

## O CONQUISTADOR: A NATUREZA INTERMEDIÁTICA NA DESSACRALIZAÇÃO DO MITO SEBASTIANISTA

Valeria da Rocha Aveiro

**RESUMO:** Este estudo analisa em *O conquistador*, de Almeida Faria, os mecanismos que operam na subversão do mito do sebastianismo. A voz enunciativa, constituída na dialética da construção desconstrução de sentidos, põe em discussão a identidade do ser português e o seu imaginário. A transcodificação do tecido textual, que parte das gravuras de Mário Botas para a linguagem literária, configura a natureza intermediática da obra, marcando o seu percurso e estrutura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intermidialidade. Dessacralização. Paródia.

O gênero literário que privilegia a retomada de um discurso alheio para atribuir-lhe nova significação é denominado paródia. Em Bakhtin, a paródia aparece como forma de revelação de luta entre vozes contrárias. A visão que se formou sobre o termo, a partir do século XVIII, refere-se a uma imitação ridicularizadora de um determinado objeto ou da tradição. Esta idéia foi difundida largamente, porém ela não dá conta de todas as facetas do gênero. Linda Hutcheon redefine paródia como “uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmagô da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p.47).

A presente reflexão tem como propósito central explorar em *O conquistador*, de Almeida Faria, a análise da relação entre a linguagem literária e a pictórica como instrumento para o conhecimento da constituição paródica da referida obra.

Neste livro, o resgate da história desloca-se do contemporâneo para o passado heróico, para a fase de ouro das conquistas de Portugal, através das semelhanças do rei D. Sebastião com a personagem central, homônima do monarca. Almeida Faria propõe resgatar um tempo anterior para uma re-visão do tempo atual.

A minha história preferida, a 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. Hoje concordo que *nomem est omem*. E Catarina achava que, por S. Sebastião ter sido mártir da Cristandade, o rei meu homônimo se sentiu provavelmente obrigado a lançar-se numa absurda batalha contra os árabes...(FARIA, 1993, p.19).

Tendo o jovem rei português D. Sebastião (a quem Camões dedicou *Os Lusíadas*) desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir, na África, Portugal passou ao domínio espanhol em 1580. A partir de então, criou-se o mito de que o rei voltaria para pôr fim à dominação espanhola. D. Sebastião nunca voltou, mas o mito atravessou séculos, misturando-se ao fanatismo religioso. Acreditar na volta do rei era, para o povo português, uma forma de buscar a identidade cultural perdida em um passado glorioso.

A presença do adjetivo “absurda” que se refere ao termo “batalha”, bem como o orgulho demonstrado em questão da homonímia anunciam a retomada, a princípio, de uma homenagem à figura do Rei, mas o que ocorre de fato em *O conquistador*, é que se instaura a paródia fazendo-se uma apropriação do mito de D. Sebastião através, não só do mecanismo dialógico, como também, da ironia. O autor do texto desconstrói o *ethos*, centrado no mencionado contexto histórico-cultural e cria o que Linda Hutcheon nomeia de paródia dessacralizadora.

O reconhecimento desta obra como uma paródia dessacralizadora torna-se evidente já no início da leitura. As palavras adquirem uma ambivalência de caráter irônico, sendo este mecanismo um pressuposto da paródia. Os significados se confrontam e cria-se uma zona de significação entre o dito e o subentendido, a qual só se valida quando da penetração do enunciatário.

Este olhar novo que muda a idéia central apresenta-se desde o título, em que o traço polissêmico da leitura já se mostra. O conquistador, primeiramente, é o rei D. Sebastião da história de Portugal, parodiado pelo Sebastião, conquistador amoroso da história ficcional. As relações físicas estabelecidas estão presentes, por exemplo, em: “louro, entroncado, de olhos claros, curto o nariz, redonda a cara, a boca de carnudos lábios” (p.16) e no fato de ambos sofrerem de polidactilia. Depois, ao se instituir o percurso ficcional, percebe-se o termo denotando o sentido de conquistador amoroso. A personagem, pelo mecanismo da carnavalização, segundo Bakhtin, destrona o rei e revela-se como um indivíduo qualquer, que tem desejos e dúvidas e busca conquistar sua identidade e seu espaço no mundo. É na própria linguagem que se revogam as hierarquias e dá-se a carnavalização. Ainda, em uma terceira acepção, conceber-se-ia a personagem como narrador do texto, um conquistador do espaço ficcional e do enredo, que pretensamente enredará o leitor.

A estratégia da escrita da obra permite uma leitura que pode ser refeita a partir de outros caminhos, sem prejudicar a compreensão. Não se trata de uma narrativa com temporalidade alinear, contudo, a forma concêntrica estruturada em sete capítulos, sendo que cada um se inicia com uma epígrafe e um desenho, faz com que haja quebras marcadas dentro da continuidade geral do enredo.

Os desenhos aparecem como forma concretizadora dos sonhos da personagem, através de suas mãos. O mito de D. Sebastião configura-se às avessas, nessa simbiose entre o literário e o pictórico.

Sete são os capítulos, portanto as epígrafes, os desenhos, os lugares pelos quais a personagem passa (elemento espacial) e as fases de sua vida (tempo) também se apresentam neste número que, representa um elemento simbólico importante retratado pelas palavras do narradorpersonagem:

...Um dia exibi estes conhecimentos diante da dona Justina. E aproveitei para lhe dar um piropo a propósito da justa medida do seu nome, da proporção entre as três vogais e as quatro consoantes, cuja soma dá o número sete, sinal da felicidade e dos destinos raros (p.44).

Após esta observação que Sebastião faz sobre o nome de sua mestra, ele coloca, como argumento de autoridade, uma sucessão de vezes em que o número sete aparece de forma significativa no discurso religioso e histórico (sete anos que Jacob serviu Raquel, as sete portas de Tebas, as sete trombetas...). O sete é um número cabalístico que transmuda o mito.

A primeira das gravuras de Mário Botas introduz o momento do nascimento da personagem:



(p.10)

A tradução intermediária que a obra propõe para cada cena introdutória encerra uma descrição, por vezes condensada, por outras diluída, contudo sempre há no recurso verbal um resgate do plano imagético.

A característica do traço de Botas, carregado de abstrações e simbolismos, compactua com o tom surrealista da obra. O traço simples, sem nenhum colorido, cria a impressão de que os desenhos também sejam frutos dos pensamentos desse narrador-personagem tão *sui generis*.

Pode-se estabelecer uma relação direta entre a imagem acima e as palavras do narrador, ao contar o que ouvira de sua avó sobre o episódio de seu nascimento:

(...) o faroleiro João de Castro tinha ido à praia da Adaga apanhar polvos, quando deu comigo metido num ovo enorme, com a cabeça, as pernas e os braços de fora. Como testemunhas presenciais minha avó citava um cavaleiro maneta, mestre eqüestre, que para ali ia montar acompanhado pelos seus três peões de brega, recrutados entre os mais aparvalhados das aldeias. Eles 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 (p.11-12).

Na figura vê-se o em primeiro plano e ao centro o elemento gerador de todo o enredo: Sebastião (re?)nascido. No segundo plano, vê-se o cavaleiro maneta e, mais ao fundo seus três companheiros. Todos ocupam o espaço do centro para a esquerda, enquanto que João de Castro, em seu tamanho quase insignificante, é o único que se encaminha para a direita, em direção à cobra, com sua lança enorme. A perspectiva de profundidade conduz o olhar do leitor do chão, parte mais saliente, em camadas, até atingir o fundo, no céu. E,

nos dois extremos, tudo parece rachar. O traço alude à terrível tempestade que precedeu a vinda de Sebastião.

A segunda parte da história, em que Sebastião narra sua mais tenra infância tem na imagem uma sugestão fálica, já indicativa dos dotes prematuros do conquistador:



(p.24)

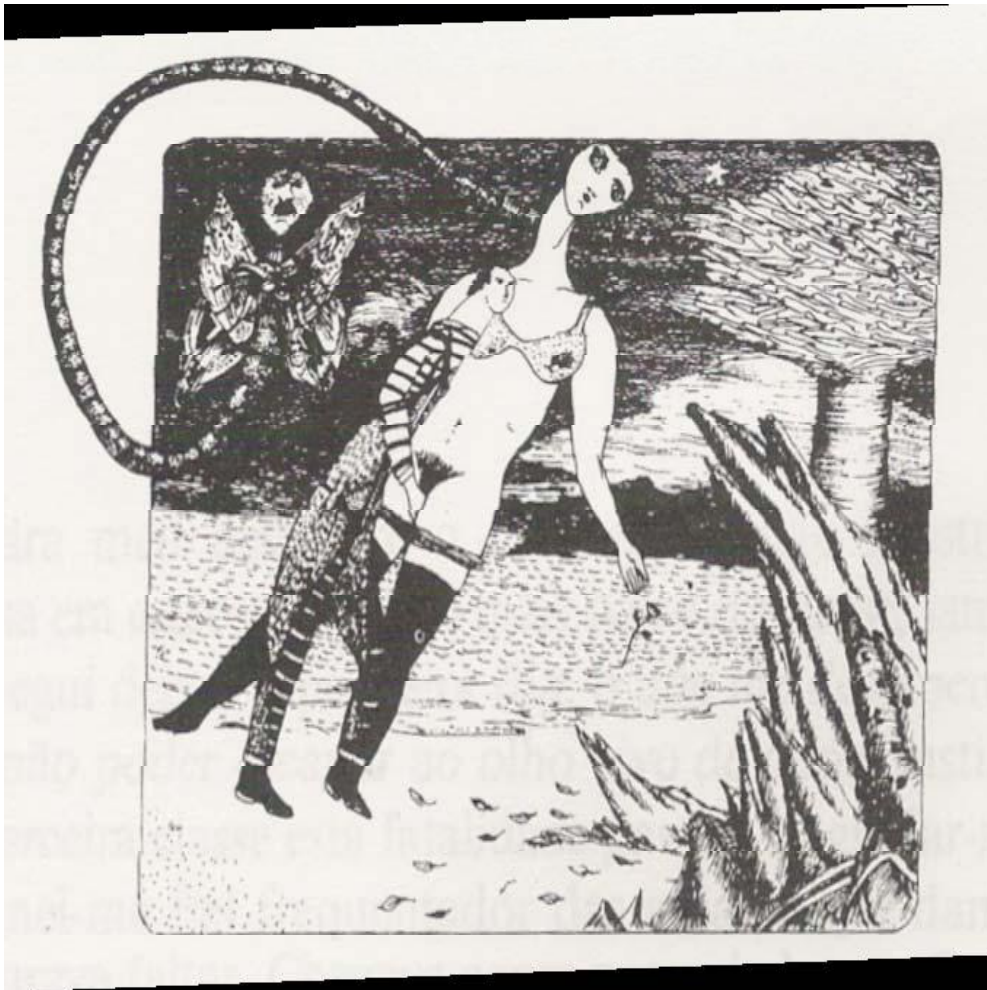
A cena divide-se basicamente em três planos. Os elementos à direita – o carrinho com móbile de pássaro e o outro pássaro de brinquedo que se ergue ao teto preso por um imperceptível fio de pesca – são objetos feitos pelo pai. O pássaro é um elo entre o céu e a terra e, também, este se opõe à serpente, um como símbolo de céu enquanto que o outro, rasteiro, é do mundo terrestre. Estes presentes do pai à criança remetem, mais uma vez, ao momento do nascimento.

Ao centro e em primeiro plano aparece João de Castro e a esposa, o destaque ainda é para o homem. Atente-se para a posição do menino em relação ao corpo do pai. O tamanho avantajado do bebê e a forma como o pai o envolve podem remeter à idéia de um falo ereto.

À direita, apresenta-se Dora Bela e D. Rodrigo. Vindo do circo, o casal liliputiano, de apenas um metro de altura, sacudiu a rotina diária da casa. Aos embalos dessa mulher, quando ainda estava no carrinho, o narrador atribui suas primeiras ereções. É a mão feminina de Dora Bela, junto com a de seu marido, que empunha o balão: elemento mais alto na imagem.

A personagem envereda por sua primeira experiência sexual significativa, com sua mestra

Justina:

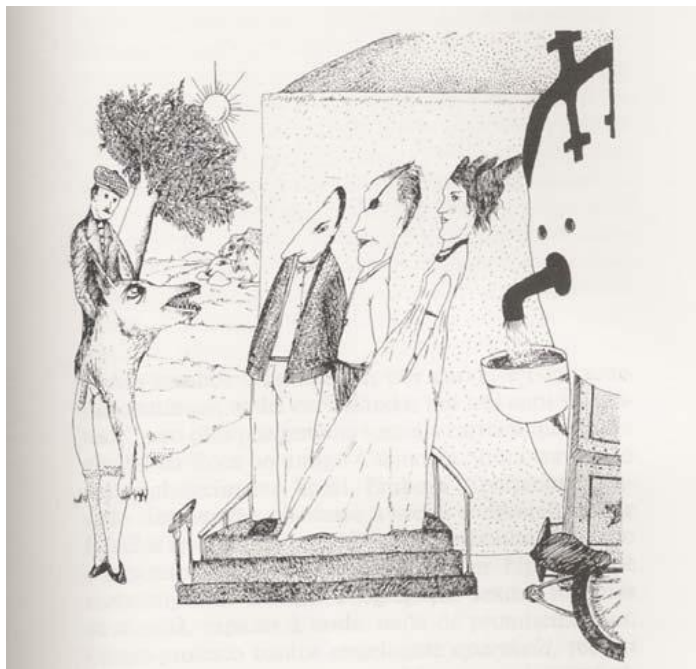


(p.42)

A mulher é maior que Sebastião não só por ser mais velha, mas também pelo papel social que a colocava em posição superior. No momento do contato íntimo ela vai sendo dessacralizada ao ficar claro para o menino que ela tinha muita experiência. A virtuosa professora, relacionada à Santa de mesmo nome, agora se apresentava diante dele com meias pretas e um sutiã florido, ensinando-lhe os segredos do amor carnal.

O espaço enquadrado na gravura expressa aquilo que foi estudado por Gaston Bachelard em *A poética do espaço*. Ele discute o fato de o espaço físico passar a implicar um clima, uma espécie de ambientação que se funde ao humano. A imagem acima é traduzida nas palavras do narrador-personagem indicando que o furor da natureza é o mesmo de Justina que, ao invés de ter um gênero “delicodocce ou xaroposo” era “do tipo rude e rijo”.

O monstro que aparece na parte superior, à esquerda, constitui-se em uma figura surreal com a cabeça de homem e corpo de serpente. Esse bicho não assusta à mestra e é espantado com ironias profanas quando Sebastião se lembra do trecho do Pai Nosso que diz “não nos deixeis cair em tentação mas livrai-nos do Mal, ámen”. A conjunção adversativa sugere a preferência divina em permitir o ato de luxúria à investida do monstro sobre as personagens. O mote introdutório à quarta passagem é a seguinte gravura:



(p.56)

O caráter dessa figura é explicitamente surreal. Trata-se da imagem fixada na mente de Sebastião através de um pesadelo que demonstrava sua insegurança em relação às investidas dele para relacionar-se sexualmente com a americana Clara. Essa espécie de peso na consciência que acomete o rapaz advém do fato de a moça resistir bravamente, com repetidos pedidos para que Sebastião ‘tirasse a mão’. Foi no quarto da moça, ao sentir-se observado, que viu sobre a cômoda uma fotografia de John Ford com uma venda no olho. À noite é esta imagem que vem persegui-lo. Ford configura o centro da gravura, estando ladeado por Clara e seu pai. Monstros ao fundo também o inquietavam, à direita vertia água de uma torneira que mais parece o nariz de uma outra figura anômala e, a essas manifestações do inconsciente, somou-se a presença de uma loba com pernas de mulher, diante do jovem Sebastião. Isto o fez quedar-se ainda mais transtornado.

Ford, Clara e seu progenitor situavam-se sobre um estrado, em referência à cama para qual Sebastião queria levar a moça, como se estivessem em um púlpito, dispostos a julgá-lo. E o veredicto não chegou antes que o rapaz acordasse... Mais uma vez o automatismo surrealista manifesta-se nos traços de Mário Botas, como se fosse uma tentativa de transcrição do inconsciente por parte do próprio Sebastião.

É sabido que mesmo quando Botas fazia medicina passava aulas inteiras a desenhar, praticando o seu semi-automatismo pictural, no qual sua arte fluía sem o controle da consciência, semelhante ao proposto pelo método surrealista. Em 1973 ele toma contato com pintores portugueses integrantes de tal movimento e trabalha com eles, desenvolvendo suas técnicas. Apesar desses fatores, Botas continua combinando as técnicas surrealistas às suas leituras, o que cria o universo estranho e inquietante de sua obra.

Na quinta parte do enredo, vê-se a seguinte cena:





(p.80)

Em mais uma aventura do conquistador, por ocasião de seu aniversário, essa figura retrata a visita à casa de seu professor cuja esposa, Julieta, irmã da sua mestra Justina, instigava-lhe os instintos. Ao adentrar à sala, vê a cena acima em que a mulher, seu esposo e o primo estavam sentados em um sofá enorme, o qual o narrador comparou com um *Chevrolet*.

A passagem não se revela convencional, mais uma vez o traço expressa a perspectiva de Sebastião que os vê como se estivesse interrompendo uma bacanal. Segundo ele, ainda, nada faltava para completar o clima nem um jacaré-bebê embalsamado no topo de uma coluna, entre plantas de plástico e penas de avestruz. Tudo contribuía para sentir-se em um ambiente voluptuoso de um bordel. O corpo rechonchudo de Julieta entre o marido de grande boca babada e o primo com poucos cabelos, nos quais ele já enxerga cornos de bode, atrai Sebastião que sentia no ar a fragrância da luxúria que ele vinha buscar.

A sexta figura, extremamente profana dialoga com o *Inferno*, de Bosh, quadro a que Sebastião levou Helena para ver, após cansarem-se de observar a imagem de seu homônimo e constatarem a constrangedora semelhança.



(p.98)

Nos três painéis de *O jardim das delícias terrenas* o pintor medieval representa as conseqüências do primeiro pecado, a seu ver o mais mortal: a luxúria. É o terceiro painel, onde se apresenta a condenação eterna, que chama a atenção do narrador-personagem. Ele observa detalhes como o pato sem cabeça e o focinho de um padre diabólico que estão presentes na imagem também tríptica acima, na qual a cruz é o elo sugestivamente fálico.

Na última parte da história, o narrador mostra-se envolto em seus oníricos pensamentos, os quais ele questiona serem ou não a verdadeira face do concreto, posto que a vida, dita real, pode ser o sonho. Durante o capítulo ele menciona explicitamente sua relação com um amigo que faz medicina para contentar a família, mas que gosta mesmo é de desenhar e lhe traz os rascunhos.

O último parágrafo do livro explicita a natureza intermediária da obra...

Seja sonho meu ou desenho do meu amigo que todos os meses me traz novos esboços, ultimamente aparece-me de noite uma figura nua que podia ser o meu duplo e que vem em silêncio, calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignatários e príncipes. Para diante de mim e apóia numa rocha a grossa espada, de punho escamoso terminado em boca de drago. Está rodeado por quatro monstruosos animais, como os símbolos dos Evangelistas cercam o Filho do homem nalguns ícones, e representam o sal do desejo, o pez da nostalgia, o mercúrio do movimento, o enxofre da melancolia. Como se fosse um sol, sete estrelas giram à minha volta. São as Plêiades da constelação do Touro, e de repente tranqüiliza-me a evidência de que aquele Sete-Estrela me há de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo (p.130).

... a partir da transcodificação do último desenho:





(p.22)

Considera-se, por fim, que o mote da paródia que foi desenvolvida a partir da idéia encerrada no título é a de que enquanto D. Sebastião dedicou-se às batalhas, tendo suposta aversão às mulheres, o narrador-personagem estava disposto a ser o oposto: “dedicar-me em exclusivo àquilo em que o Outro estrondosamente falhara ao manifestar pelo belo sexo uma aversão extraordinária” (p.129).

A carga semiótica da obra é elevadíssima, considerando-se a consonância entre diferentes línguas e códigos sendo que tudo desemboca em concepções ideológicas. Esta forma de acionar todos os sentidos do leitor, através da linguagem, corresponde aos ideais bakhtinianos acerca do **simpósio universal**, visto como urdidura dos diversos discursos que assimilam as formações de um contexto antropocultural e que, ao mesmo tempo, atualizam estas determinações ideológicas, quer validando-as, quer polemizando-as.

Nesta paródia do mito, pelas mãos de Almeida Faria e Mário Botas, realiza-se na ficção o retorno dessacralizador de El-Rei, para que esta apropriação seja um modo de levar o leitor a pensar na posição passiva e expectante deste povo diante das questões políticas e ideológicas, buscando despertar o povo português dessa perigosa letargia que conduz à alienação.

**BIBLIOGRAFIA:**

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

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

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

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo. As idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

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

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Ática, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.