

D. SEBASTIÃO: UMA LEITURA INTERDISCURSIVA

Aurora Gedra Ruiz Alvarez
UPM

O conquistador, de Almeida Faria, apresenta-nos a retomada do mito do sebastianismo, constituindo um discurso polêmico que questiona a tradição e estabelece novas construções de sentido. A estrutura analéptica do romance, graças ao fluxo 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 este não cumpre no romance a função de resgate do conhecimento histórico; surge, antes, como tentativa de reconstrução da verdadeira identidade nacional. No processo de desmitologização, Almeida Faria evidencia o imobilismo do povo lusitano, atrofiado em sua ação pelas manipulações históricas, que o tornaram passivo, criando, no dizer de Eduardo Lourenço,¹ um descompasso entre o *ser* português e a *imagem* que dele se criou.

Neste estudo, objetivamos centrar nossa atenção na linguagem que, mediante a interdiscursividade, desconstrói o mito. Pretendemos evidenciar, num fragmento da obra, como o processo interdiscursivo se instaura no discurso da personagem-narrador e examinar como ele opera carnavalizando a expressão e instituindo o grotesco. Assim, transcrevemos o extrato selecionado:

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. Não tirou as meias nem o *soutien* florido, sob o qual meti os dedos frios, rapidamente repelidos. Protestando contra a má qualidade dos serviços, ela indicou à minha boca o caminho até o seio maior. (...) 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

¹ LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

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.²

No início da narração instaura-se um diálogo com o discurso 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 protagonista 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 seu caráter de herói coletivo, o seu estatuto de defensor dos ideais de sua pátria. Nos conflitos encontra dificuldades abissais, sofre derrotas, mas, ao final, vence. Suas ações sublinham a sua natureza de ser agente e o seu espírito elevado. Em *O conquistador* engendra-se um herói épico “às avessas”, pois, seus feitos, em vez de enaltecê-lo como um cavaleiro, distinto tanto pela nobreza de estirpe quanto de espírito, rebaixam-no. Nessa narrativa contemporânea, 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 o protagonista sendo introduzido no processo de iniciação, parodia a figura do “Rei Virgem [que se] preparava para a guerra praticando ascetérios”.³ O ascetismo, vetor do ritual de iniciação de D. Sebastião, que pretendia ser um grande guerreiro para poder expandir a cristandade, é travestido pelo ritual mundano de Sebastião, que inicia a descoberta dos sentidos. Opõe-se também a filoginia desse herói

² FARIA, Almeida. *O conquistador*. Lisboa: Caminho, 1990, p. 49-50.

³ Ibidem, p. 74.

degradado à misoginia, referida na crônica de Amador Rebelo, que descreve El-Rei como “desprezadôr das delícias de hómens mimosos”(sic).⁴

O texto, pela interseção de várias práticas discursivas, torna-se multifaceado. 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 procura demonstrar na sua ação.

Permeiam também o fragmento expressões que evidenciam estratégias de avanços e recuos, que lembram tanto a linguagem do discurso pedagógico quanto a da formação discursiva do futebol (“Retardando e travando se eu me precipitava, obrigando-me a voltar ao princípio”). No primeiro caso, elas remetem ao processo ensino-aprendizagem, que se caracteriza pelas relações de continuidade do conteúdo a ser ministrado e as eventuais retomadas. Justina actorializa o papel de mestra que desenvolve as competências e as habilidades em seu discípulo. No segundo caso, a linguagem recria, pela interdiscursividade, 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 pela introdução da imagem que apresenta a mistura de domínios bem como pela combinação de elementos do alto e do baixo, do sagrado e do profano.

⁴ REBELO, Amador. *Crônica de el-rei Dom Sebastião, único deste nome e dos reis de Portugal o 16º, composta pelo Padre Amador Rebelo, companheiro do Padre Luís Gonçalves da Câmara, mestre do dito rei Dom Sebastião*. Edição de António Ferreira de Serpa. Porto: Civilização, 1925, p.12.

O desenho de Mário Botas (fig. 1), que precede o capítulo de onde foi extraído esse o fragmento que analisamos, figurativiza a natureza inóspita com tracejados sem acabamento e representa a manifestação 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 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.



Fig. 1. FARIA, Almeida. *O conquistador*. Lisboa: Caminho, 1990, p. 45.

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”.⁵ Ainda na fase inicial, Bosch, inspirado por esse 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. 2). 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 Cristo crucificado, 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. Apenas neste último (medalhão embaixo, à esquerda), Bosch dá largo à sua fantasia: comparecem incêndios, figuras monstruosas, terríveis torturas físicas, animais-símbolo (como a rã, que representa a incredulidade; o peixe, símbolo do pecado, etc.).⁶ O diálogo estabelecido entre os discursos de Almeida Faria-Mário Botas-Bosch-Brant, com certeza, não pára aí e expressa 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 fonctionnent tous les textes de l'espace lu par l'écrivain.⁷

⁵ BOSING, Walter. *El Bosco: entre el cielo y el inferno*. Trad. Lic. Maria Luísa Metz. Köln: Benedikt Taschen, 1989, p. 25.

⁶ *Coleção gênios da pintura*. Bosch. São Paulo: Abril Cultural, fasc. 18, 1967, p. 160.

⁷ In: JOSEF, Bella. O espaço da paródia. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 62, p. 53-70, jul./set., 1980, p. 62.



Fig. 2. *Coleção gênios da pintura*. Bosch. São Paulo: Abril Cultural, fasc. 18, 1967, p. 161.

Retomando o extrato, observamos que enquanto na primeira parte da máxima (“Deus vê tudo, até a minha mão entre as coxas da mestra.”) 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 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 da personagem que revela o conflito entre essa expressão tida como 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.

Na seqüência (“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”), o jogo da sedução amorosa se rearticula, estabelecendo a tensão entre o sagrado e o profano, com primazia do último. Intimidado pela “aparição”, efetua-se o exorcismo, o que constrói novo logro. Explicitando: ao criar a expectativa no fruidor de que, findo o pretense ritual de expulsão do “bicho-careta”, iniciar-se-ia a ascese da personagem, somos surpreendidos com outra atitude dissimuladora. Eliminada a possibilidade da intervenção satânica, Sebastião entrega-se aos instintos (“Assim que o monstrengo se esfumou, procurei recuperar o terreno perdido”). Instala-se a carnavalização gerando o desvanecimento da expectativa do fruidor, ou seja, erige-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 mundo, em que se contrapõem afirmações e ações que se negam entre si, banalizando, assim, a norma.

No texto em análise, pudemos notar que se constrói uma seqüência de formas discursivas que se encadeiam umas às outras, dando origem ao inusitado. A carnavalização gera a paródia que se apóia 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, que se reorganiza na estrutura desintegradora da paródia. A linguagem poética torna-se dupla, incorporando outros discursos, cruzando vários enunciados, constituindo-se enquanto escritura-leitura de outros textos.

Dessa forma, o discurso estruturado por Almeida Faria instaura a transgressão do instituído por outros discursos 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 no mesmo tempo que acolhe a seriedade do discurso normatizado, subverte-o com efeitos de sentido humorístico.

Cria-se um simulacro truanesco do herói épico com o objetivo de subverter o mito sebastianista. Assim, o mito é desconstruído, enquanto outra imagem toma o seu lugar. Não se mantém o tom elevado da narrativa épica. No momento em que se reconta, a ironia permeia o discurso, entrecruzando variadas formações discursivas, o que rompe a epicidade da saga e fixa a imagem de um herói rebaixado.

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”.⁸ Na epopéia, o herói “é uma personagem portadora de mundo em dimensões máximas”,⁹ é um representante das virtudes de uma coletividade no momento em que enfrenta o inimigo, 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. Almeida Faria cria, assim, um herói épico “às avessas”, cuja proposta é a de derruir 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”,¹⁰ a personagem-narrador não só desconstrói a imagem do beato e do misógino, colocando ao lado a figura *donjuanesca* do conquistador de mulheres, como também assume uma posição ideológica contrária ao imobilismo que conserva “em berço esplêndido” a mentalidade imperialista. Contudo, sente-se, por vezes,

⁸ CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 291.

⁹ KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. 4. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1967, v. II, p. 257.

¹⁰ FARIA, Almeida. Op. cit., p. 133.

“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 nevoeiro...

É a Hora!
*Valete Fratres.*¹¹

Parece-nos que a mesma saudação de alerta para a restauração portuguesa presente no poema “Nevoeiro”, da obra *Mensagem*, pode também ser encontrada aqui em *O conquistador* pela voz narrativa que não “screv[e] seu livro à beira-magua”,¹² mas produz uma escrita com irreverência, ora aproximando-se do objeto mítico, ora rejeitando-o, transcontextualizando, enfim, o mito. A viagem iniciática do protagonista, 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.

Bibliografia

BOSING, Walter. *El Bosco: entre el cielo y el inferno*. Trad. Lic. Maria Luísa Metz. Köln:

Benedikt Taschen, 1989.

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

Perspectiva, 1998.

Coleção gênios da pintura. Bosch. São Paulo: Abril Cultural, fasc. 18, 1967.

FARIA, Almeida. *O conquistador*. Lisboa: Caminho, 1990.

¹¹ PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3. ed. Org., intr. e notas Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar, 1969, p.89.

¹² Ibidem, p. 86.

JOSEF, Bella. O espaço da paródia. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 62, p. 53-70, jul./set., 1980.

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

_____. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

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

PESSOA, Fernando. *Obras poéticas*. 3. ed. Org., intr. e notas Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar, 1969.

REBELO, Amador. *Crônica de el-rei Dom Sebastião, único deste nome e dos reis de Portugal o 16º, composta pelo Padre Amador Rebelo, companheiro do Padre Luís Gonçalves da Câmara, mestre do dito rei Dom Sebastião*. Edição de António Ferreira de Serpa. Porto: Civilização, 1925.