causa para o seu desgaste físico, ou seja, o grande interesse delas pela sua pessoa. História e ficção se interpenetram, intensificando ainda mais a relação dialógica já instaurada pela interdiscursividade, como vimos na primeira parte do extrato.

Carnavaliza-se o *modus vivendi* da personagem, que se caracteriza pela excentricidade das relações que estabelece com o outro, burlando o código das relações aceitas pela instituição e explicitando, às escâncaras, os comportamentos silenciados pela norma. A categoria da excentricidade extingue os limites da conveniência e do decoro e liberta "os aspectos ocultos da natureza humana" (Bakhtin, 1981: 106).

Integrando a cosmovisão carnavalesca comparece também a categoria das *mésalliances*, estreitamente relacionada ao *livre contato familiar*. Essa categoria responde pelas combinações carnavalescas "de elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca" (idem: 106). Os elementos de natureza

antagônica, que antes se repeliam, agora, no processo de carnavalização, fundem-se e o que era distinto e essencialmente divergente torna-se linear. Em *O Conquistador*, há inúmeras passagens que ilustram bem essa categoria como a que abaixo se transcreve:

> Para não repetir aqueles preliminares que toda a gente está farta de saber, começarei *in medias res*. Com espanto verifiquei que esta Justina não era nada inexperiente. (...) 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. 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.
>
> Justina não se intimidou, como se estivesse habituada às aparições e máscaras maléficas. Fechei os olhos, rezei um padre-nosso e, despachado o "não me deixeis cair em tentação mas livrai-nos do Mal, ámen", a medo espreitei a árvore. O bicho-careta enrolou-se sobre si mesmo à maneira untuosa dos répteis, e desandou de vez. Assim que o monstrengo se esfumou, procurei recuperar o terreno perdido (Faria, 1990: 49-50).

No início da narração instaura-se a paródia da epopéia. A personagem-narrador, com o objetivo de abreviar o relato e não cair na obviedade, declara que começará *in medias res*. Essa é uma das características da composição épica, por apresentar o herói em plena atividade. O penetrar abrupto na ação, na epopéia clássica, exige que o herói, de pronto, assuma o controle da situação, construindo e fixando, logo de início, o caráter de herói coletivo e o seu estatuto de defensor dos ideais de sua pátria. Nos conflitos, encontra dificuldades abissais, sofre derrotas, mas, ao final, vence. Suas ações sublinham sua natureza de ser agente e seu espírito elevado. Em *O Conquistador* engendra-se um herói épico "às avessas", pois em vez de enaltecê-lo como um cavaleiro, distinto tanto pela nobreza de estirpe quanto de espírito, suas ações rebaixam-no. Aqui, o herói ou se apresenta inativo, letargicamente dominado pelos conflitos interiores ou envolvido numa saga,

cujas ações atendem apenas ao baixo-corporal. O fragmento, que apresenta a personagem executando as primeiras ações do seu processo de iniciação, parodia a figura do Rei Virgem [que se] preparava para a guerra praticando ascetérios" (p. 74). O ascetismo, vetor do ritual de iniciação de D. Sebastião, que pretendia ser um grande guerreiro para poder expandir a cristandade, como já vimos anteriormente, é travestido pelo ritual mundano de Sebastião, que inicia a descoberta dos sentidos. Coteja-se também a filoginia desse herói degradado à misoginia, referida no texto de Amador Rebelo, citado anteriormente, que descreve El-Rei como "desprezadôr das delícias de hómens mimosos" (1925: 12).

O texto é interseccionado pela ocorrência de várias práticas discursivas, tornando-se multifacetado. O estilo alto, solene da epopéia rebaixa-se, invadido pela linguagem vulgar, chula, dos relatos que devassam a intimidade das alcovas. Alternando com o tom rasteiro, insere-se ainda o discurso dos teóricos da Organização Empresarial acerca das relações capital-trabalho ("Protestando contra a má qualidade dos serviços", "Justina instigava-me a melhorar o teor do meu trabalho"), que estabelece claramente o que se espera da força de trabalho e o empenho que esta procura demonstrar na sua ação.

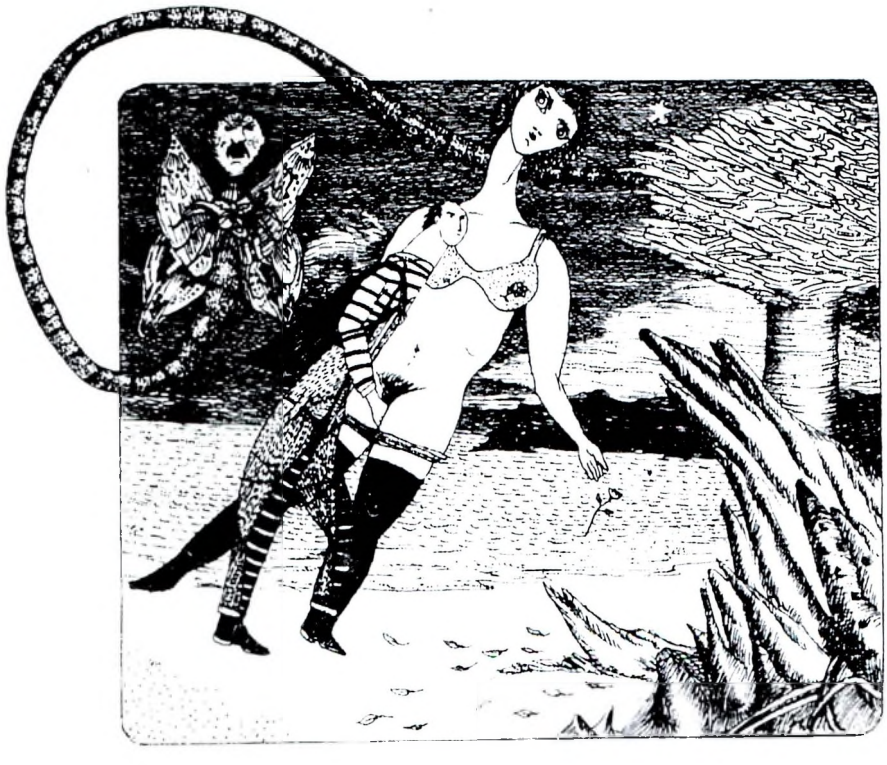
Permeiam também expressões que evidenciam estratégias de avanços e recuos, que lembram tanto a linguagem do discurso pedagógico quanto a formação discursiva do futebol. No primeiro caso, refere-se ao processo ensino-aprendizagem, que se caracteriza pelas relações de continuidade do conteúdo a ser ministrado e as eventuais retomadas do mesmo. Justina actorializa seu papel de mestra que desenvolve as competências e as habilidades no seu discípulo. No segundo caso, a linguagem recria, pela

interdiscursividade, os registros lingüísticos que descrevem as estratégias do jogo de futebol: com movimentos de idas e vindas, arranques para o ataque e os recuos nas defesas ou nas imperícias, ao perder a posse da bola e não atingir o alvo proposto.

Quase ao final da "partida", intervêm as visões satânicas. O grotesco insere-se na narrativa com a introdução da imagem que apresenta a mistura de domínios bem como por meio da linguagem que combina elementos do alto e do baixo, do sagrado e do profano.

O desenho de Mário Botas [fig. 7], que precede o capítulo de onde foi extraído esse fragmento, figurativiza, com tracejados sem acabamento, a natureza inóspita e a representação satânica caracterizada pelo hibridismo: mescla de morcego (asas), homem (rosto) e serpente (o corpo de longa cauda). Esta composição grotesca reafirma o movimento interno do próprio ser que ao passar de uma forma para a outra desvela a sua incompletude. O texto plástico-visual entra em conjunção com o verbal, partilhando da mesma formação discursiva, instaurando, no processo de semiotização, o confronto entre o sagrado e o profano, com maior dominância das qualidades do dionisíaco.

A expressão "Deus vê tudo" dialoga com a mentalidade medieval, ainda presente em alguns intelectuais do início do Renascimento, como Sebástian Brant, que por volta de 1504, publicou *A Nave dos Loucos*, uma série de poemas que satirizava os defeitos e as fraquezas da humanidade. Lamentava-se Brant que "Todo el mundo vive en la oscuridad de la noche, persistiendo a ciegas en la perversidad, mientras que cada calle atestigua la existencia de estos necios". (Bosing, 1989: 25). Ainda na fase inicial, Bosch, inspirado por



este pensamento medieval, criou: *A Nave dos Loucos* e *Os Sete Pecados Capitais*. Esta última obra apresenta, no centro da tela, a inscrição latina "Cuidado, cuidado, Deus observa" [fig. 8]. Esta advertência nitidamente moralizante estabelece clara isotopia com as cenas que ilustram os sete pecados capitais: a Vaidade, a Ira, a Luxúria, a Preguiça, a Gula, a Avareza e a Inveja. O grande círculo em que eles aparecem simboliza o olho de Deus. Na íris azul emerge o Cristo, ostentando suas chagas, contundente figurativização do sofrimento e morte para a salvação do homem. Nas laterais, os medalhões prefiguram os quatro fins do homem: a morte, o juízo final, o paraíso e o inferno. Somente neste último (medalhão embaixo, à esquerda) se desencadeia a fantasia de Bosch: incêndios, figuras monstruosas, terríveis torturas físicas, animais-símbolo (como a rã, que representa a incredulidade; o peixe, símbolo do pecado, etc.) (*Coleção Gênios da Pintura*. Bosch, 1967: 160).

O dialogismo estabelecido entre os discursos Almeida Faria-Mário Botas-Bosch-Brant e a possível seqüência anterior e posterior, com certeza, não pára aí, e evidencia que o artista apreende a matéria-prima de seu contexto cultural, transforma-a e cria um outro espaço de significação. Conforme Kristeva, a linguagem poética,

> est un dialogue de deux discours. Un texte étranger entre dans le réseau de l'écriture: celle ci l'absorbe suivant des lois spécifiques qui restent à découvrir. Ainsi dans le paragramme d'un texte fontionnent tous les textes de l'espace lu par l'écrivain (Jozef, 1980: 62).

Retomando o extrato, observamos que enquanto na primeira parte da máxima ("Deus vê tudo") há uma afirmação da onisciência divina, a segunda, com a introdução da partícula inclusiva "até" pretende ampliar o campo de abrangência da percepção de Deus. Mais que redundância, essa expressão ecoa como ricochete que dessacraliza o dogma. Transita-se do tom

Ira
Superbia
Luxuria
Avaritia
Gula
Invidia
Acedia

sentencioso, elevado dos textos religiosos para a linguagem irreverente. A partir de então, o sagrado deságua no profano. Há ainda que considerar que essa redundância é resultado da justaposição de duas vozes. Na construção da frase inscreve-se a voz do seu confessor que dogmatiza e a da personagem que revela o conflito entre essa verdade e os apelos da carne. Do ponto de vista da personagem-narrador, que rememora a pré-adolescência, Justina é a representação fáustica, após o pacto com Mefistófeles.

O jogo se rearticula. Intimidado pela "aparição", reatualiza-se o exorcismo. Novo logro se constrói. Ao criar a expectativa no fruidor de que, findo o pretenso ritual de expulsão do "bicho-careta", iniciar-se-ia a ascese da personagem, novamente somos surpreendidos com nova atitude dissimuladora. Eliminada a possibilidade da intervenção satânica, Sebastião entrega-se aos instintos. Instala-se a carnavalização com o desvanecimento da expectativa do fruidor, ou seja, constrói-se a imagem de um ser temente a Deus, de quem se espera a obediência e a plena aceitação das leis cristãs e, na seqüência, subverte-se o estabelecido, criando um jogo de afirmações e ações que se negam entre si, que banalizam a norma.

A aproximação do sagrado ao profano está também relacionada com a quarta categoria carnavalesca: a *profanação*. Ela é expressa "por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc" (Bakhtin, 1981: 106), como acontece no texto que acabamos de analisar. Outro exemplo que ilustra bem essa categoria é o seguinte:

> Sempre que minha mãe me arrastava, em quinzenais domingos, à missa na igreja da Ulgueira, eu lembrava Justina quando o padre entoava *"tomai e comei, este é o meu corpo, tomai e bebei, este é o meu*

> *sangue". A minha religião era feita dos fluidos e eflúvios, calores e tremores do corpo da professora*, cujas qualidades não me cansava de admirar. *Devo-lhe muito.* Devo-lhe a noção de que 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. Justina me ensinou a amar as mulheres, afastando-me para sempre dos monótonos convívios meramente masculinos. (Faria, 1990: 51-2. Grifos nossos)

A presença do dialogismo garante a polissemia nas estruturas simétricas em destaque. No início do discurso, os índices "missa" e lembrança de Justina viabilizam a leitura polissêmica, pois, ao retomar as palavras sagradas do rito da eucaristia, simultaneamente, a recordação atravessa o significado das palavras do ritual sagrado e contamina-o com o sentido profano. Desencadeia-se a carnavalização: do tom solene do discurso e do sentido religioso do ritual rebaixa-se para o tom irreverente, debochado do calão, expressando o sentido das relações baixo-corporais.

A fortiori, o discurso aparentemente soergue-se dessa "aterrissagem carnavalesca", quando o tom eleva-se e a personagem assume o confessional e atinge o laudatório. Seu depoimento remete-nos às cerimônias de formatura, quando os discípulos fazem o encômio aos mestres, quer reconhecendo-lhes sua competência, quer agradecendo-lhes pelos ensinamentos recebidos. Instaura-se a ambivalência da paródia. Novamente permeiam-se dois textos: o texto ingênuo, que manifesta a gratidão e o louvor do graduando, isto é, daquele que termina uma fase de aprendizagem e tem consciência de que está munido do instrumento que viabilizará sua próxima jornada, e o texto que articula o jogo matreiro do aprendiz, que jocosamente agradece à mestra pelo seu amadurecimento no processo de iniciação sexual.

Demoremo-nos um pouco mais e reflitamos sobre o processo de articulação da carnavalização na obra. Na análise dos textos selecionados,

pudemos notar que se constrói uma seqüência de formas discursivas que se encadeiam umas às outras, criando sempre o inusitado. A carnavalização da paródia apóia-se, portanto, na interdiscursividade. Esta se encarrega de criar sempre novas expectativas, que jamais saturam o leitor, posto que há sempre a introdução de uma nova formação discursiva, articulando outros elementos sígnicos da paródia, que se organizam na sua própria estrutura desintegradora. "Todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (Josef, 1980: 62). A linguagem poética torna-se dupla, incorporando outros discursos, cruzando vários enunciados, constituindo-se enquanto escritura-leitura de outros textos.

Dessa forma, o discurso entre discursos e textos instaura a transgressão do instituído a partir do jogo evocativo de contrários que tudo relativiza e evidencia, com a introdução da ironia, a precariedade do estabelecido. A configuração lúdica do texto se articula, assim, entre o passado e o momento da enunciação, que ao mesmo tempo que acolhe a seriedade do discurso normatizado, subverte-o com efeitos de sentido humorísticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No dizer de Walter Benjamin, a literatura moderna perdeu a *aura*, isto é, não mais se realiza o relato enquanto experiência coletiva. A propósito da teoria benjaminiana, poderíamos fazer algumas reflexões finais acerca da ruptura das relações com a tradição, em que vale nos perguntar sobre qual é a natureza constitutiva deste objeto que é produto do fazer individual, qual é a sua função ao se apropriar do *mythos* e ainda para que novos direcionamentos ele aponta. Estas preocupações remetem-nos à antiga questão dos poderes da palavra. Retomando a filosofia clássica, Gagnebin lembra que Platão os considera como maléficos e benéficos. O princípio dessa classificação funda-se na reminiscência, isto é, o processo de formação do conhecimento do sujeito. "Hoje, [diz Gagnebin] literatura e história enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstruir um passado que nos escapa, seja 'para resguardar alguma coisa da morte'(Gide) dentro de nossa frágil existência humana" (Gagnebin, 1994: 4). A rememoração é um mecanismo para que o homem se liberte do esquecimento. Contudo, se por um lado a memória reconstrói no seu fluxo um tempo que nos escapa, fazendo um recorte, por

outro, subterraneamente, no seu refluxo, elimina certas opções, diluindo-as no esquecimento.

Nessa linha de raciocínio, podemos dizer que o movimento da narração inscreve-se num processo binário: de recuperação de um tempo e, ao mesmo tempo, de esquecimento. Graças à reminiscência, a narração constitui-se enquanto urdidura que recupera e que se desfaz, que recolhe a palavra e que a descarta, como véu de Penélope, que trabalha o fazer e o desfazer numa tessitura que, astuciosamente, realiza o jogo do lembrar e do esquecer. O homem, portanto, empenha-se na tarefa de dar continuidade à narração para que a palavra não desapareça no silêncio e no esquecimento. Não é por acaso que as Musas que inspiram Hesíodo reconhecem em *Mnemosyne* sua mãe e protetora. Na *Teogonia*, segundo Vernant, a reminiscência, comparece como uma iniciação, em que o ato de recordar o passado possibilita a libertação do homem dos males que o oprimem no presente (Vernant, 1973: 78). Gagnebin cita Benjamin que fala do esquecer como "princípio produtivo" (1994: 6), isto é, o mecanismo manobrado pelas elites para silenciar aquilo que não se compatibiliza com sua ideologia. No fluxo e refluxo da memória, o que antes deveria ser abafado no esquecimento, a lembrança recupera para dar voz aos que então eram excluídos e constituir a palavra de outros sentidos.

No anexo sobre a evolução histórica do mito sebastianista e suas diferentes interpretações, registramos o grande número de leituras sobre a mesma variante. Cada uma delas estabeleceu um diálogo vivo entre a história e a ficção, tirando das sombras das cristalizações históricas algumas idéias e deixando outras na opacidade.

É na dialética entre o lembrar e o esquecer que transita o retorno ao mito. A reatualização propicia o conhecimento de como tudo começou a *ser*, recupera-se o momento em que o iniciado capta o *mythos* em sua fonte. A volta ao passado pressupõe a recuperação da *palavra* esquecida e um novo direcionamento. O ritual cosmogônico é ontológico. Dessa forma, Sebastião procede ao retorno ao seu "tempo primordial" e acompanha "com distância crítica" o seu *vir-a-ser*. Nesse jogo dialético entre o vivido e o olhar crítico do "agora", cria-se uma expectativa de construção do ser, de rearranjo do seu caos. *O Conquistador*, enquanto reescrita do mito, permite a reflexão da palavra sobre a palavra, possibilita o "retorno", num processo dialético entre a óptica sebastianista sacralizadora e a visão parodística do mito. Conclui-se também que a obra, se por um lado representa a paródia da sociedade portuguesa, paralisada pela espera de um Salvador que conduza o país a uma posição de autonomia diante dos outros povos, também ela é uma versão dos mitos do mundo moderno, por apresentar o retorno do homem da sociedade capitalista, fragmentado pelo sistema, buscando a sua identidade.

Como vemos, há uma sobrevivência do mito não como permanência de uma mentalidade arcaica, mas enquanto preservação dos seus elementos constitutivos. Em outras palavras, enquanto no mito o elemento primordial é a identidade de um povo que será pretensamente recuperada mediante a transposição da figura messiânica de um D. Sebastião, essa nova versão busca traduzir o homem que se abisma no seu labirinto em demanda de sua essência. Numa primeira instância, o discurso permeia-se da ironia e urde a paródia do mito sebástico, satirizando a sociedade portuguesa por ser atavicamente portadora de "um misticismo de pacotilha", como ironicamente o

enunciador assim denomina a presença do sebastianismo na cultura lusitana. Numa segunda instância, o discurso se constrói por meio da montagem de recortes do passado, tentando amarrar os fios dos acontecimentos, procurando outros significados, revolvendo a camada ideológica que mascara a realidade. A reflexão sobre o passado é um instrumento para conhecer o presente, ou seja, a identidade do homem português, suas faces explícitas e ocultas.

Do entrecruzamento de planos temporais no processo narrativo e do dialogismo entre a desmistificação do instituído e a reelaboração da escrita criam-se novas possibilidades de pensar o objeto, que alçam o escritor ao papel de agenciador de um nova ordem. Reformula-se o mundo pelo discurso carnavalesco, vê-se a realidade sob novos prismas. Substitui-se o pré-estabelecido, a verdade "universal", pela ambivalência, pelo diálogo de "verdades" textuais(contextuais) e históricas. Em *O Conquistador*, a paródia configura-se como espaço ideal do dialogismo, na medida em que deixa ler as vozes sebastianistas sob o fogo cruzado da ironia, que funciona como instrumento controlador do processo narrativo. Parodiar é também uma forma de lembrar o que foi esquecido.

O romance de Almeida Faria se constrói enquanto tecido dialógico que se organiza e estrutura para dar curso apenas à voz plenivalente do herói. Por isso, só podemos falar em dialogismo, mas não em polifonia. As posições ideológicas do Outro são silenciadas para a convalidação do ponto de vista da voz enunciativa, que tem como primeiro objetivo a desmitificação do mito sebastianista e, em segundo lugar, desvelar "a imagem real o *ser* português", a "lusitanidade" (Lourenço, 1982: 30).

No exercício da escrita, a obra polemiza os outros textos discursivos nela incorporados e/ou reestruturados. Faz uma inversão dos códigos estabelecidos, por questionar a ideologia que, na sua natureza, busca ampliar o seu domínio ilusório. Na contramão desse conceito, temos a relativização dos valores instituídos e a reafirmação do caráter transitório da verdade. Assim a visão carnavalesca e o grotesco instauram uma relação dialética no texto, uma vez que no interior do dessacralizado coexiste o instituído, isto é, na antítese, reside a tese e vice-versa. Como diz Bakhtin, o destronamento "nada absolutiza"; ao contrário, "expressa (...) a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição hierárquica" (1981: 107). Assim como ocorre na cosmovisão carnavalesca, o dialogismo também é tecido constitutivo do grotesco, por aproximar elementos de natureza diferente, eliminando-se as linhas fronteiriças e evidenciando, na mobilidade do discurso expresso pela intertextualidade, "o movimento interno da própria existência" (Bakhtin, 1987: 28). O discurso, como vimos, é inconcluso; apresenta-se em contínua transformação, ao sabor das correntes de outros discursos do passado e do presente. O texto é uma apologia da não-centralidade bakhtiniana, isto é, reproduz a instabilidade do universo.

No estudo das relações discursivas entre a história e a ficção, Hutcheon afirma "que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado" (1991: 122). São, portanto, registros da subjetividade na linguagem, estando, assim, abertas à possibilidade de que um novo olhar se debruce sobre elas e constitua-as de novos sentidos. A verdade não pode ser tomada como um produto fixo. Ela é dinâmica no seu processar-se.

Segundo Mielietinski, a função da "remitologização" é a de fazer a revisão histórica, desconstruindo os valores instituídos e recriando outros sentidos para o mundo. *O Conquistador* subverte o mito expressando o jogo lúdico entre o discurso autoritário e as formas discursivas que o subvertem, com os ascensos e os descensos que expressam esse enfrentamento entre a antiga ordem e o *partejar* da palavra para engendrar um "mundo às avessas". Nesse processo de desconstrução-reconstrução mítica, os expedientes do grotesco e da carnavalização tornaram-se instrumentos do exercício estético para romper com as hierarquias sociais, com os saberes proverbiais, com as crenças, questionando as verdades cristalizadas, cotejando, assim, a tradição ao lado do novo. Aqui, não temos apenas a representação mimética de um ser ou de um homem simbolicamente representando um viés da cultura do povo português. Mais do que isto: estamos diante de um tema universal: *O Conquistador* dramatiza satiricamente a busca da identidade empreendida pelo homem que se desagregou face à fragmentação do mundo moderno.

Nesta revisitação da História, a ficção de Almeida Faria retoma o mito do sebastianismo, criando um herói épico degradado, que não reproduz os valores da sua comunidade. Luta contra as normas, contudo sente-se fragilizado diante do sistema, que mina a sua energia e desreferencializa-o. Por isso, findado seu momento de reflexão, a personagem não sabe que caminho tomar, encontra-se envolta no *nevoeiro*. Este é a tradução do indeterminado. O *Dicionário de Símbolos* menciona que o *nevoeiro* simboliza também "uma mescla de água e de fogo, que precede toda consistência, como o caos das origens, antes da criação dos seis dias e da fixação das espécies" (Chevalier e Gheerbrant, 1995: 634). Esta imagem, recuperada da tradição mítica do sebastianismo,

representa uma fase da evolução em que o que está para vir ainda não se figurativiza, isto é, crê-se que D. Sebastião, desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir, virá pelo mar, emergindo do nevoeiro. No sentido mais abrangente, a simbologia do nevoeiro é a tradução da fase de questionamento da personagem, que nesse processo reflexivo se mantém em estado de expectação diante da possibilidade de se revelar a sua verdadeira imagem. Ele fica na esfera do *quase*. Assim compreendido, é possível estabelecer uma analogia com a situação vivida pela voz enunciativa presente nos versos de Sá-Carneiro:

> Eu não sou eu nem sou o outro,
> Sou qualquer coisa de intermédio:
> Pilar da ponte do tédio
> Que vai de mim para o Outro.
> (Sá-Carneiro, 1973: 94).

Sebastião não representa a antítese da ideologia oficial, antes um oxímoro. Nega aquilo que intrinsicamente afirma; recusa o que incorpora. Por isso, vem bem a calhar a escolha da paródia. O que é rejeitado não deixa de se manifestar na sua ausência de ação. Não se conhece suficientemente para vislumbrar o que está atrás do nevoeiro e conhecê-lo. O Outro permanece ali presente, como ameaça real, dominadora, incontrolável.

Na mesma medida, a atitude carnavalesca de Sebastião representa uma recusa de ser o Outro, de se integrar no sistema. No entanto, a ausência de decisão pela ruptura com a norma representa, ainda, uma adesão ao que nega. O herói, insulado em Peninha, realiza sua viagem iniciática e, ao término do ciclo de sete meses, não faz um gesto para mudar a ordem das coisas. Sebastião representa metonimicamente o homem da sociedade capitalista. Sua "desreferencialização" e sua "dessubstancialização" coartam-lhe o poder de

decisão, impedem-no de optar, de agir segundo o que ele mesmo pensa, ou sente.

Esta zona intermediária entre o desejo e a ação, emblematicamente representada pelo "nevoeiro", traduz a indefinição. Por isso "acredita-se que o nevoeiro preceda as revelações importantes; é o prelúdio da manifestação" (Chevalier e Gheerbrant, 1995: 635). Através dele, a realidade não se percebe, mas ela está lá. Essa ausência de figurativização não nega o ser; apenas confirma a sua invisibilidade. Para todos os efeitos, ele existe na esfera do incógnito, à espera de um movimento, ou de uma chamada para a ação, como a palavra de ordem pessoana: "É a Hora!".

O modelo maniqueísta com que operam as normas da sociedade ibérica apreende a realidade a partir de esquemas mentais inconciliáveis e bipolarizados: céu-inferno, sagrado-profano, imobilismo-mentalidade imperial. Para fugir desse dualismo, a personagem entra em conflitos, prazerosamente traduzidos no ato da enunciação pelas incursões ao grotesco e à carnavalização, que permitem que o riso dilate as cordas da tensão. Este desestabiliza a "verdade do mundo" e estabelece entre o ser cognoscente e o ser cognoscível a distância ideal para conhecer a realidade, quer sua imagem visível, quer suas fragilidades dissimuladas. A óptica do personagem-narrador liberta-se das peias da tradição ao mesmo tempo em que se inicia a escritura. Poderíamos dizer que o relato funciona como a maiêutica socrática, ou seja, faz-se o *partejar das idéias* para a descoberta do homem; e, simultaneamente, realiza-se o *parto da palavra*, que busca a diferença, não mais reproduzindo o sistema opressor. Assim, o simulacro se constrói à luz do enfoque dessacralizado do modelo. A cena de *parir* a fala, do "desentaramelar da

língua", engendra a simbologia da *passagem*, da superação de uma fase e o nascimento para uma vida nova dentro do ritual iniciático do conquistador de mulheres. Ela também prefigura o ato do criador, que vê o mundo como palavra que tem que decifrar.

Sebastião vive o paradigma das aventuras dos cavaleiros andantes na sua versão contemporânea e ao mesmo tempo arcaica, sonhando Gueneveres e Dulcinéias modernas que ainda mais o desmobilizam da verdadeira busca. A sua *quête* não tem as certezas de um Lancelot. Percorre os caminhos da sua dispersão e quando volta para dentro de si, não encontra pistas que sinalizam um norte. Fazendo nossas as palavras de Eduardo Lourenço, ao prefaciar o *Cavaleiro Andante*, podemos dizer que também Sebastião "procur[a] às cegas uma saída para o sem sentido com que se vive enquanto História e Destino" (Faria, 1987: 9). Sua esperança se dilui diante do vazio existencial, não podendo acreditar na vinda de um provável Galaaz. De acordo com Dilthey, "a consciência histórica não é tanto um apagar-se a si mesmo, como uma progressiva posse de si mesmo" (Gadamer, 1997: 358). Ela se efetua a partir do momento em que o homem se reconhece em uma relação reflexiva consigo mesmo e com a tradição na qual se encontra. "*A consciência histórica é uma forma de autoconhecimento*" (idem: 358). Sebastião, ao realizar a sua cosmogonia, busca o autoconhecimento, faz um movimento reflexivo para a compreensão da sua historicidade. Esta ação define a insolubilidade do homem, que epicamente está em demanda dessa "posse de si mesmo".

Assim, a "remitologização", em *O Conquistador*, organiza a narrativa, elaborando novas formas poéticas que questionam a tradição bem como o próprio objeto na sua imanência. Além disso, encarrega-se também da função

de descrever metaforicamente a sociedade moderna. Mediante o exercício estético, ela traduz a tarefa do criador que se empenha em mostrar o conflito entre concepções de mundo diferentes, assumindo o seu papel mítico do *escritor-revelador*, ou, relacionando com os atributos míticos da linguagem, poderíamos dizer, que ele também exerce a função demoníaca, no sentido em que Rezler toma: ou seja, "o artista é o inquietador de almas, ele instaura o caos, na medida em que ele contrapõe valores opostos aos pré-estabelecidos"(REZLER, 1984: 36), dando nascimento à dúvida e ao questionamento, recusando o conformismo e a visão de mundo instituída. O artefato artístico, enquanto objeto da revelação, leva também à reflexão. O artista é aquele que se inquieta e convida-nos também a fazer outro tanto.

ANEXO

Das origens do mito

ou

História e histórias sobre o Sebastianismo

O sebastianismo tem sido motivo de alentados estudos, que visam a compreender as causas que deram origem à sua existência e a sua própria ontologia. Ele é investido da visão messiânica, por defender a idéia da vinda de um ser eleito, um rei, um chefe político que virá libertar o povo e restaurar a autonomia nacional. Portanto, o messianismo pressupõe tanto a expectação, quanto a chegada de um salvador que promova uma ação transformadora na sociedade.

A espera implica a atitude passiva, não de quem não quer agir, mas de quem não se reconhece capacitado para esta ação titânica.

No primeiro capítulo de *A Ilustre Casa de Ramires*[33], Castanheiro apreende este sentido primeiro do messianismo. A espera, na fala da personagem, é um traço caracterológico presente na cultura portuguesa desde as últimas décadas do século XVI até a primeira metade do século XIX, que precisa ser extirpado.

---

[33] "Bem, bem! Acabou. *Procrastinare lusitanum est*. Trabalha agora no Verão... Para Portugueses, menino, o Verão é o tempo das belas fortunas e dos rijos feitos. No Verão nasce Nuno Álvares no Bonjardim! No Verão se vence em Aljubarrota! No verão chega o Gama à Índia!... E no Verão vai o nosso Gonçalo escrever uma novelazinha sublime!(...) É um dever, um santo dever, sobretudo para os novos, colaborar nos *Anais*. Portugal, menino, morre por falta de sentimento nacional! Nós estamos imundamente morrendo do mal de não sermos Portugueses!" (Queirós, s/d: 17).

Nesta passagem, Castanheiro motiva Gonçalo a escrever para a revista *Anais de Literatura e de História*, com o intento de reavivar o espírito épico medieval, narrando a saga dos Ramires, de forma a acordar, nas jovens gerações, os valores do povo conquistador. É nítida a retomada do mito sebastianista no final desta obra, representada na partida de Gonçalo à África, que ressurge da inércia para a recuperação das atividades colonialistas, voltando rico e com glória. Essa ação utópica simboliza, pois, no romance, uma aspiração da alma portuguesa.

Outro aspecto a considerar ao lado da atitude de aparente abulia é a fé numa ação restauradora de uma nova ordem que se instituirá a partir dessa ação. É daí que emana a crença no Quinto Império. Observamos que o que se aguarda não é apenas uma mudança de situação, mas, acima de tudo, um salto qualitativo, que pressupõe sair da situação de dominado para a de dominador; de desprestígio nacional para a glória e reconhecimento de outras nações.

O ponto fulcral desse fenômeno, como vimos, é a fé. A fé que cria o pensamento mítico, no dizer de Cassirer, é totalmente alheia à análise lógica. Segundo este pensador, "na imaginação mítica está sempre implicado um ato de crença. Sem a crença na realidade do seu objeto, o mito perderia o seu fundamento" (1960: 135). Refletindo sobre a origem do mito, Nelly Novaes Coelho explica que ele, "(construído pela imaginação, pela intuição do homem), responde pela zona obscura e enigmática do mundo e da condição humana, inabarcável pela inteligência; a história (constituída pela razão) responde pela parte clara, apreensível e mensurável pelo pensamento lógico" (1997: 150). Se,

para o homem primitivo, o mito surgiu como uma primeira representação do pensamento religioso, para o homem antigo, e por esta denominação tomamos o homem da Idade Média até o século XVII, o mito e a história se interpenetram muitas vezes, não se sabendo quando um começa e o outro acaba. O homem moderno, por sua vez, estuda a história com rigor científico e vale-se também do instrumental das ciências para realizar a hermenêutica dos mitos e conhecer, assim, as raízes da cultura e até da própria história.

No que se refere ao mito sebastianista, muitos foram os estudiosos e artistas que contribuíram com suas pesquisas e sua arte para que pudéssemos melhor compreender o assunto. Nesse anexo, propomo-nos trazer apenas algumas das interpretações sobre o tema. Por um lado, temos estudos teóricos que visam a conhecer a figura do governante e sua intervenção política, bem como a mitogenia e seu papel na formação do comportamento do português e, até, para alguns, do seu caráter. Por outro lado, temos uma vasta produção artística enformada por este mito.

Tais considerações orientam-nos a adentrar um pouco a história para distinguir, no dizer de Coelho, as "zonas claras", documentadas pelos historiadores, cronistas, das "zonas obscuras", aquelas alimentadas pelo pensamento mágico.

D. João, o terceiro deste nome, era casado com D. Catarina, irmã de Carlos V, da Espanha. Dos nove filhos desta união, apenas dois chegaram à adolescência: D. Maria, que, habilmente, D. Catarina casou com o príncipe Felipe, seu sobrinho e futuro rei de Espanha e, depois, de Portugal, e D. João, que veio a ser pai de D. Sebastião. Em 1551, aos catorze anos, resolveram casar D. João com sua prima D. Joana, filha de Carlos V, para que o trono não

corresse o risco de ficar sem herdeiro, tendo em vista a saúde precária do infante. As bodas realizaram-se no ano seguinte.

Não demorou muito para que D. João adoecesse. Obrigaram-no, então, a separar-se de sua jovem esposa, a quem amava intensamente e de quem se recusava apartar. O príncipe morreu pouco tempo depois, com uma crise de diabetes. D. Joana, que estava grávida, só soube da morte do esposo após o nascimento de D. Sebastião, que ocorreu no dia 20 de janeiro de 1554, pondo-se assim termo à ansiosa espera da nação. Ainda em luto pesado, a rainha deixou Portugal, para nunca mais voltar e dela não mais falaram as crônicas. Ficou, entretanto, seu filho – o Desejado. Grandes foram as manifestações de regozijo pelo seu nascimento, como as ações de graça a São Sebastião, em cujo dia nascera o futuro rei.

Com a morte de D. João III em 1557, tendo D. Sebastião apenas três anos, após largas ponderações, D. Catarina foi nomeada regente e tutora do neto. Porém não demorou que sua política castelhana despertasse intriga entre os portugueses e granjeasse antipatias por parte dos mais importantes representantes da nobreza. Assim, D. Catarina foi afastada e o cardeal D. Henrique, irmão do falecido rei, foi conduzido para as funções de regente até a maioridade de D. Sebastião, antecipada para os catorze anos.

Os Lusíadas, além de outras características que os notabilizam e que os elevam a uma das criações artísticas mais importantes da Literatura Portuguesa, é a obra que melhor apreende a atmosfera de exaltação épica e o idealismo em que viveu D. Sebastião. Na dedicatória, Camões imortaliza em seus versos o jovem rei e representa-o como o novo conquistador da saga portuguesa.

E vós, ó bem-nascida segurança
Da lusitana antiga liberdade,
E não menos certíssima esperança
De aumento da pequena cristandade,
Vós, ó novo temor da maura lança,
Maravilha fatal da nossa idade,
(Dada ao mundo por Deus, que todo o mande
Para do mundo a Deus dar parte grande);
(Canto I,6 / 1963: 42)

Nesta estância, o tom profético da voz enunciativa atribui ao rei a missão de expansão da "pequena cristandade" e assegura a glória ao vasto império português. D. Sebastião, com certeza, sentia-se ungido com os valores do cavaleiro cruzado.

Segundo António Machado Pires, outros poetas contemporâneos também dedicaram poemas encomiásticos ao jovem rei. E todo esse ambiente de exaltação era-lhe muito grato: "era um adolescente ávido, de uma atividade por vezes febril, que, para muitos, não passava de um louco" (1980: 42). Em verdade, a figura de D. Sebastião tem gerado, desde então, muitas controvérsias. Chegaram a vê-lo como um doente mental, devido à nevropatia da consangüinidade hereditária ou dominado por alucinações e por fortes paixões; um adolescente que tinha a autofilia, a jactância mórbida e o fanatismo como fortes traços de sua personalidade. Outros, como Antero de Figueiredo, Manuel Múrias e Carlos Malheiro Dias tentam reabilitar a figura de El-Rei, justificando que ele deve ser apreciado dentro do seu contexto histórico.

Grandes contendores filiam-se contra a política de D. Sebastião, como António Sérgio, Ramalho Ortigão, Antero de Quental e outros. Este último, na segunda palestra do Cassino Lisbonense, verbera contra o patriotismo atribuído a D. Sebastião, afirmando que ele, "o discípulo dos jesuítas, vai morrer nos areais da África pela fé católica, não pela nação portuguesa" (Pires, 1980: 53). Certo é que o maior alvo da crítica de Antero são os jesuítas, a

quem responsabiliza pela decadência de Portugal. Antero de Quental, por sua vez, em crítica contundente, considera-o um "atrasado mental" (idem: 48).

De acordo com Pires, a expedição de D. Sebastião foi anacrônica, sua aventura inoportuna[34]. Contudo, reconhece que, se não foi um bom rei, "procurou porém, ser um herói, à altura da gesta que ambicionava" (p. 57). Fundamenta sua opinião na teoria do filósofo e psicólogo Erich Fromm, que afirma que, pela destruição, o homem "vinga-se da vida por [ela] ter-se negado a ele" (p. 57). Essa mesma idéia está presente no diálogo que El-Rei sustenta com Simão Gomes, o sapateiro profeta, quando este fala a D. Sebastião sobre sua ânsia de lutar como desejo "de [se] extinguir" (Régio, 1978: 161). E, mais adiante, pergunta-lhe: "Como recear a morte quem se não conforma com a vida? quem não a ama?" (idem: 163). Segundo Fromm: "a vontade de destruir surge quando não se pode satisfazer a vontade de criar" (Pires, 1980: 58. Trad. nossa). Sob esta óptica, a ação de D. Sebastião foi como a dos modernos camicase, que decidiram pela auto-eliminação por não poder criar outras opções de vida. Sua autodestruição representou sua inadequação no contexto e a incapacidade de inserção nele.

Estudos dos historiadores Queiroz Velloso e Alfonso Danvila, posteriores à encarniçada polêmica entre Malheiro Dias e António Sérgio, não apenas descrevem o retrato físico como também seus traços de personalidade, seu comportamento e sua enfermidade, que, obstinadamente, ocultava, procurando

---

[34] Foi um sonho (...) quixotesco e desmedido, de adolescente inexperiente, que redundou num pesadelo para a nação inteira. Estaria bem para um cavaleiro medieval, não para um rei, que precisa de frieza e calculismo numa hora de defensiva. O homem comum pode sonhar. Os reis não (Pires, 1980: 57).

compensar esse sentimento de inferioridade com intensos exercícios para exceder-se em destreza nos combates[35].

Se o homem foi motivo de grande debate, não menos aconteceu com o mito. Para melhor compreender como se deu a mitogenia portuguesa, sua evolução e até mesmo a sua contestação pelos sebastianistas, vamos adotar a divisão do sebastianismo por fases, feita por António Machado Pires. Segundo ele, os documentos da crença sebástica podem ser classificados em: **messianismo pré-sebastianista, sebastianismo** e **anti-sebastianismo**.

O messianismo pré-sebastianista

Esta fase inicia-se com Bandarra, alcunha de Gonçalo Anes, sapateiro de Trancoso, que viveu na primeira metade do século XVI. Pouco se conhece da sua biografia. Desconhecem-se seus progenitores, não se sabe quando nasceu, nem quando morreu. Certo é apenas que, tendo muito conhecimento dos textos bíblicos e sendo de índole mística, escreveu entre 1530 e 1540 uma série de trovas em que vaticina a decadência dos costumes e o destino de Portugal. A circulação desta composição fez-se tão largamente entre os cristãos novos, chegando um dos textos ao conhecimento do desembargador Afonso Medina. Bandarra foi preso e acusado de judaísmo. Mais tarde conseguiu liberdade, sob a condição de não escrever mais trovas e de não se

---

[35] D. Sebastião é que nunca deixou de sofrer dessa rebelde e teimosa doença, que aos onze anos lhe aparecera.
Ainda em 16 de agosto de 1577, D. João da Silva, escrevia ao amo, dizendo que o rei voltava a enfermar, mas que o ocultavam. Nem D. Sebastião, com o pensamento inteiramente absorvido na guerra de África, poderia suportar que alguém o soubesse doente, a ele, que em violentos exercícios, próprios para lhe agravar o mal, só procurava adquirir a resistência e o vigor necessários para ser o primeiro em combate, como exigia a sua orgulhosa convicção de invencível (Pires, 1980: 47).

deixar consultar como um teólogo. Contudo, seus textos circularam clandestinadamente, sofrendo alterações, introduzidas pelos incultos, pelos crédulos. O messianismo das trovas proféticas de Bandarra é uma forma de messianismo judaico, que pode ser visto na Bíblia.

No Livro de Daniel, por exemplo, comparece a imagem dos quatro reinos que se curvarão diante do Salvador. Este livro do Antigo Testamento é dividido em três partes: I. Narrações relativas a Daniel; II. Visões proféticas; III. Apêndices. As duas primeiras são constituídas de episódios em que reis convocam Daniel para interpretar seus sonhos. Nesses momentos, há a profecia do Quinto Império e a da vinda do "filho do homem", que a tradição judaica interpretará como uma alusão à pessoa do Messias. A tradição cristã adotou, por sua vez, essa interpretação, depois que Jesus qualificara a si próprio daquela maneira.

A profecia sobre a vinda de um ser dotado de qualidades especiais não é estranha à literatura clássica. No século I a. C., Virgílio fala de um menino que virá e disporá uma nova ordem[36]. Num tom épico e profético, o poeta latino elogia Asínio Polião(ano 40 a. C.) por ter desempenhado o importante papel de pacificador no conflito entre Antônio e Otávio e anuncia no filho um herói divino. A Idade Média interpretou esta écloga como sendo uma profecia da vinda do Messias.

Curiosamente, algumas trovas de Bandarra seguem-se sob os títulos de "Sonho Primeiro", "Sonho Segundo", "Sonho Terceiro", o que nos leva a crer que são revelações feitas a um ser eleito que assume na voz enunciativa o tom

---

[36] A última idade já chegou da predição de Cumas: / a grande ordem dos séculos, de novo ei-la que nasce. / Também já volta a Virgem, volta o reino de Saturno; / já uma nova progênie desce dos mais altos céus. / Casta Lucina, ampara, que já reina o teu Apolo, / o menino que está nascendo: a geração de ferro / com ele findará, ao mundo vindo a raça de ouro (Virgílio, 1982: 76).

oracular, como também está presente no Livro de Daniel. No "Sonho Primeiro" descreve a decadência dos costumes em Portugal, que se extinguirá quando vier o Salvador para libertar o mundo da "erronia". Assumindo um tom oracular, no "Sonho Segundo", prediz que o Encoberto virá da África, atravessará o mar e aqui chegará com seu pendão, montado num cavalo. Por fim, para dar fundamento às suas profecias, refere-se no corpo da composição do "Sonho Terceiro" aos profetas Jeremias e Daniel, que profetizaram a vinda do Messias.

Observemos que o "Sonho Terceiro" culmina com a identificação da figura desse Rei que virá do mar salgado – o Encoberto – como a figura de Jesus Cristo, o "Ungido Salvador".

O sonho, portanto, não representa apenas um expediente para a revelação do futuro, mas também um meio de comunicação com o sobrenatural, uma visão prospectiva que será usada em muitas recriações do mito sebastianista. Por exemplo, em *Frei Luís de Sousa* recria-se o mito fundando-o nos sonhos proféticos da personagem Maria e na crença de Telmo. Segundo os psicanalistas, o sonho é uma manifestação do inconsciente; pode ser uma memória antecipada do porvir. No drama de Garrett, esta memória do futuro alimenta a crença de Telmo que, por sua vez, dominado pelas premunições de Maria, desencadeia a tensão no drama.

Em Almeida Faria o sonho também ocupa posição de relevo. Aqui, não funciona como predição. Antes corresponde às manifestações do inconsciente, que a personagem-narrador relaciona ou aos momentos em que ainda na infância reatualiza o mito, pressentindo o seu retorno ao passado e o encontro com o Outro,

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

> estes terrores não vividos, ou esquecidos. Convencido de que uma ordem obscura se oculta sob o caos noturno, escapam-me as razões destes pavores: a carne queimada, o cheiro a pó e a pólvora, o fumo escuro ardendo nos meus olhos, o pânico da dor (...) (1990: 35).

ou revivendo, oniricamente, suas fantasias sexuais, travestidas de satanismo.

> (...) Sonhei com um ritual triádico em que Jacques, paramentado em trajes prelatícios que lhe não ocultavam as pernas demoníacas, segurava entre os dentes um dos braços do crucifixo igualmente metido na boca de uma feia figura feminina com um *godemichet* ridículo, a qual com a mão esquerda ajudava a levitar um hominídeo que por sua vez abocanhava com apetite o cimo do crucifixo. De pé num trapézio e empunhando uma corneta, testemunhei contra vontade a repugnante dança em volta ao Crucificado (idem: 118).

Assim, no primeiro caso, Sebastião remete-nos ao *mito do eterno retorno*, que analisamos no segundo capítulo e ao grotesco, de que tratamos em Subversão do Mito.

O sebastianismo

O sebastianismo compreende dois momentos. O primeiro, em que é forte a esperança pelo nascimento de D. Sebastião – o Desejado, uma vez que, como sabemos, o trono português corria sério risco de ficar sem herdeiros[37]. O segundo momento representa a fase em que se exalta o príncipe adolescente, como nas *Regras para a Educação de El-Rei D. Sebastião*, escritas em latim por Diogo de Teive. Encontramos também altos louvores nas obras de poetas como Camões (já citado anteriormente), António Ferreira, Pero

---

[37] Antero de Figueiredo, na evocação histórica que faz do nascimento de D. Sebastião, assim escreve: "Bendito seja S. Sebastião, que nos livra de peste, e, em seu dia, nos dá um rei!

Riem, choram, palram, cantam! Deus e Pátria! Que alegria. E essas almas, de leves, como que levantaram os corpos. [...] Arrepiam caminho, sobem a viela, irrompem de roldão na Sé. Nos vidros das janelas coalha-se a luz alvaiada da primeira hora fresca do dia. No altar-mor acendem-se as velas, muitas. Queima-se incenso. Toca o órgão; e, então, aqueles outros cantos de rogo, substituindo-se por cantos de agradecimentos, elevam-se, sonorosos, num Te-Deum laudamus gratíssimo, que transborda dos corações, se avoluma, e sobe às alturas das abóbadas da velha catedral, trespassa-as e ergue-se aos céus.

Hossana! Hossana! Nasceu finalmente o Desejado, o Desejado. (Pires, 1980: 41-42)

de Andrade Caminha, André Resende e Diogo Bernardes. Este último assim escreveu no *Lima*:

> Christo c' o vosso braço fará guerra
> A todo imigo seu, e o forte mouro
> Largando vos irá o vale e a serra
> .....
> A victoria vos chama, que esperais?
> (idem: 43)

O Sebastianismo profético e pós-sebastianismo

Essa fase compreende o período felipino, da Restauração e posterior a ela. No período de Felipe II, da Espanha, as trovas de Bandarra tiveram um grande divulgador na pessoa do fidalgo João de Castro. Ele era um sebastianista fanático e escreveu dezenas de manuscritos em que se refere à vinda de D. Sebastião. Sua crença fervorosa na lenda levou-o a envolver-se no escândalo do falso D. Sebastião de Veneza[38]. Em 1603, publicou em Paris, a *Paraphrase e Concordancia de Alguas Propheçias de Bãdarra Çapateiro de Trancoso*. Nesta obra, João de Castro interpreta as trovas de Bandarra, de modo a convir as profecias do "Encuberto" a D. Sebastião.

Em *O Conquistador*, Almeida Faria toma o nome de João de Castro, o incansável defensor da crença no retorno de D. Sebastião e emprega-o para a personagem que desempenhará o papel de pai de Sebastião. Há, aqui, o aproveitamento do nome daquele que se tornou um dos maiores defensores do mito do Encoberto. No romance, após o nascimento de Sebastião, a

---

[38] Muitos portugueses que haviam emigrado para Veneza, identificam Marco Tullio Catizone, o calabrês, como sendo D. Sebastião. D. João de Castro, neto do vice-rei com o mesmo nome, foi até Veneza e reconhece-o como o verdadeiro rei, a despeito dele mal articular o português. Interpreta este fato como uma conseqüência das provações por que passou. Esta notícia se espalhou rapidamente e criou grande alvoroço entre os fanáticos. Castela, preocupada com as proporções deste novo surto de crença(o quarto), que já se arrastava há quatro anos, intervém. Nos outros casos, os embustes foram rapidamente desbindados. A pedido da embaixada de Castela, o suspeito foi preso em Florença e decapitado sumariamente em S. Lucar de Barrameda, em 1602 (Pires, 1980: 63).

personagem João de Castro luta com outros cavaleiros para garantir a posse sobre ele. Ele exerce a função de esculca, ou seja, de sentinela que sempre está pronto para defender o seu rei.

Segundo Luís Chaves, "o sebastianismo converteu-se na mística patriótica da independência, da desforra nacional e do anti-castelhanismo"[39]. Foi, com certeza, um esforço de sobrevivência política impulsionado por um instinto de conservação nacional. O povo expressou seu descontentamento com a monarquia dualista de Felipe II da Espanha e IV de Portugal, quer com atitudes de desagrado, quer com sublevações, quer mantendo viva a chama da esperança. D. Sebastião era uma certeza real, evidente, viva. Principalmente na visão das classes menos favorecidas, o retorno de D. Sebastião justapõe-se ao "Encuberto" de Bandarra. Assim, as profecias mitigam o sofrimento da opressão, transformando o Desejado no Encoberto, que tirará do mundo "a erronia".

Dessa forma, no período da Restauração, o sebastianismo torna-se o messianismo português, mediante a transposição de D. Sebastião para outros chefes políticos. Alguns identificam o "Encoberto" com D. João IV, enquanto outros interpretam em relação a governantes sucessivos (D. Afonso VI, D. Pedro II, D. João V, D. José, D. João VI, D. Miguel ou Sidónio Pais, etc.). É o que se denomina de sebastianismo transposto.

Essa fase propiciou a existência de uma vasta literatura sebastianista como *El principe encubierto*, de Luís Marinho; *Ressurreiçom de Portugal e morte fatal de Castela*, do dominicano Manuel Homem, sob o pseudônimo de Fernão Homem de Figueiredo e ainda a obra de Gregório de Almeida,

---

[39] A. M. Pires refere-se ao trabalho de Luís Chaves, denominado de *O Sebastianismo, Mística da Restauração*, publicado na Separata de *O Instituto*, Coimbra: Coimbra, s.d., v. 98, na Op. cit., p. 29.

Restauração de Portugal Prodigiosa, uma das mais interessantes crônicas da Restauração.

Na literatura sebástica, após a Restauração, Vieira é uma das mais importantes figuras. Segundo Pires, Vieira foi um intérprete do *sebastianismo bragantino*: foi, portanto, a princípio, um *joanista* e não um sebastianista, por representar a aliança do profetismo à História. Depois ele evoluiu "do sebastianismo estático, preso à esperança do regresso do rei, para o sebastianismo do Quinto Império" (1980: 87).

Até o reinado de D. Sebastião, Portugal mantinha uma posição de distinção dentre as nações que visavam à política imperialista. Com a derrota em Alcácer-Quibir, as necessidades psíquicas do povo e os complexos problemas da sociedade exprimem-se numa literatura que tem como tema fundamental a renovação nacional. De acordo com o pensamento junguiano, esta literatura não será refratária ao desejo comum de reconstrução latente no inconsciente coletivo. António Sérgio dirá que as esperanças criam um elemento de possibilidade para preencher o "molde de Encoberto", assim como D. Sebastião fora a "forma" do bandarrismo bíblico. Após a morte de D. João IV, em 1656, este vazio teria que ser preenchido. Pe. Vieira encontra, portanto, terreno fértil para desenvolver ainda mais a crença no Encoberto. Suas prédicas encarregam-se de nutrir esse anseio coletivo. Fundado no seu largo saber teológico e no seu vasto conhecimento bíblico, Vieira constrói a sua doutrina sobre o mito do Quinto Império, que o fascinou nos últimos anos de sua existência, deixando ampla produção sobre o assunto.

É interessante apontar que se a crença messiânica do Encoberto ganhou vários pensadores, que acolheram fervorosamente o mito

sebastianista, como Antero de Figueiredo, Oliveira Martins, Carlos Malheiro Dias e poetas como Pe. Diogo Bernardes, António Ferreira e outros, houve também a reação contra as seitas sebastianistas, na sátira do poeta Tomás Pinto Brandão, que escarnecia as certezas dos crentes do Encoberto (idem: 90). Da pena dos críticos, uma das obras que melhor documenta esta postura contra os sebastianistas ortodoxos é a de José Agostinho de Macedo, intitulada *Os Sebastianistas. Reflexões sobre esta ridícula seita.*

Este ensaio refere-se ao momento político de profunda comoção social, provocada pela partida de D. João VI para o Brasil, deixando Portugal totalmente à mercê dos franceses, quando da sua invasão em 1808. A reação do povo foi de recrudescimento da crença no Encoberto. Este fato político foi o estopim para despontar uma nova seita que acreditava que D. Sebastião viria com o cetro do poder e destruiria o déspota Bonaparte. Segundo seu autor, a ortodoxia dos sebastianistas cobria de ignomínia o povo português, inferiorizando-o aos olhos do mundo e acabou gerando um comportamento de "indolência" do povo, que se abstém de intervir na história, aguardando que se cumpram os vaticínios. Assim, ele mete a ridículo a crença sebástica.

Para além do valor satírico da obra que marca a divergência do pensamento português em relação à crença no Encoberto, este opúsculo oferece-nos uma descrição com informações preciosas sobre a história do sebastianismo.

No início do século XX surgem outros importantes contendores como Sampaio Bruno, Costa Lobo, António Sérgio, etc. que erguem a voz contra as crenças sebásticas. Este último instaurou uma polêmica que se tornou famosa, por reagir energicamente contra a teoria de Oliveira Martins, classificando-a de

"fantasista" e de "devaneio romântico"; daí o título que dá ao seu artigo: *Interpretação não romântica do sebastianismo.*

A crítica de António Sérgio verbera ainda mais acremente quando, em 1924, Carlos Malheiro Dias escreve um opúsculo, *Exortação à Mocidade*, no qual desaprova a opinião nada lisonjeira que aquele tinha em relação a D. Sebastião. Responde-lhe Sérgio, de forma contundente, no prefácio de uma coletânea de ensaios sobre o sebastianismo. Por sua vez, Malheiro Dias respondeu no mesmo tom, acirrando ainda mais o debate.

A discussão tornou-se mais viva e Sérgio não poupou a bílis que verteu expansivamente na *Tréplica a Carlos Malheiro Dias sobre a Questão do Desejado*, que classifica a resposta de Malheiro como a "segunda rajada sentimental e romanesca desse tirânico Sebastianismo". Rebate todos os argumentos do seu antagonista, procurando provar o ridículo da defesa tanto do rei D. Sebastião, quanto da seita sebastianista. Termina sua argumentação, sublinhando a posição equivocada de Malheiros, que sempre fora um historiador sério e capaz, mas que sua paixão pela causa sebástica o pôs a perder o bom senso. E finaliza, afirmando que o sebastianismo não constitui um sentimento rácico, nem se pode vê-lo além dos limites do momento histórico.

Esta polêmica despertou, com certeza, muito interesse entre os intelectuais, que se dividiram entre as duas facções. Mário de Castro, no mesmo ensaio em que atua como uma espécie de mediador da contenda, faz também coro com respeitáveis historiadores que defendem a idéia de que D. Sebastião, na sua empreita a Alcácer-Quibir, não pesara as razões do Estado, respeitantes à segurança nacional.

O egocentrismo de D. Sebastião, referido por Mário de Castro, é também apontado pelo historiador Queiroz Velloso em *D. Sebastião*, um importante estudo que nos oferece um minucioso retrato físico e moral do rei (cf. Pires, 1980: 45). Este traço psicológico delineia-se, de forma singular, no romance de Aquilino Ribeiro, que, possivelmente, teria conhecido este trabalho, publicado dois anos antes da *Aventura Maravilhosa de D. Sebastião Rei de Portugal depois da Batalha com o Miramolim*. No romance, há densos momentos de reflexão em que D. Sebastião confidencia ao seu amigo e confessor Frei Salvador as razões que o levaram à funesta empresa de Alcácer-Quibir. Abaixo transcrevemos um destes diálogos:

> Ah Frei Salvador, que sede eu tinha de exibir-me com o elmo de Carlos V na cabeça, e a boa lâmina de Toledo em punho! Julgava-me invulnerável, desconhecendo de todo o que era medo. Era a minha mania, não temer... (...) mas não era não temer de nada, não ter medo de ninguém o que caracterizava o meu estado de espírito como rei e homem das armas. Era, sim, de que não havia nada no mundo que eu não vencesse. Mais que bravura, coragem a toda a prova, confiança pessoal da omnipotência. É isso, supunha-me capaz de tudo. Era a minha grande doença secreta; uma elefantíase.
> (...) A nação era eu e só eu contava (Pires, 1980: 50-51).

Nessa auto-análise alternam-se os estados de loucura e de lucidez, configurando, assim, os traços caracterológicos de uma personalidade dominada pela obstinação, pelo orgulho, pelo egocentrismo narcisista e pela crença na invulnerabilidade pessoal.

Na segunda metade do século XX, o tema do sebastianismo ainda ocupa espaço tanto na literatura como no ensaio e em outros escritos voltados à análise da cultura portuguesa. São de ressaltar as publicações de Joel Serrão, que analisa sociologicamente o mito, justificando que o sebastianismo representaria uma "válvula de escape" para as classes economicamente oprimidas e as de António Quadros, em que defende a idéia de que o

sebastianismo representou uma força impulsionadora da reconstrução nacional na fase da Restauração e contribuiu de maneira representativa na formação da mitologia portuguesa.

Já Oliveira Martins apresenta duas posições distintas: a princípio, como membro do partido republicano e integrante do grupo do Cenáculo e das Conferências Democráticas, postula que a revolução liberal provocou a ruptura com a tradição e a extinção do sebastianismo. Depois, ao integrar o partido progressista, distancia-se da abordagem hegeliana e fundamenta-se na teoria de Hartmann, que valoriza o inconsciente como impulsionador das ações humanas e a teoria do *acaso* de Cournot, que atribui os fatos históricos a fatores eventuais. Estes fundamentos ideológicos, totalmente divergentes do pensamento antes defendido, permitiram-lhe criar uma galeria de heróis inconscientes e fantásticos.

Compreendendo assim a história e o nascimento dos grandes heróis, encontraremos, na primeira parte de *Mensagem*, esta concepção. Fernando Pessoa cria uma plêiade de heróis que num ato inconsciente constroem o momento, como D. Dinis, "o plantador de naus a haver", D. João, o primeiro, "Mestre, sem o saber", o Conde D. Henrique, etc. No "Terceiro Castelo", representado por este último, de forma mais expandida, aparece este pensamento:

> Todo começo é involuntário.
> Deus é o agente.
> O heroe a si assiste, vário
> E inconsciente.
>
> À espada em tuas mãos achada
> Teu olhar desce.
> "Que farei eu com esta espada?"
> Ergueste-a, e fez-se.
> (1969: 72)

Joel Serrão, ao lado de intelectuais como Mário de Castro, António Sérgio e José Pereira de Sampaio(Bruno), António José Saraiva e tantos mais responsabilizam Oliveira Martins por ter estimulado a polêmica sobre o sebastianismo até então. Segundo este último, Oliveira Martins responde também pelo fato de gerar um movimento de mitificação de D. Sebastião, que passou a ser símbolo de loucura heróica, valorizada esteticamente pelos poetas.

Parece-nos que apontar Oliveira Martins como elemento desencadeador de outro surto sebastianista é descabido, por responsabilizar uma pessoa que não responde nem direta nem indiretamente pelas circunstâncias históricas do momento e pelo arcabouço cultural de um povo.

No conhecimento da origem e da evolução do sebastianismo, a partir de interpretações que se antagonizam, repousa o nosso interesse em conhecer os fundamentos político-culturais que deram sustentação ao mito. Nesse mergulho na história da cultura portuguesa, pudemos perceber o caráter dialógico do mito, enquanto fenômeno cultural e fonte de criação de uma vasta literatura. A individualidade de D. Sebastião perde relevo comparado ao mito que se criou. O "D. Sebastião-que-há-de-vir" é antes um motivo que aparece em sucessivas vagas de reelaborações poéticas. Ainda em *Mensagem*, encontramos a imagem da lenda que eterniza o sonho e/ou a loucura de D. Sebastião e não a figura do homem que foi.

> É O que eu me sonhei que eterno dura.
> É Esse que regressarei"
> (idem: 84)

A controvérsia é ampla, como vimos, dada à complexidade do tema. Seja visto como um traço cultural que precisa ser extirpado da sociedade

portuguesa, seja como uma atividade mítica do inconsciente que se expande nos momentos de crise nacional; seja como sublimação ou como crítica a esse fenômeno na produção artística, o mito fermenta uma mística de libertação tanto no plano da história, quanto no plano das artes. A esse contexto respondem determinadas ações de patriotismo exacerbado, de pensamentos visionários e outras, de reprovações contundentes. Se por um lado temos a concepção do mito como sendo, "o nada que é tudo" (p. 72), isto é, a idéia do mito fundado no inconsciente coletivo, que se refaz a cada leitura, revelando os anseios da alma coletiva e perpetuando, assim, o retorno *ab origine*; por outro, encontramos o repúdio a esta concepção deferente ao mito, em textos que o criticam ou que o parodiam por representar uma crença que traduz a estagnação da sociedade, que não consegue se desvencilhar das teias do saudosismo e não reage em face dos novos problemas sociais.

Perante tal acervo de teses e de interpretações, podemos, grosseiramente, sintetizá-lo em dois grandes grupos: aqueles que vêem no sebastianismo um estigma, que deve ser eliminado da cultura portuguesa outros que lhe atribuem um valor positivo, de enobrecimento do nacionalismo. Sabido é que a crença é um sintoma de uma reação nacionalista imersa na mente popular. Certo é que os acontecimentos político-sociais parecem referendar o peso do messianismo na cultura portuguesa. Sempre que houve um estado de espírito coletivo de inquietação, de temor diante de uma possível ameaça de perda da liberdade política, um temor diante do inimigo e do opressor, surgiu o sentimento de *falta*, de carência de um grande herói que pudesse suprir esta necessidade(psico-sociológica). O passo seguinte foi o da criação mitogênica daquilo que seria a *compensação* desta ausência. Portanto,

a reação portuguesa contra esta carência dá-se no plano do mito: quer no da fundação de sua nacionalidade, quer no mito do Quinto Império, quer no mito do Encoberto.

Em *Labirinto da Saudade*, Eduardo Lourenço(1982) faz uma análise acurada do mito. Neste estudo crítico explica que o sebastianismo representou uma forma de controle político dos governantes, alimentando no povo, por um lado, a carência de um líder que, astutamente a classe dominante adiantava-se em oferecer o antídoto para essa falta, e, por outro, mantendo o povo nessa situação de dependência e subalternidade. Em síntese, criou-se historicamente uma imagem que não coincidia com o *ser* português:

> (...) O sistema [nesse passo, refere-se ao salazarismo] chegou a tal perfeição na matéria que não parecia possível contrapor uma outra imagem de nós mesmos àquela que o regime tão impune mas tão habilmente propunha sem que essa *imagem-outra* (não apenas ideológica, mas cultural) aparecesse como uma sacrílega contestação da *verdade portuguesa* por ele restituída à sua essência e esplendor (p. 31)

O Estado Novo desenvolveu, portanto, uma concepção maniqueísta, que reforçava a imagem de resignação e de espera pelas providências "paternalistas" do Estado e impunha a repressão às sublevações contra este pensamento. Por isso, adiante, propõe uma saída:

> Nenhum povo, e mais a mais um povo de tantos séculos de vida comum e tão prodigioso destino, pode viver sem uma *imagem ideal* de si mesmo. Mas nós temos vivido sobretudo em função de uma imagem *irrealista*, o que não é a mesma coisa. Sempre no nosso horizonte de portugueses se perfilou como solução desesperada para obstáculos inexpugnáveis a *fuga* para céus mais propícios. Chegou a hora de fugir para dentro de casa, de nos barricarmos dentro dela, de construir com constância *o país habitável de todos*, sem esperar de um eterno *lá-fora* ou *lá-longe* a solução que como no apólogo célebre está enterrada no nosso exíguo quintal (p. 51).

Por mais que nos empenhássemos em abreviar a nossa pesquisa sobre o sebastianismo e sua evolução, esbarramos com um grande número de intelectuais que refletiram sobre o tema e produziram uma vasta literatura.

Restringimo-nos, assim, a rápidos apontamentos sobre alguns dos mais eminentes estudiosos do assunto, para que, à luz desse contexto, possamos melhor compreender o diálogo que Almeida Faria estabelece com o mito. Não podemos deixar de sublinhar também o estudo sério e competente de António Machado Pires, *D. Sebastião e o Encoberto* (1980), no qual nos apoiamos para conhecer as várias interpretações da mitogenia portuguesa e sua evolução numa perspectiva histórica, bem como nos valemos da farta antologia que a obra apresenta: quer dos documentos da crença sebástica, quer dos estudos críticos, quer, ainda, dos textos literários.

Dirigindo ainda o nosso olhar para a questão que discute as relações entre a ficção e a realidade, não poderíamos deixar de mencionar Bakhtin que nos ensina que a arte é uma forma de comunicação que não deve ser vista como um objeto alheio à situação de enunciação. Ela "participa do fluxo unitário da vida social (...) e entra em interação e troca com outras formas de comunicação" (ClarK e Holquist, 1998: 223). Ao analisar a interferência da realidade na arte, Bakhtin refere-se a Dostoiévski, dizendo que este era sensível às influências do mundo; contudo "não copiou nem expôs esses protótipos da realidade mas os reelaborou de maneira livremente artística, convertendo-os em imagens artísticas vivas das idéias, rigorosamente como o faz um artista até com seus protótipos humanos" (1981: 76). Entenda-se que este estudioso não via o discurso literário como fenômeno especular, que reflete o extraverbal. Ao contrário, concebe-o ativo, gerador de sentidos múltiplos; portanto, produtor de uma nova situação que difere daquela que lhe deu origem. A ficção pode, com certeza, absorver elementos da história, mas jamais coincidirá com ela.

Essa incursão pelas principais obras e estudiosos do mito sebastianista apenas dá uma pálida amostra do enorme contigente de artistas e críticos e historiadores que se debruçaram sobre o tema. Almeida Faria é um deles. Em *O Conquistador*, Almeida Faria estabelece um vivo diálogo entre a história e a ficção, numa versão parodística do mito sebastianista. Como sabemos, a paródia não tem apenas a função de aproximar e de contrastar o modelo do seu simulacro, mas também de expressar o significado social de cada uma das vertentes. Segundo Kothe, a teoria da intertextualidade ou do dialogismo não pode ser entendida apenas como diálogo entre textos, mas, sobretudo, "instrumento de comunicação, como veículo de transmissão da verdade humana" (1980:103). Vendo sob este prisma, justifica-se a importância de conhecer a gênese do mito sebastianista, suas variantes interpretativas, bem como os estudos críticos e ensaísticos, pois cada um deles respondeu a um contexto que o engendrou. Cada um deles foi reativo em seu tempo, quer erguendo as chamas adormecidas no borralho do conservadorismo como medida de autoproteção da ordem estabelecida, quer, revolucionariamente, apontando para uma nova direção. Nesta esteira, temos a paródia de Almeida Faria, que opera na linha da contra-ideologia. Com muito humor e ironia, o seu herói incorpora, ao avesso, os pressupostos messiânicos ao representar-se como o eleito, há muito esperado e ser o único capaz de uma ação salvadora, posto que desintegradora do convencional.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Antônio Suárez (2000). *A arte de argumentar* gerenciando razão e emoção. 2. ed. São Paulo: Ateliê.

AHL, Frederick (1985). *Metaformation*. London: Ithaca / Cornell University.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1969). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

AGUIAR, Flávio W. Visões do inferno ou o retorno da aura (s.d.). In: __ et alii. *O olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, p. 317-325.

ALVES, Maria Cláudia Rodrigues (1999). *O poeta leitor*: uma análise das epígrafes hugoanas na obra de Álvaro de Azevedo. São Paulo: Universidade de São Paulo (Dissertação de Mestrado).

AMEAL, João (1958). *História de Portugal*. 4. ed. Porto, Tavares Martins.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires (1987). *Filosofando*: Introdução à Filosofia. São Paulo: Moderna.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

AUERBACH, E. (1971). *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo. Perspectiva/Edusp.

BAKHTIN, Mikhail (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

_____ (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec (Editora da Universidade de Brasília).

_____ (1997). *Estética da criação verbal.* Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Pref. Tzvetan Todorov. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (1998). *Questões de literatura e de estética* (A Teoria do Romance). 4. ed. São Paulo: Editora UNESP.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov) (1997). *Marxismo e filosofia da linguagem*: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: HUCITEC.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & Fiorin, José Luiz (Org.) (1994). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade* em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Edusp.

BARROS, Diana L. P. (1990). 3. ed. *Teoria semiótica do texto.* São Paulo: Ática.

BENJAMIN, Walter(1986). O narrador considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2. ed. São Paulo: Brasiliense.

Bíblia Sagrada (1974). 21. ed. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria.

BOSING, Walter (1989). *El Bosco*: entre el cielo y el inferno. Trad. Lic. Maria Luísa Metz. Köln: Benedikt Taschen.

BRAIT, Beth (1994). As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade* em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Edusp, p.11-27.

_____ (1996). *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP. (Coleção Viagens da Voz)

_____ (Org.) (1997). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine (s.d.). *Introdução à análise do discurso*. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp. (Coleção Pesquisas)

BRUNEL, Pierre (Org.) (1997). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et alii. Rio de Janeiro: José Olympio.

CAMILO, J. (1992). O herói à procura da sua identidade. Breves reflexões sobre *O Conquistador,* de Almeida Faria. *Letras & Letras*, 85. Porto, 16 dez.

CAMÕES, Luís de (1963). *Obra completa*. Org., intr., Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Aguilar.

CAMÕES, Luís de (1968). *Lírica*. 3. ed. Sel., pref. e notas Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix.

CAMPOS, Haroldo de (1980). A escritura mefistofélica. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 62, p. 128-152, jul-set.

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada (1993). In: *Recortes*. São Paulo: Cia das Letras, p. 211-5.

_____ (1971). *A Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Nacional.

_____ et alii (1998). *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Debates)

CARMELO, Luís (2000). *Paródia, solidão e o não-dito*: a Tetralogia Lusitana de Almeida Faria [on line]. Disponível: http://bocc.ubi.pt/pag/carmelo-luis-Tetralogia-Lusitana.html [capturado em 13 mai.]

CASSIRER, Ernst (1960). *Ensaio sobre o homem*. Lisboa: Guimarães.

CASTRO, Maria Lília Dias de (1997). A dialogia e os efeitos de sentido irônicos. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, p. 129-137.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1995). *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. 9. ed. Rio de Janeiro. José Olympio.

CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael (1998). *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

CLÜVER, Claus (1997). Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade*: revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo, n. 2, p. 37-55.

COELHO, Nelly Novaes (1997). Gêneros, subgêneros, categorias ou espécies literárias. In: *Literatura Infantil*:Teoria – análise – didática. 6. ed. São Paulo: Ática.

Coleção Gênios da Pintura (1967). Bosch. São Paulo: Abril Cultural, fasc. 18.

CORTÁZAR, Júlio (1974). *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva.

DAHLET, Véronique (1995). O provérbio: um objeto curioso. Rev. *Língua e Literatura*, n. 21, 1994/1995. São Paulo: Departamento de Letras / Universidade de São Paulo, p. 196.

DISCINI, Norma de C. (2001). *Estilo e semiótica*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado).

DUBOIS,Jean et alii (1998). *Dicionário de lingüística*. Trad. Izidoro Blikstein et alii. São Paulo: Cultrix.

Dicionário de Mitologia Greco-romana. São Paulo (1973): Abril Cultural, p. 187, fasc. 47.

Enciclopédia dos Mitos e Lendas Greco-romanos (1973). São Paulo: Abril Cultural, p. 402, fasc. 25.

ELIADE, Mircea (1978). *O mito do eterno retorno*: Arquétipos e Repetição. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.

_____ (1992). *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes. (Tópicos)

_____ (1998). *Mito e realidade*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva.

FARIA, Almeida (1970). *Rumor branco*. 2. ed. Lisboa: Portugália.

_____ (1982). *Trilogia lusitana*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

_____ (1987). *Cavaleiro andante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____ (1990). *O Conquistador*. Lisboa: Caminho.

FÁVERO, Leonor Lopes (1994). Paródia e dialogismo. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade* em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Edusp, p.49-61.

FEDER, Lillian (1971). *Ancient myth in modern poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

FERNANDES, Francisco (1999). *Dicionário de sinônimos e antônimos da língua portuguesa*. 38. ed. São Paulo: Globo.

FIORIN, José Luiz (1994). Polifonia textual e discursiva. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade* em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Edusp, p.29-36.

_____ (1996). *As astúcias da enunciação*: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática.

_____ (2000). *Elementos de análise do discurso*. 8. ed. São Paulo: Contexto.

FONSECA, Pedro Carlos L. & CARAY, René Pedro (1983). O mítico e o ritualístico em *A Paixão*, de Almeida Faria. In: *Boletim Informativo*. 2ª série, ano 9, n. 12, jul. – Dez. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP., p. 41-57.

FORSTER, E. M. (1969). *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo.

FRYE, Northrop (1973). *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix.

GADAMER, Hans-Georg (1997). *Verdade e método*: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. Flávio Paulo Meurer. Rev. Trad. Ênio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes.

GAGNEBIN, Jeanne Marie (1994). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, Campinas: UNICAMP/FAPESP. (Coleção Estudos)

GARRETT, Almeida (1967). *Frei Luís de Sousa*. Rio de Janeiro: Ouro.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph (1989). *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima *et alii*. São Paulo. Cultrix.

GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques (1993). Semiótica das paixões. Trad. Maria José Coracini. São Paulo: Ática.

GUIMARÃES, Elisa (1995). 4. ed. *A articulação do texto*. São Paulo: Ática.

GOMES, Álvaro Cardoso Gomes (1993). *A voz itinerante*: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: EDUSP. (Criação & Crítica, v. 14)

HAYMAN, David (1980). Um passo além de Bakhtine. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 62, p. 29-52, jul-set.

HAMBURGER, Kate (1986). *A lógica da criação literária*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

HESÍODO (1986). *Teogonia*: origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Roswiha Kempf.

HOLANDA, Aurélio Buarque de (1986). *Dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

HUTCHEON, Linda (1989). *Uma teoria da paródia*. Ensinamento das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70.

_____ (1991). *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago.

JOSEF, Bella (1980). O espaço da paródia. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 62, p. 53-70, jul-set.

KAYSER, Wolfgang (1967). *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. 4. ed. Coimbra: Armênio Amado, v. 1.

_____ (1986). *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva.

KOTHE, Flávio R. (1980). Paródia & Cia. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 62, p. 97-113, jul-set.

_____ (1981) *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez/Autores Associados.

LANDOWSKI, Eric (1996). Viagem às nascentes dos sentidos, In: SILVA, Ignácio Assis et alii (org), *Corpo e sentido*: a escuta do sensível. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, p. 21-43.

_____ (1998). Masculino, feminino, social. In: *Nexus*. Revista de Estudos de Comunicação e Educação da Universidade Anhembi Morumbi. Ano II, n. 3, São Paulo: Terra, agosto, p.14-17.

LOPES, Edward (1994). Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade* em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Edusp, p.63-81.

LOURENÇO, Eduardo (1982). *O Labirinto da saudade*: psicanálise mítica do destino português. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote.

MACHADO, Irene A. (1995). *O romance e a voz*: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP.

MAINGUENEAU, Dominique (1993). *Novas tendências em análise do discurso*. 2. ed. Trad. Freda Indursky. Rev. Trad. Solange Maria Ledda Gallo, Maria da Glória de Deus Vieira de Moraes. Campinas: Editora da UNICAMP.

MARTINEZ, Elisa de Souza (1999). O escultor, a deusa e as histórias de canibalismos. In: *Caderno de Discussão do CPS*, n.5. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, p.223-239.

MATTOSO, José (1987). *Fragmentos de uma composição medieval*. Lisboa: Editorial Estampa.

MIELIETINSKI, E. M. (1987). *A Poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

MERQUIOR, José Guilherme (1980). *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes.

MOISÉS, Massaud (1974). *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.

NADEAU, M. (1985). *História do surrealismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva.

NOVAK, Maria da Glória (1989). O Lucreciano DE RERUM NATURA e o Hino a Vênus. *Revista Clássica*.(Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos). São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, p. 110, vol. 2.

OLIVEIRA FILHO, Odil de (1993). *Carnaval no convento*: Intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Edunesp.

OLIVEIRA MARTINS, J. P. (1927). *História de Portugal.* 11. ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

OVIDE. *Les Métamophoses* (1994). Trad. Georges Lasaye. Paris: Les Belles Lettres, t. I.

PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1996). *Tratado da argumentação:* A nova retórica (1996). Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes.

PESSOA, Fernando (1969). *Obra poética*. 3. ed. Org., intr. e notas Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar.

PIRES, António Machado (1980). *D. Sebastião e o Encoberto*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PLATÃO, F. S. & FIORIN, José Luiz (1998). *Lições de texto*: leitura e redação. 3. ed. São Paulo: Ática.

PRADO, Décio de Almeida (1998). A Personagem no Teatro. In: *A Personagem de Ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, p. 81-101.

QUEIRÓS, Eça de (s.d.). *A ilustre casa de Ramires*. Porto: Lello & Irmão.

REBELO, Amador (1925). *Crônica de el-rei Dom Sebastião, único deste nome e dos reis de Portugal o 16º, composta pelo Padre Amadôr Rebêlo,*

companheiro do Padre Luís Gonçalves da Câmara, mestre do dito rei Dom Sebastião. Edição de António Ferreira de Serpa. Porto: Civilização.

RÉGIO, José. *El-rei Sebastião* (1978). 2. ed. Porto: Brasília.

REZLER, André (1984). *Mitos políticos modernos*. México: F.C.E.

RIBEIRO, Raquel de Sousa (2000). O navegador e a busca. *Todas as Letras*: Revista de Língua e Literatura (B) da Faculdade de Filosofia, Letras e Educação. São Paulo: Editora MacKenzie, n. 2, p.39-48, ano 2.

RICOEUR, Paul (1986). De l'interprétation. In: *Du texte a l'action*: Essais d'hermenutique II. Paris: Seuil.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias* (1990). 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

ROCHA, Regina (1995). *A Enunciação do Provérbios*: descrições em francês e português. São Paulo: Annablume. (Coleção Timbre).

SÁ-CARNEIRO. Mário de (1973). *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro*: Poesias. Lisboa: Ática. vol. II.

SANTOS, Jair Ferreira dos (1997). *O que é pós-moderno*. 17. ed. São Paulo: Brasiliense.

SARAIVA, António José & LOPES, Oscar (s.d.). *História da Literatura Portuguesa*. 5. ed. Porto: Porto.

SARAIVA, Antonio José (1974). *Do Estado Novo à Segunda República. Crônica política de um tempo português*. Amadora, Bertrand.

SCHNAIDERMAN, Boris (1980). Paródia e 'Mundo do Riso'. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 62, p. 89-96, jul-set.

SERRÃO, Joel (1987). *Pequeno dicionário de História de Portugal*. Porto: Figueirinhas.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto (1991). A conquista de *O Conquistador. Colóquio Letras* 121/122. Lisboa, jul.-dez.

_____ (1998). *Transgressão e Conquista: O Conquistador.* [on line]. Disponível: http://www. ipn.pt./litera/letras/ensaio 15.htm. [capturado em 23 out.]

STEINBERG, Marta (1985). *1001 Provérbios em contraste.* São Paulo: Ática.

TEIXEIRA, Lúcia (1996). *As cores do discurso.* Rio de Janeiro: Editora da Universidade Fluminense.

_____ (2001). *Para uma leitura de textos visuais.* Texto apresentado no III Encontro Franco-Brasileiro de Análise do Discurso (não publicado).

TELES, Gilberto Mendonça (1989). *Retórica do silêncio, I*: Teoria e prática do texto literário. Rio de Janeiro: José Olympio.

TODOROV, Tzvetan (1970). *As estruturas narrativas.* Trad. Leyla Perrone - Moisés. 2. ed. São Paulo, Perspectiva.

_____ (1971). As categorias da narrativa literária. In: *Análise Estrutural da Narrativa.* Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro, Vozes.

VERNANT, Jean-Pierre (1973). *Mito e pensamento entre os gregos*: estudos de psicologia histórica. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro e Ed. Da Universidade de São Paulo.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre (1977). *Mito e tragédia na Grécia Antiga.* Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo: Duas Cidades. (Série Universidade, 8)

VIRGÍLIO. *Bucólicas* (Écloga IV) (1982). Trad. e notas: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos; [Brasília]: Ed. Universidade de Brasília.

WELLEK, René & WARREN, Austin (1962). *Teoria da literatura*. Lisboa, Publicações Europa América.