

História e Psicanálise no discurso ficcional de *Cavaleiro Andante*¹



Tiago Ribeiro dos Santos
Mestrando/Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo:

A partir da leitura de *Cavaleiro Andante*, último romance da Tetralogia Lusitana de Almeida Faria, entrevemos, por meio do esteio inconsciente da psicologia, capítulos da História portuguesa mais recente, marcada pelo processo pós-revolucionário por que passou a nação. Procuramos analisar como a obra em questão é significativa para a sondagem do inconsciente, por meio da leitura psicanalítica dos sonhos das personagens. Utilizamos o método psicanalítico de Freud para a análise do material onírico do texto, bem como as reflexões de Hayden White e de Paul Ricoeur a respeito do caráter narrativo das produções historiográficas e ficcionais.

Palavras-chave: romance português; História; Psicanálise.

Abstract:

From the reading of *Cavaleiro Andante*, the last novel in the Lusitanian tetralogy by Almeida Faria, it was detected, by the unconscious aid of Psychology, latest chapters of the Portuguese History; marked by the post revolutionary process the Portuguese nation underwent. We tried to analyze how significant this work is for probing of subconscious, by the psychoanalytic reading of the characters' dreams. It was used Freud's psychoanalytic method to analyze the oniric material of the text, as well as Hayden's and Paul Ricoeur's the reflexion about the narrative character of the historiographic and fictional productions.

Key-words: portuguese romance; History; Psychoanalysis.

Resumen:

A partir de la lectura de *Cavaleiro Andante*, última novela de la tetralogia lusitana de Almeida Faria, percibimos, por medio del estado inconsciente de la psicologia,

¹ Recebido em 30 de julho de 2009. Aprovado em 9 de setembro de 2009.

capítulos de la Historia portuguesa mas reciente, marcada por el proceso post-revolucionario por que pasó la nación. Buscamos analizar como la obra en cuestión es significativa para el sondeo del inconsciente, por medio de la lectura psicoanalítica de los sueños de los personajes. Utilizamos el método psicoanalítico de Freud para el análisis del material onírico del texto, bien como las reflexiones de Hayden White y de Paul Ricoeur al respecto del carácter narrativo de las producciones historiográficas y ficcionarias.

Palabras-clave: novela portuguesa; Historia; psicoanálisis

A “Tetralogia Lusitana”, de Almeida Faria, inserida no conjunto da Literatura Portuguesa contemporânea, pode ser lida sob o viés da História, uma vez que estabelece um diálogo com capítulos da História portuguesa mais recente, marcada pelo governo ditatorial de Salazar e pelo posterior processo revolucionário ensejado no 25 de Abril de 1974. Já na primeira obra da tetralogia inicia-se o tom de dilaceramento da identidade da nação, que se mantém ao longo dos três próximos romances. Em *A paixão*, que tem como pano de fundo a Sexta-Feira da Paixão, Almeida Faria tece na primeira narrativa da tetralogia um cenário coletivo, o núcleo familiar, cujo posterior desmembramento prefigura o colapso da nação portuguesa. Se em *A paixão* a temporalidade está calcada no calendário litúrgico cristão, em *Cortes*, segundo romance da série, situado num sábado de Aleluia, os fatos continuam a ser abrangidos por essa temporalidade mítica, em detrimento de um tempo cronológico que poderia acompanhar os acontecimentos da realidade. Assim como em *Cortes*, nos romances seguintes, *Lusitânia* e *Cavaleiro andante*, a grande temática é a Revolução dos Cravos e muitos dos efeitos gerados no contexto sócioeconômico de Portugal.

Em *Cavaleiro andante* observamos a presença de personagens que se repetem desde os primeiros romances, ao articularem posicionamentos críticos sobre o cenário pós-revolucionário e sobre os acontecimentos que colocaram fim à ditadura de Salazar. Percebemos que a narrativa literária de Almeida Faria suscita inúmeras questões para as quais a Historiografia portuguesa não forneceu explicações satisfatórias. Além disso, a obra responde

a essas mesmas questões, pois na tessitura do romance os espaços do não-dito são preenchidos pela matéria da ficção. A partir desta perspectiva, podemos afirmar que o texto literário, que noticia capítulos da História, relê essa mesma História e a recria no universo ficcional da narrativa.

Com o intuito de tornar o relato verossímil para o público, tanto a História quanto a Literatura utilizam-se de recursos próprios, no entanto instrumentalizados pela linguagem, que é apropriada a partir do ponto de vista do sujeito enunciador. Sobre a questão da verossimilhança, as obras só conseguem retratar o que seria possível na vida se forem construídas de forma que contenham elementos verossímeis. Mesmo que um romance histórico ficcionalize personagens da realidade, retirados de capítulos da História, ele só ganha o status de verossímil se a diegese for construída de modo a passar essa sensação para o leitor, caso contrário, a mera recuperação de elementos da vida real não configura a verossimilhança de uma obra. Nesta perspectiva, Hayden White discute, em *Trópicos do discurso*, a literariedade da escrita historiográfica. Segundo ele, o caráter narrativo do registro histórico relaciona-o antes à Literatura do que às ciências:

Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas literárias como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências. (White 1994:98)

White alega que a produção do historiador é fruto da fusão de uma consciência mítica e histórica. Na verdade, toda história, ao ganhar uma certa abrangência, adquire uma forma mítica (romanesca, trágica, cômica ou satírica). No entre-lugar entre o mítico e o histórico está o fictício, do qual todo historiador se apropria na construção do seu relato. Ao tentar compreender as fontes históricas, fragmentárias e incompletas, o historiador retrata por meio de um tipo específico de enredo a história a ser contada.

Pelo fato de o conjunto de elementos históricos que o historiador lida, por si só, não formarem uma história, ele é obrigado a concatenar os fatos segundo uma estrutura específica de enredo.

A preocupação do historiador é a de que o público reconheça a sua história e consiga produzir sentido através dela. A representação criada pelo escritor da História a partir dos fatos reais vai de encontro às expectativas do seu público, de modo que este consiga formular um sentido plausível com suas concepções extra-históricas, ideológicas, estéticas ou míticas. O historiador busca acontecimentos capazes de fazer sentido para si e para o público a que o relato é veiculado, por isso os historiadores buscam fatos diferentes, já que têm diferentes histórias para contar.

Se o público da escrita historiográfica aceita de bom grado o relato que lhe é veiculado, será criada uma sensação chamada *feito de real*, gerada a partir do eixo da narrativa e responsável por suscitar no leitor a crença de que a história lida é plausível e de que os fatos retratados podem realmente ter acontecido. Da mesma forma que os historiadores buscam criar esse efeito de real no público leitor, a maioria dos escritores também tem a mesma pretensão, independentemente de criarem obras calcadas em fatos ou em personagens históricos. Essa busca da verossimilhança, em relatos históricos e em textos ficcionais, demonstra a tamanha intenção dos sujeitos autores em atingir plenamente o público visado.

Se os historiadores assim como os romancistas visam à criação do efeito de real no leitor, eles o fazem por meio de técnicas literárias que direcionam também a escrita da História. Por conseguinte, podemos afirmar, como o faz Hayden White, que o relato historiográfico está intimamente ligado às práticas literárias, uma vez que ambos, escritores e historiadores, utilizam-se de técnicas narrativas semelhantes, embora o texto não apresente a mesma função:

[...] as narrativas históricas não são modelos de acontecimentos e processos passados, mas também afirmações metafóricas que sugerem uma relação de similitude entre esses acontecimentos e processos e os tipos de estória que convencionalmente utilizamos

para conferir aos acontecimentos de nossas vidas significados culturalmente sancionados. (White 1994:105)

Nos diferentes relatos, os eventos não se alteram de forma significativa: o que difere são as modalidades das suas relações, uma vez que os historiadores ainda que se reportem aos mesmos fatos, optam por diferentes representações. Apesar de o leitor, muitas vezes, acreditar que o desencadeamento dos acontecimentos é efeito da própria sociedade, da política e da História, ele tem suas origens nas caracterizações figurativas escolhidas pelo historiador.

Mesmo valendo-se de responsabilidade perante as regras da evidência, da relativa inteireza do pormenor narrativo e da consistência lógica, os historiadores dão diferentes enfoques aos fatos, mediante a utilização de elementos especificamente literários para a composição da narrativa historiográfica. Como afirma White, “se há um elemento do histórico em toda poesia, há um elemento da poesia em cada relato histórico do mundo”. (White 1994:114) O relato que é feito do mundo histórico depende de técnicas figurativas de linguagem, tais como a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia, e é por meio dessas técnicas que se dão diferentes visões a respeito do que o passado *podia* consistir:

Isso quer dizer que os únicos instrumentos que ele tem para dar sentido aos seus dados, tornar familiar o estranho e tornar compreensível o passado misterioso são as técnicas de linguagem figurativa. Todas as narrativas históricas pressupõem caracterizações figurativas dos eventos que pretendem representar e explicar. E isso significa que as narrativas históricas, consideradas como artefatos verbais, podem ser caracterizadas pelo modo do discurso figurativo em que são moldadas. (White 1994:111)

Segundo White, a oposição entre História e Ficção, como sendo a distinção entre o real e o imaginário, deve ser encarada de outra forma na narrativa histórica: como real – relato de algo que aconteceu – e como ilusão,

que se revela como um história inventada. Na realidade, da mesma forma que o romancista tenta atribuir sentido à sua arte, o historiador também o faz. Comparar a História à Literatura não diminui de nenhum modo o *status* de conhecimento atribuído à primeira, uma vez que ambas tratam do mundo humano, fazendo-o por meio da linguagem. Se o elemento literário da narrativa histórica fosse reconhecido como tal, o ensino da historiografia seria conduzido a um nível de autoconsciência mais elevado, afirma White. De qualquer forma, com o intuito de apresentar aquilo que “realmente aconteceu” de forma *científica* e *objetiva*, os historiadores, mesmo utilizando formas diferentes de linguagem para compor seus relatos, relutam em enxergar o elemento estruturante de todas as suas narrativas.

Na mesma trilha de White, Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, afirma que a linguagem é capaz de amenizar o abismo existente entre os mundos do texto e do leitor. Ricoeur afirma que as obras poéticas compõem-se de *referências metafóricas*, ou seja, que elas informam sobre as coisas do mundo de um modo não descritivo. Segundo ele, a narrativa ficcional ajuda o homem a ampliar os seus horizontes, fornecendo não uma imagem fiel da realidade, mas um quadro maior desta, através dos vários significados formados a partir da tessitura da intriga. Por isso, a literatura tem o poder de aumentar a visão do homem sobre o mundo, empobrecida pelo cotidiano.

Da mesma forma que White, Ricoeur evoca uma reflexão sobre as duas grandes classes de discursos narrativos: a narrativa de ficção e a historiografia. O discurso da História baseia-se numa realidade empírica e tem a intenção de narrar os fatos tal como ocorreram. Por isso, a narrativa de um fato passado não se utiliza da referência metafórica, uma vez que esta reconstrói o fato através da imaginação. Contudo, na produção de um relato que seja cognoscível, os vestígios do passado são insuficientes para a construção da narrativa histórica, fazendo com que o historiador tenha de elaborar seu registro de acordo com as práticas literárias, de modo a preencher as lacunas que impedem o pleno entendimento dos fatos.

Assim como a História, a Literatura também recupera vestígios para compor parte da referência metafórica. É a partir daí que personagens

históricos, eventos marcantes, tempos e lugares são apropriados por escritores e inseridos no universo da diegese, servindo de matéria-prima para a elaboração da narrativa de ficção. Esses elementos retirados da realidade ganham traços ficcionais e são metaforizados no nível do discurso literário. “Nesse sentido, a ficção se inspira tanto na História quanto a História na ficção.” (Ricoeur 1997:125)

Ao lado das discussões evocadas por White e Ricoeur está o conceito de *metaficção historiográfica* cunhado por Linda Hutcheon, que alivia a discussão a respeito dos limites entre Literatura e História, cujas narrativas são construídas a partir da linguagem. Na verdade, este conceito atesta que a narrativa literária que se reporta a algum fato histórico não mostra o fato em si, mas a partir de algo que o permeia. No contexto literário, o acontecimento histórico abordado não se presentifica no nível da narrativa tal como realmente aconteceu, uma vez que ele é enfocado segundo o ponto de vista de um sujeito. A pretensão à objetividade, por parte da História, cede lugar, no texto literário, à subjetividade, fazendo do fato histórico algo peculiar ao universo ficcional. Dessa forma, o escritor, durante o processo de criação, insere no objeto sua marca pessoal e acaba por criar um novo acontecimento no nível da diegese.

É o que podemos notar na (re)criação do fato histórico em torno do período pós-Revolução dos Cravos no contexto narrativo de *Cavaleiro andante*, quando Almeida Faria apropria-se do panorama conturbado da sociedade portuguesa, envolvida em disputas partidárias dos grupos de direita e de esquerda. O tempo ficcional, que vai de 2 de junho a 30 de novembro de 1975, é um deslocamento do próprio tempo histórico, marcado pelos acontecimentos posteriores aos “Cravos de Abril”. Por meio do olhar crítico de cada personagem, expresso nas diferentes cartas que circulam entre os membros da família, tomamos conhecimento da caótica configuração política que se instaurou em Portugal.

Em *Cavaleiro andante*, notamos que a série de acontecimentos históricos recuperados na obra ecoa das vozes e do inconsciente das personagens e é reflexo do longo período de ditadura vivido pela nação, que despendia grandes

somas em favor das guerras coloniais. Nesse sentido, o governo português arcava com o ônus das empreitadas militares que visavam a impedir a liberdade das colônias africanas, enquanto demandas infraestruturais da metrópole estavam fadadas ao abandono. Além disso, observamos nessas colônias, durante o regime totalitário, a criação de muitos grupos de guerrilheiros, ávidos pela emancipação política de seus territórios. No desenrolar dos fatos contados pelas personagens de *Cavaleiro andante*, entrevemos o desfecho dos conflitos políticos nas colônias, como é descrito em carta de Sônia a Arminda no dia 11 de Novembro de 1975, a noticiar a independência política de Angola:

Este dia da independência da República Popular de Angola, que para mim devia ser só de festas e foguetes, é de ameaça e medo: a doença do André voltou a manifestar-se desta vez mais violenta, tanto que o internei. Nem tive cabeça para assistir aos festejos, a fim de estar sempre no hospital junto dele que não queria avisar a família. Acho que devo e por isso te escrevo. (Faria 1987:126)

Assim como a independência de Angola é fruto do processo de lutas ocorridas durante a ditadura, a reforma agrária instituída logo após a Revolução de Abril também foi gerada a partir das questões latifundiárias do antigo regime. Os grandes donos de terras, assim como a família dos Cantares, têm suas terras expropriadas e, por isso, sentem-se prejudicados pelo sistema. O desespero suscitado em decorrência da perda das terras faz com que muitos portugueses ricos migrem para o Brasil ou se suicidem, como é noticiado pela seguinte passagem retirada do monólogo de Marina, no capítulo 04: “Depois da Revolução houve suicídios não dos pobres como outrora, mas de alguns ricos”. (Faria 1987:16)

Da mesma maneira que a reforma agrária marca a vida da família, a abertura político-social feita pelo governo pós-revolucionário de esquerda – com ideais socialistas e democráticos –, faz com que a personagem Arminda reflita sobre a passagem de poder, do grupo conservador de direita para o radical grupo de esquerda:

No Alentejo os trabalhadores agora ganham mais mas as terras não são deles, são do Estado, e, se por enquanto o patrão estatal não se faz notado, quando se lembrar de vir pedir contas de empréstimos e linhas de crédito, quem lhas prestará? Os Cantares fazem parte de uma unidade colectiva de produção com milhares de hectares. Alguém extinguiu o latifúndio? Aumentou, pelo contrário. Apenas não é privado. (Faria 1987:116)

Percebemos, por meio do pensamento crítico da personagem, que o poder apenas foi transferido de um grupo a outro, enquanto a maioria da população continua, depois da Revolução, à mercê das ações do governo. A abertura política ocorrida pode ser percebida no capítulo “André no Vale Escuro”, ensejada no dia 25 de Novembro de 1975, dia de um outro golpe radical que implantou o governo socialista. É interessante notar que a morte do filho primogênito acontece no mesmo dia do desmantelamento do antigo sistema, 25 de novembro, data da morte do antigo regime. Como assinala Simões:

No dia 11 de novembro, André é internado passando mal; historicamente esta é a data da independência de Angola. A morte de André é coincidente com o 25 de Novembro de 1975. É libertação simbólica (ou morte) de um sistema, libertação pela democracia. Depois do 25 de Abril, o 25 de Novembro é o novo ‘thermidor’. (Simões 1998:103)

À implantação do Socialismo, no nível político, junta-se, posteriormente, a entrada de Portugal na CEE, configurando a abertura econômica da nação em relação ao mercado europeu. Na verdade, essa foi apenas uma das medidas que visavam ao desenvolvimento da nação portuguesa, ainda calcada numa relação de base feudal entre patrões e empregados – no âmbito da produção agrícola – e numa indústria incipiente, que impediam a manutenção de grandes laços econômicos junto aos outros países da Europa.

A partir da sequência de acontecimentos recuperados em *Cavaleiro andante*, ainda que de maneira metafórica tal como afirma Paul Ricoeur, podemos perceber o tom pessimista da obra em relação aos destinos de Portugal. Contrapondo-se à grande epopéia lusitana cantada por Camões, o romance de Almeida Faria é um eco da nação decadente e do efeito negativo decorrente dos anos de censura e repressão. Por isso, Almeida Faria, como produtor de obras metaficcionais, ao lado de seus contemporâneos, não ousou em fazer da Literatura um arauto dos tempos inglórios vividos pela nação portuguesa. É nesse sentido que História e ficção se mesclam, com a recriação de fatos a partir da imaginação do escritor, que os conduz a rumos que talvez nunca poderiam tomar.

Se nos ativermos à construção do romance *Cavaleiro andante*, percebemos que há uma confluência de discursos que, além de ensejar uma leitura no âmbito das relações entre Literatura e História, é capaz de direcionar-nos a uma leitura psicanalítica do tecido narrativo. Tudo o que parece estar no nível da marginalidade pode ser sintomático para uma análise da narrativa de Almeida Faria, a partir da *leitura* do material literário, construída a partir das teorizações de Freud acerca da interpretação de sonhos. Nessa perspectiva, nossa abordagem esbarra-se naquela que pretende verificar os motivos que levam o leitor a esboçar determinada leitura para a obra. Certamente *Cavaleiro andante* contém informações que levam o leitor a inseri-lo no conjunto de estudos da crítica literária psicanalítica, tendo em vista os elementos constituintes do texto, que nos autorizam a formular especulações próprias do universo da Psicanálise. Nesse sentido, é válida a noção de *subtexto*, proposta por Terry Eagleton:

[...] um texto que está inserido nela (na obra), visível em certos pontos “sintomáticos” de ambigüidade, evasão ou ênfase exagerada, e que nós, como leitores, somos capazes de “escrever”, mesmo que o romance em si não o escreva. Toda obra literária encerra um ou mais destes subtextos, e há um sentido no qual se pode falar deles como o “inconsciente” da própria obra. As intuições da obra, como

ocorre em todos os escritos, estão profundamente relacionadas com sua cegueira: aquilo que ela não diz, e o que parece estar ausente, ser marginal ou ambivalente a respeito dela, pode constituir uma chave mestra para suas significações. (Eagleton 2001:246)

É o que acontece com o discurso onírico das personagens menores Jói e Tiago, capazes de sugerir novas significações ao texto. No cenário conturbado da nação portuguesa, após a Revolução que pôs fim à ditadura de Salazar, o discurso do sonho pode ser tido como uma espécie de releitura do discurso histórico da obra. É como se as personagens incorporassem inconscientemente todas as informações a respeito do panorama político-social de Portugal e as transmitissem de forma deformada – segundo o processo de formação dos sonhos proposto por Freud – ao longo do romance. Dessa forma, sugerimos que tudo aquilo de que tomamos conhecimento em alguns capítulos que abordam sonhos infantis, é passível de leitura psicanalítica, já que temos o intuito de revelar os verdadeiros significados do conteúdo latente desses sonhos obnubilados pelo seu conteúdo manifesto.

As personagens menores de *Cavaleiro andante*, inseridas no universo ficcional da narrativa, releem inconscientemente o conteúdo das cartas trocadas entre as personagens maiores conferindo-lhes outros significados. As informações contidas nas cartas, basicamente de cunho referencial, são assimiladas por Jói e Tiago e atualizadas de forma metafórica no nível de seus sonhos. Por condensar e deslocar significados, o psicanalista francês Jacques Lacan propõe uma ligação do sonho com certas figuras de linguagem, principalmente a metáfora e a metonímia, e considera que o inconsciente estrutura-se da mesma forma que a linguagem.

Nesse sentido, a importância de se interpretar os sonhos reside no fato de revelarem os verdadeiros significados contidos nas metáforas produzidas pelo processo de elaboração onírica. Os sonhos infantis são, segundo Freud, puras realizações de desejos insatisfeitos na vida de vigília. Por isso, de acordo com o psicanalista, eles não oferecem maiores dificuldades de interpretação, como as que são detectadas nos sonhos de pessoas adultas.

Em *Cavaleiro andante*, o personagem “Jó só sonha com modos irreais de escapar de casa” (Faria 1987:25), pois só o sonho é capaz de acolher as satisfações que a realidade é incapaz de possibilitar. No conteúdo manifesto do sonho do personagem notamos a presença de figuras mitológicas, como as que compõem o imaginário português. Se tomarmos as lendas em torno do Rei Artur como o substrato cultural da nação portuguesa, podemos dizer que a recuperação do mito no discurso onírico das personagens infantis demonstra como seus elementos lendários estão arraigados no inconsciente coletivo. E é por meio do esteio psíquico estranho à consciência – o inconsciente – que esses elementos são incorporados aos relatos de Jó e Tiago.

O primeiro sonho, que compõe o capítulo intitulado “Jó na aldeia aérea”, mostra no seu conteúdo manifesto o personagem Jó numa aeronave partindo em direção à África. A nave então atraca-se à aldeia aérea, uma espécie de satélite artificial de forma esférica, e Jó encontra-se com alguns cavaleiros da Távola Redonda, à exceção de Artur. Após a escuridão formada por uma ventania, surge então uma claridade; momento em que Jó percebe a ausência dos cavaleiros e a presença de seu pai. Este avança devagar para junto do filho e desaparece mediante a chegada de alguns homens mascarados que rodeiam Jó. Em seguida, a nave pousa, Jó desce à terra e avista à beira de um lago a linda jovem Morgana – irmã de Artur –, que se banha e que o convida a tomar banho com ela.

Para a interpretação desse sonho é importante que observemos duas informações do seu conteúdo manifesto: a presença do pai que, em decorrência da morte, está ausente no seio da família; e a figura atraente de Morgana, “quem sabe se demónio disfarçado”. (Faria 1987:27) Se pensarmos, como Freud, que os sonhos infantis expressam claramente realizações de desejos,² podemos assegurar que o retorno do pai no conteúdo manifesto do sonho é a realização indisfarçada do desejo de estar com o pai. Quanto à figura

² Segundo Freud, a formação dos sonhos tem caráter inconsciente e é elaborada a partir de material oriundo dos desejos reprimidos e daqueles elementos remanescentes da vida de vigília que foram recuperados do dia anterior ao do sonho. Cf. *A interpretação de sonhos*, do mesmo autor.

de Morgana, há a possibilidade de este sonho ser a realização disfarçada de um desejo reprimido, tendo em vista a utilização da expressão “demônio disfarçado”. Se considerarmos o processo de deslocamento do sonho, a figura de Morgana pode ser a representação de Marina, a mãe de Jó. Nesta perspectiva, o sonho realizou o desejo reprimido e não realizado no complexo de Édipo, quando dirigimos “nosso primeiro impulso sexual no sentido de nossa mãe e o nosso primeiro ódio e o nosso primeiro desejo assassino contra nosso pai”. (Freud 1969:278) O desejo de repulsa contra a figura do pai pode ter sido configurado no sonho de Jó pelo seu rápido desaparecimento, que possibilitou a concretização do Complexo de Édipo, ou seja, o encontro com Morgana. Dessa forma, este sonho pode ter sido um sonho edipiano, com a realização de um desejo reprimido da infância, que estava latente ao nível do inconsciente.

De acordo com Freud, que concebe a maioria dos sonhos infantis como realizações indisfarçadas de desejos da vida de vigília, podemos tomar a ânsia de fuga por parte de Jó, retratada no sonho contido no capítulo intitulado “Sonho de Jó”, como um desejo de se livrar dos tormentos causados pelo processo revolucionário. No conteúdo manifesto, Jó apresenta uma estreita ligação com a figura de Ícaro, que não ouviu as advertências do pai no momento em que ganhou asas. Tudo aquilo que Jó manifesta no sonho é fruto de seus desejos e frustrações, como podemos perceber nesta passagem:

E o gozo de ver ao longe os meus acoissadores desesperados, depois de me julgarem já no papo, compensa a sensação de vácuo na barriga antes de me lançar. Mas voar é ser cobarde ou ter coragem? Será sobreviver, e mais não sei. Ao menos não tenho asas, assim não me arrisco a que a sua cera se derreta. Nem asas nem pai que me as fabricasse, que me acolhesse no modo de usá-las: nem perto do mar para não se molharem, nem perto do sol para não arderem. (Faria 1987:39)

Da mesma forma que Jó refere-se à sua orfandade, temos a orfandade da própria nação que, abalada pelos eventos da História, gera um clima de

desconforto nos seus indivíduos. A ânsia de fuga no sonho de Jó, representada pela possibilidade de voar, deixa implícito o desejo de liberdade de toda a nação, recém liberta da ditadura de Salazar. Seguindo a mesma linha de raciocínio do sonho anterior, o sonho de Jó contido no capítulo intitulado “Jó em Madagascar” é elaborado com elementos da vida diurna e retrata, de certa forma, o desespero causado nos cidadãos em decorrência do processo revolucionário em Portugal. No conteúdo manifesto desse sonho é notável o desejo de retorno do pai, que não aparece, já que, em seu lugar, vem um policial trazendo ao colo uma criança ferida. A carga lúdica alimentada por Jó pode ser observada na participação do Rei Artur e de seus cavaleiros que dão alento ao personagem. No final do capítulo, podemos notar o estreito diálogo que o sonho de Jó mantém com a História, ao retomar elementos da vida de vigília e reler inconscientemente o conteúdo das cartas trocadas entre os outros membros da família:

Só graças aos poderes do Príncipe Valente consegui chegar tão longe, mas ele não me ensinou nem cede a ninguém os seus segredos. Pedi-lhe que me levasse à Aldeia Aérea para falar com o Rei Artur e os seus cavaleiros, ele porém regressava à Terra onde precisavam dele pois começava o êxodo, as sirenes anunciavam a primeira bomba para breve, as pessoas fugiam de casa correndo a cavalo, de carro, a pé, de eléctrico. O susto perseguia a gente sem saber que fazer. (Faria 1987:61)

No referido sonho, mito e realidade se confundem, uma vez que a crença na restauração da estabilidade nacional é depositada no elemento mítico, representado pela figura dos cavaleiros da Távola Redonda. Da mesma forma que os conteúdos manifestos dos sonhos de Jó mantêm uma interlocução com as experiências da vida de vigília da família e, conseqüentemente, com a História de Portugal, o sonho do outro irmão menor – Tiago – relatado no capítulo denominado “Tiago no comboio fantasma” também tematiza os acontecimentos gerados pela Revolução dos Cravos. Em todas as estações

por onde passava o comboio que levava Jó e Tiago havia tropas armadas, bem como grupos de exilados políticos que se refugiaram mediante as ameaças fascistas.

Durante a descida até à cidade, Jó e Tiago observam grandes explosões no mar, que podem ser relacionadas às explosões geradas pelos conflitos armados que colocaram fim ao regime totalitário em Portugal. Ao final do sonho temos um registro fragmentário, com informações relatadas de forma desconexa e sem pontuação, fruto dos pensamentos oníricos afetados pela ação da censura. Essas informações apresentam um tom profético, ao prever o destino de cada membro da família e de toda a nação. É gerado neste sonho de Tiago um clima de pessimismo e melancolia, sentimentos causados pelos fatos desastrosos que mudaram a situação política de Portugal. O discurso onírico do personagem relaciona-se, aqui, ao que Freud afirma ser a função dos sonhos para os povos da antiguidade: a de prever o futuro. E esse caráter premonitório é demonstrado juntamente com a carga de negatividade que guarda o futuro, segundo a mensagem apocalíptica do conteúdo manifesto narrado.

Um outro sonho de Jó, narrado no capítulo “Jó no dia de todos-os-santos de 1975”, expõe o desejo de Jó de salvar Tiago, encerrado num túmulo de chumbo. Pelo conteúdo, notamos que se trata de um sonho de angústia, ao revelar o medo do personagem que empreende uma saga com o intuito de chegar à Aldeia Aérea para que os cavaleiros salvem seu irmão. Na verdade, o conteúdo desse sonho é uma releitura do sentimento de medo da matriarca do clã, Marina, em cujo monólogo, que compõe o capítulo anterior ao do sonho de Jó, ela expressa toda fraqueza e insegurança. Na avaliação que faz da sua vida, a mãe declara sentir falta do marido Francisco, assassinado por seus empregados e vítima da inveja alheia: “Quem me dera ser aquela rapariga levada pelo árabe para distantes terras, para o ardor do deserto que é como o Alentejo sem casas nem árvores nem esta gente invejosa que me detesta e quer acabar com a nossa raça”. (Faria 1987:93) Nesta passagem, Marina refere-se à condição pequeno-burguesa assumida pela família, que se destacava perante a situação de miséria vivida por muitas famílias humildes da província rural do Alentejo. A condição social da família de Marina, satisfatória em relação à de

outras famílias que embora de tradição agrícola não eram possuidoras das terras nas quais trabalhavam, despertou o ódio nos empregados de Francisco.

Percebemos que o discurso onírico de Jó é uma releitura inconsciente do monólogo de Marina, pois apresenta no final do sonho referências ao ambiente dos Cantares, inundado pelas chuvas que dificultavam o acesso de Jó à Aldeia Aérea, na busca de ajuda para salvar Tiago. De certa forma, assim como o sonho de Jó relê o monólogo da mãe, o sonho também antecipa algumas informações trazidas no capítulo posterior, “Tiago no dia de Finados”, que relata a visita da família ao túmulo do pai, no dia dedicado aos mortos.

Se considerarmos, como Freud, que antecipamos nos sonhos alguns eventos alvo de muita expectativa, podemos tomar o sonho de Jó como sendo uma antecipação do dia de Finados, quando a mãe, segundo o costume, certamente iria visitar o túmulo do patriarca. O fato de Jó ter sonhado com o irmão enclausurado numa urna pode ter sido o resultado do processo de deslocamento, que inseriu a figura de Tiago no lugar da figura do pai morto. Como a maioria dos sonhos que analisamos está repleta de resquícios de experiências da vida diurna, já que se trata de sonhos infantis, o conteúdo manifesto dos pensamentos oníricos relatado no capítulo “Jó e o último vôo” também contém este tipo de informação. Ao retomar um dos ambientes retratados no sonho anterior, os campos agrícolas dos Cantares, Jó expõe a opinião da população frente ao clima de incerteza gerado pela Revolução:

[...] fui pelos campos ao acaso, passei pela sede de uma dessas ucepês dantes chamadas montes, lembrava os Cantares excepto pelo portão de ferro à entrada e o muro que fora branco, agora cheio de letras e bonecos que pareciam de uma creche, jardim de infância, coisas que quase não existiam antes do 25 de abril e umas frases eu não entendia, outras sim, eram iguais às da vila: morte aos latifundiários, abaixo a lei reacionária, viva a ditadura proletária, glória eterna ao camarada Salvador Alhendro, não à reforma, sim à revolução agrária. (Faria 1987:130).

Além dessa interlocução com a História portuguesa estabelecida no discurso do sonho, há, no início do capítulo 42, a percepção de Jó sobre algo de anormal que haveria de acontecer. Na verdade, esse sentimento premonitório no conteúdo manifesto do sonho de Jó pode ser fruto de seu conhecimento sobre a nova manifestação da doença de André, noticiada na carta que Sônia endereça a Arminda. Dessa forma, podemos notar que mais uma vez o discurso do sonho de Jó relê inconscientemente o conteúdo de uma das cartas, expressa no capítulo anterior ao do sonho. É, então, a triste informação dada por Sônia que desperta o elemento de anormalidade no sonho de Jó:

Percebi que algo de anormal se ia passar: todos os meus irmãos, excepto André, e os primos em terceiro grau e até desconhecidos se foram deitar com navalhas na mão, tesouras compridas e vários objectos afiados, não cada um em sua cama mas aos pares em casa, como se se preparasse um assalto maior. (Faria 1987:129).

O último sonho da narrativa composta pelos sonhos infantis de Jó e Tiago, expresso no capítulo “Jó regressa à Aldeia Aérea”, tematiza a ânsia de Jó em encontrar seu irmão André perdido em Angola. A saga empreendida por Jó, com o intuito de atravessar a África para salvar o irmão, faz com que ele vá até à Aldeia Aérea solicitar a ajuda dos cavaleiros. O desejo, por parte de Jó, de anular a morte do irmão flui durante todo o discurso onírico do personagem infantil e revela-se após o falecimento de André no romance. O irmão menor alimenta inconscientemente esse desejo e delega aos personagens mitológicos a crença na restauração da vida daquele que ama.

No conteúdo manifesto desse sonho, a própria morte de Galaaz antecede a notícia da morte de André, já que desperta em Jó o pessimismo decorrente do fato de não ter o auxílio do cavaleiro virgem. A aparição de Sônia na Aldeia Aérea trazendo para Jó a mensagem de seu irmão, cujas letras foram apagadas, acaba por simbolizar a morte de André, preconizada pela morte de Galaaz. O conteúdo do sonho contém metaforicamente a mensagem da morte de André, anteriormente anunciada na última carta que Sônia endereça

a Arminda. Na verdade, a mensagem da carta é assimilada por Jó e transposta para um outro tipo de discurso, o do sonho, capaz de sustentar toda a carga lúdica alimentada pela criança.

Percebemos por meio dos sonhos das personagens menores, Jó e Tiago, que, assim como Almeida Faria apropria-se de eventos da História portuguesa para compor as várias cenas do romance, as crianças – inseridas no universo ficcional – releem inconscientemente o conteúdo das cartas trocadas entre as personagens maiores conferindo-lhes outros significados. Além disso, no tecido narrativo de *Cavaleiro andante*, o relato dramático dos personagens que ecoa nas inúmeras cartas deixa entrever o substrato cultural da nação permeado pela mitologia. No romance, observamos a intertextualidade realizada a partir dos dois principais mitos formadores do imaginário português, o mito do Santo Graal e o mito do Sebastianismo. Durante todo o discurso onírico de Jó e Tiago, percebemos elementos do universo mítico-ficcional, recuperados a partir da crença na restauração do quinto Império profetizado por muitos. Se os eventos históricos decorrentes da Revolução não geram expectativas positivas nos membros do clã de Montemínimo, os mitos preenchem os vazios existenciais e servem como manobra de compensação para aplacar as dores causadas pela realidade.

No capítulo denominado “Quadrívio”, que funciona como uma nota introdutória, por revelar implicitamente os diferentes ambientes de onde partem as várias cartas que compõem o romance, notamos, já de início, uma referência aos dois mitos recuperados na obra. Por meio do relato do narrador heterodiegético, que embora se pareça mais com um relato de cunho pessoal – feito por um dos personagens – percebemos a crença na restauração da glória portuguesa, há muito conquistada e perdida:

Será que se vão enfim realizar-se as profecias do Bandarra, que prometeu um Quinto Império a quem perdeu o seu? Será que um rei amado porque louco, incompetente e morto, em breve retornará, não para de novo nos lançar em perdidas batalhas, mas para nos salvar de todas as desgraças e ameaças de maiores males?

Será que o Alumiado trará consigo o abre-te-sésamo da fortuna e progresso, ou por nossos pecados é preciso partir à procura da chave que abrirá a cave onde se esconde e não se encontra o Graal? (Faria 1987:8-9)

A crença no retorno do rei D. Sebastião foi criada a partir do seu desaparecimento na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, quando partiu numa expedição de luta contra os mouros no norte da África. Sobre a construção do mito do Sebastianismo em Portugal, adotamos a visão de Jacqueline Hermann, expressa em sua obra *No reino do desejado*, em que encontramos explicações satisfatórias a respeito desse mito anunciado por muitos escritores letrados, dentre eles o Pe. Antônio Vieira. De acordo com a autora, o mito do Sebastianismo pode ter surgido antes mesmo do nascimento do rei D. Sebastião, em meio a uma comunidade de cristãos-novos que não mais praticavam o judaísmo, em decorrência das inúmeras perseguições que sofriam. Bandarra, que circulava entre o grupo de cristãos-velhos e novos, escreveu algumas trovas que mais tarde seriam consideradas “o suporte profético sobre o qual se assentaria a certeza da volta do Encoberto em Portugal”. (Hermann 1998:19)

A executar o espírito empreendedor da cruzadas, D. Sebastião parte para a Batalha no Marrocos e, a partir do fracasso da empreitada, escondeu-se para não ser aprisionado – segundo o relato mítico –, ou morrera junto da sua tropa – segundo a recente historiografia portuguesa. De qualquer forma, como o rei não mais retornou, alguns tentaram se passar por ele, dando vazão ao desejo de serem nobres, reis e rainhas, e outros viam-no gozando de toda plenitude, já que alegavam ter visões concedidas pela divindade. A partir do ponto de vista desses visionários, que viam no retorno do rei uma forma de libertação contra os castelhanos, D. Sebastião estaria *encoberto* na Ilha Afortunada, local associado ao paraíso de Adão e Eva noticiado no Gênesis.

É interessante notar no processo de construção do mito do *encoberto* que ele é formado por elementos do messianismo de cunho judaico, uma vez que Bandarra era um cristão-novo recém converso ao catolicismo, por elementos

da tradição celta – já que expressa a luta pela soberania portuguesa –, além de elementos da cultura cristã, representados pela acolhida do rei no paraíso. É nessa mesma conjuntura, sempre agenciada pelo ideal de nobreza do Rei desaparecido, que Arminda, numa carta endereçada ao irmão André, expõe sua crença no retorno do monarca:

Talvez os mestres da Filosofia Portuguesa tenham afinal razão quanto ao advento do reino do E. S., que será chamado Quinto Império e terá sede social em Portugal: simbolizado pelas cinco quinas, aliás cinco quinas do nosso escudo cada vez mais desvalorizado, o Quinto Império verá a vitória do E. S. sobre os outros impérios da Terra e o regresso de D. Sebastião ao reino do Quinto Elemento; então a falida pátria voltará ao poder e à glória mas desta vez só espiritual, sem as tentações materialistas que, parece, são a causa actual da miséria financeiro-moral. (Faria 1987:136).

Ao abarcar, crítica e ironicamente, a possível restauração econômica e moral da nação, cuja identidade foi extremamente abalada pelos percalços da História, Arminda expõe os ideais que permeiam o inconsciente coletivo, pautados na existência mítica do *encoberto*.

Da mesma forma que *Cavaleiro andante* recupera o mito do Sebastianismo, podemos notar, por meio da retomada do título do romance, que ele estabelece também uma profunda interlocução com o mito do Santo Graal. Na verdade, ambos os mitos se fundem na tessitura da narrativa, uma vez que D. Sebastião pode ser visto como a encarnação do nobre cavaleiro medieval, disposto a batalhar pela defesa do seu território. A própria ilha onde, segundo o mito, D. Sebastião estaria encoberto, pode referir-se à ilha de Avallon, na qual o Rei Artur também teria se refugiado. De acordo com a lenda, Artur e seus cavaleiros empreendem uma saga em busca do cálice sagrado onde José de Arimateia teria recolhido o sangue de Jesus. A trajetória dos cavaleiros da Távola Redonda, notadamente acentuada no discurso onírico de Jó e Tiago,

marca o processo intertextual com o mito da Demanda do Santo Graal. É a crença nos desígnios dos seres mitológicos que povoa o imaginário infantil dos personagens e que participa da configuração de seus sonhos. O excerto abaixo mostra, claramente, o intenso diálogo mantido entre o mito do Rei Artur e o do *Encoberto*, bem como a sua recuperação no conteúdo manifesto dos sonhos dos personagens menores Jó e Tiago:

Assim sucedeu, e apenas o rei ficou curado, logo apareceram os cento e cinqüenta célebres cavaleiros da Távola Redonda tendo à sua frente o heróico Rei Artur, o da feliz figura, mas quando este os apresentou um por um e eles iam tomando os seus lugares, a gente reparou que duas cadeiras estavam vagas, a cadeira perigosa e a de Tristão o triste. Ora as profecias prediziam que naquela data alguém viria não ainda para ressuscitar mortos e vivos mas para ocupar a sédia vazia, o que foi feito tal qual previsto: todas as portas se fecharam sozinhas, e as janelas idem, um raio de luz do sol do meio-dia entrou pela casa apesar de fechada e com ele Galaaz, surgido do ar, o que muito maravilhou todos que ele cumprimentou depois de um eremita ter informado a ínclita assembléia ser aquele o Desejado. [...]. (Faria 1987:132).

Assim como os cavaleiros de Artur vão em busca do Graal, os personagens que partem, indivíduos exilados do seu próprio país, podem ser tidos como sujeitos sem lugar que procuram o cálice sagrado e um outro modo de estar no mundo. É uma espécie de saga empreendida pela família de *Cavaleiro andante*, cujos membros dispersos são obrigados a migrar em busca do antídoto para a cura do país doente. Configura-se, aqui, um quadro de errância dos personagens, ao mesmo tempo em que o filho primogênito, André, adquire um câncer que alegoriza o estado de doença da nação. Nesse sentido, é interessante pensar nos membros da família como verdadeiros cavaleiros andantes que revivem, no plano da realidade ficcional, as experiências projetadas nos mitos. Aquilo que encontra-se arraigado no inconsciente

coletivo nacional é, de certa forma, apropriado pelos personagens de *Cavaleiro andante* e transformado em matéria passível de experiência humana. É no projeto de cada personagem, de escrever cartas contando suas experiências de vida, que mito e realidade se confundem, fazendo do romance uma espécie de espaço intertextual, onde confluem o discurso da História e da Psicanálise em meio a um discurso mítico-ficcional.

Referência bibliográfica

EAGLETON, Terry. A Psicanálise. 2001. In: —. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.

FARIA, Almeida. *Cavaleiro andante*. 1987. Rio de Janeiro: Nova Fronteira

FREUD, Sigmund. 1969. A interpretação de sonhos. In: —. *Obras completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v.4 e 5.

HERMANN, Jacqueline. 1998. *No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal*. São Paulo: Cia. das Letras.

HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.

RICOEUR, Paul. 1994. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 3 v.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. 1998. *As razões do imaginário: comunicar em tempo de revolução 1960-1990: a ficção de Almeida Faria*. Salvador: UESC; FCJA.

WHITE, Hayden. 1994. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto et. al. São Paulo: Edusp.