



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Maraiza Almeida Ruiz de Castro

O Grande Mentecapto: romance carnavalizado

São José do Rio Preto
2014

Maraiza Almeida Ruiz de Castro

O Grande Mentecapto: romance carnavalizado

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração — Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

São José do Rio Preto
2014

Castro, Maraiza Almeida Ruiz de.

O Grande Mentecapto : romance carnavalizado / Maraiza Almeida
Ruiz de Castro. -- São José do Rio Preto, 2014
161 f.

Orientador: Sérgio Vicente Motta

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História, crítica - Teoria, etc. 2. Literatura
brasileira – Séc. XX. 3. Carnavalização (Literatura) 4. Sabino,
Fernando, 1923-2004 - O Grande Mentecapto - Crítica e interpretação.
5. Análise do discurso literário. I. Motta, Sérgio Vicente. II.
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Maraiza Almeida Ruiz de Castro

O Grande Mentecapto: romance carnalizado

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração — Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^ª. Dr^ª. Ilca Vieira de Oliveira
Universidade Estadual de Montes Claros – Montes Claros

Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Granja
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
17/fevereiro/2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por tudo.

Aos meus pais, Osvaldo e Conceição, pelo amor incondicional, pelo incentivo constante e por serem sempre meu porto seguro.

Ao meu esposo, Alessandro, pelo amor, pelo companheirismo, por sonhar meus sonhos e ajudar-me a realizá-los.

Ao professor Sérgio, pela excelente orientação, pela generosidade, pela extrema dedicação, pelas palavras amigas e por ser exemplo de profissional e de ser humano.

Ao professor Cláudio Aquati, por ajudar-me a dar os primeiros passos na pesquisa científica, por acreditar que eu era capaz e por acompanhar gentilmente minha caminhada.

A toda a minha família e amigos, por segurarem minha mão e tornarem a caminhada mais doce.

À Ana Caroline, Stefany, Carolina e Jaqueline, pela essencial e sincera amizade, pelas horas de risos e lágrimas e por estarem sempre presentes ao longo dessa trajetória, compartilhando experiências e descobertas.

À Juliane, pela profunda amizade e companhia constante nas disciplinas, nos eventos, nas viagens, nas madrugadas de estudo, nas longas conversas, nas incertezas e nas conquistas.

Às professoras Maria de Lourdes e Diana, pela presença no Exame Geral de Qualificação, pela leitura atenta e pelas contribuições com a pesquisa.

Às professoras Ilca e Lúcia, pela presença na Defesa da Dissertação, pela leitura cuidadosa, pelas contribuições e pela gentileza de me auxiliarem em meus futuros estudos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e a todos os seus professores, por tornarem possível essa conquista, pelo convívio e aprendizado.

Aos professores do curso de Licenciatura em Letras da UNESP/IBILCE, pelos valiosos ensinamentos que tanto contribuíram para a minha formação.

Aos funcionários da Seção Técnica de Pós-Graduação e da Biblioteca, pelas orientações e pelo profissionalismo.

A CAPES, pelo fundamental apoio financeiro para o desenvolvimento da pesquisa.

RESUMO

O presente estudo cumpre o objetivo de mostrar como o romance brasileiro *O Grande Mentecapto*: relato das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações, de Fernando Sabino, publicado em 1979, é uma obra contemporânea que dialoga, ao mesmo tempo, com a tradição literária carnalizada. Com base nas considerações de Michael Bakhtin sobre a carnalização, é possível notar que o narrador de *O Grande Mentecapto* envolve o leitor em um jogo de máscaras, tornando o seu modo de narrar moderno e o seu texto ambivalente. Além disso, a polifonia e a intertextualidade, bem como os elementos da cultura popular brasileira, estão presentes nos discursos que integram o romance e ajudam a compor sua multiplicidade. O protagonista do romance, Geraldo Viramundo, revela-se também complexo e ambivalente, assumindo várias identidades e máscaras e trazendo o olhar liberto e renovador típico das obras carnalizadas. Simultaneamente, por ser um personagem que oscila entre herói e anti-herói, louco e lúcido, sublime e grotesco, livre e preso, familiar e desconhecido, marginalizado e amigável, brasileiro e universal, ele representa, em um andamento tragicômico, grandes conflitos sociais e profundas crises humanas. Por fim, a trajetória de Viramundo é fragmentada e contém imprecisões temporal e espacial típicas das obras contemporâneas ao mesmo tempo em que a narrativa converge o tempo todo para o simbolismo da praça pública, caracterizador das obras carnalizadas. *O Grande Mentecapto* também pode ser lido como uma alegoria de uma determinada estrutura social brasileira, por meio de relações instauradas entre a ficção e acontecimentos sócio-históricos ocorridos tanto no tempo da narrativa como na época de publicação do romance. Portanto, nota-se que o lugar de *O Grande Mentecapto* na produção literária brasileira é o de um romance que resgata elementos da tradição carnalizada combinando-os com aspectos da literatura contemporânea.

Palavras-chave: *O Grande Mentecapto*. Carnalização. Narrativa brasileira contemporânea.

ABSTRACT

*This study fulfills the aim of showing how the Brazilian novel *O Grande Mentecapto: relato das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações*, by Fernando Sabino, published in 1979, is a contemporary work which converses at the same time, with the carnivalized literary tradition. Based on Michael Bakhtin's considerations about carnivalization, it is possible to note that the narrator of *O Grande Mentecapto* involves the reader in a game of masks, changing his way to narrate modern and his text in ambivalent. Furthermore, polyphony and intertextuality, as well as Brazilian popular culture's elements, are present in the speeches that integrate the novel and help composing its multiplicity. The novel's protagonist, Geraldo Viramundo, proves to be complex and ambivalent, taking on various identities and masks and bringing a typical liberating and renovating view of carnivalized works. Simultaneously, being a character that oscillates between hero and antihero, crazy and lucid, sublime and grotesque, free and trapped, familiar and unknown, marginalized and well liked, Brazilian and universal, he represents the big social conflicts and the human crisis in a deep manner. Finally, the Viramundo's trajectory is fragmented and contains the typical temporal and spatial imprecision of contemporary works while the narrative converges all the time the symbolism of the public square, which characterizes the carnivalized works. So, *O Grande Mentecapto* can also be read as an allegory of a determined Brazilian social structure, thorough relations done between fiction and social historical facts that occurred not only in the narrative time, but in the publication's epoch of the novel. Therefore, we note that *O Grande Mentecapto's* place in Brazilian literary production is a novel that rescues carnivalized tradition's elements combining them with contemporary literature's aspects.*

Keywords: *O Grande Mentecapto. Carnivalization. Contemporary Brazilian narrative.*

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	O DISCURSO IRÔNICO E CARNAVALIZADO	16
2.1	A NARRAÇÃO	16
2.1.1	Narrador/enunciador	18
2.1.2	Narrador/pesquisador	19
2.1.3	Narrador/autor	23
2.1.4	Narrador/personagem	31
2.2	OS NARRADORES E SEUS DISCURSOS	34
2.2.1	A ironia	36
2.2.2	O estilo	42
2.2.3	A linguagem	42
2.2.3.1	<i>Palavrões</i>	44
2.2.3.2	<i>Xingamentos</i>	45
2.2.3.3	<i>Neologismos</i>	45
2.3	O JOGO INTERTEXTUAL E O DIALOGISMO	46
2.3.1	As pluralidades do romance	46
2.3.2	O diálogo	50
2.3.3	A citação	53
2.3.4	A referência	57
2.3.5	A alusão	62
2.3.6	A paródia	63
2.4	O DISCURSO E A CULTURA POPULAR BRASILEIRA	69
2.4.1	A lenda	69
2.4.2	As expressões idiomáticas	71
2.4.3	As cantigas e parlendas	71
2.4.4	A adivinha	72
2.4.5	O ditado	73
2.4.6	O caso	74
2.4.7	O chiste	75

3 O GRANDE MENTECAPTO GERALDO VIRAMUNDO	78
3.1 AS TRANSFORMAÇÕES DO HERÓI	78
3.2 A VOZ DO PROTAGONISTA	90
3.3 A CONDUTA ANTI-HEROICA	94
3.4 A AMBIVALÊNCIA DE VIRAMUNDO	100
3.5 OS DIVERSOS NOMES	101
3.6 AS IDENTIDADES E MÁSCARAS	105
4 A ESTRUTURA DE COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA	117
4.1 A ORGANIZAÇÃO	117
4.2 A NARRATIVA NA PRAÇA PÚBLICA	118
4.2.1 O primeiro capítulo: nascimento e infância em Rio Acima	120
4.2.2 O segundo capítulo: Mariana	124
4.2.3 O terceiro capítulo: de Mariana a Ouro Preto	126
4.2.4 O quarto capítulo: Barbacena	129
4.2.5 O quinto capítulo: a vida militar	132
4.2.6 O sexto capítulo: de São João a Congonhas	134
4.2.7 O sétimo capítulo: por caminhos errantes	136
4.2.8 O oitavo capítulo: destino	137
4.3 O TRIÂNGULO SOCIAL	146
4.4 O TRAGICÔMICO	150
4.5 A COSMOVISÃO CRÍTICA	153
5 CONCLUSÃO	156
REFERÊNCIAS	160

1 INTRODUÇÃO

No âmbito literário brasileiro, *O Grande Mentecapto*, de Fernando Sabino, é um romance contemporâneo no qual é possível perceber a presença de elementos típicos da literatura carnavalizada. Assim, é um romance do nosso tempo, que dialoga também com a tradição da sátira carnavalizada, a sua filiação no passado, de onde provém a sua linhagem. Essa duplicidade de referências, que, à primeira vista, pode parecer contraditória é, na verdade, a singularidade da obra. Por isso, esse trabalho busca compreender melhor como se dá a relação entre a contemporaneidade e a carnavalização na construção de *O Grande Mentecapto*. O romance em questão foi publicado originalmente em 1979 e é considerado o *best seller* do autor, possuindo, somente pela *Editora Record*, mais de 70 edições até o ano de 2013. Além disso, ele rendeu a Fernando Sabino o Prêmio Jabuti, e também foi adaptado para o cinema — por Osvaldo Caldeira, em 1987 — e para o teatro.

Mesmo tratando-se de um sucesso literário e sendo reconhecido por alguns autores como obra carnavalizada, o romance ainda não recebeu muitos estudos acadêmicos e não foi muito discutido pela crítica. Diante da necessidade de apontar o lugar dessa obra na série literária brasileira, o estudo tentará mostrar a importância desse romance, que, ao filiar-se à tradição carnavalizada, mesclando seus elementos com os da literatura contemporânea, é capaz de representar aspectos da cultura brasileira e problematizar questões universais próprias da natureza do ser humano.

Em relação ao contexto histórico, na época da publicação da obra, a sociedade brasileira passava por uma crise política. Após 15 anos de ditadura militar, em 1979, sob o governo de João Batista Figueiredo, esse regime inicia um lento e gradual processo de decadência com a implantação da Lei nº 6.683, popularmente conhecida como Lei da Anistia. Nessa época, o Brasil possuía uma economia dependente e uma sociedade diversificada que, juntamente com o avanço tecnológico, tinha de conviver com a miséria e o analfabetismo. Diante de tal realidade, surgem obras como a poesia marginal da década de 70 e, na prosa, os relatos de vida de ex-combatentes da ditadura juntamente com a ficção alegórica.

Do ponto de vista formal, as narrativas brasileiras dessa época apoiam-se no reflexo cotidiano desse contexto e tematizam questões que repercutem o inconsciente coletivo. Vale ressaltar, porém, que este trabalho não objetiva realizar um estudo aprofundado e inesgotável das relações entre a narrativa de *O Grande Mentecapto* e esse contexto histórico brasileiro,

mas, ainda assim, tais relações serão estabelecidas nos momentos em que a sátira a esse período for mais intensa.

Percebe-se também que essas narrativas têm como características a presença da intertextualidade, da ironia, da fragmentação, do questionamento do racionalismo, da polifonia, do humor, do lúdico e da autoconsciência, por exemplo. *O Grande Mentecapto* apresenta esses traços típicos da contemporaneidade, unindo-os aos componentes da literatura carnalizada.

O carnaval e a carnalização são elementos que fazem parte da realidade humana. Bakhtin (1999) afirma que, na Idade Média, havia rituais carnavalescos que chegavam a durar até três meses e eram considerados a segunda vida do povo. Esses rituais guardam certa semelhança com o carnaval ainda existente e, segundo Bakhtin (1999), têm como principais características o caráter não oficial, a abolição das relações hierárquicas, o contato livre e familiar, além do princípio cômico.

Essas características são fundamentais na composição de *O Grande Mentecapto*, porque os desvios carnalizados fazem com que a realidade possa ser vista a partir de diferentes pontos de vista. Dessa maneira, a abolição das relações hierárquicas e o contato livre e familiar aparecem, no romance, diretamente relacionados a um propósito revolucionário, a uma busca uma mudança na estrutura social brasileira representada.

Tendo em vista o contexto social da Idade Média, Bakhtin (1999) identifica que, nessa época, a sociedade possuía uma vida oficial regida por regras, na qual cada indivíduo desempenhava determinado papel. Em contraposição a essa configuração, surgem os rituais carnavalescos, que constituem um período de suspensão autorizada da ordem. Durante o carnaval, o povo abandona a rotina diária, os papéis sociais, o trabalho, o espaço doméstico e as relações hierárquicas, passando a viver o jogo carnavalesco. No romance, a contraposição a essa *vida oficial* se manifesta de um modo crítico e, ao mesmo tempo, repleto de humor. Além disso, esse *período de suspensão autorizada da ordem* se faz presente em toda a obra e legitima as inversões.

Assim, o povo liberta-se dos moldes de sua vida oficial e vai à rua, ao espaço público, para viver a fantasia carnavalesca. Portanto, o trabalho e a rotina diários são substituídos pelo jogo alegre das inversões, no qual cada indivíduo pode assumir a identidade que desejar, mascarando-se para viver o papel social do outro. O camponês, por exemplo, pode assumir a máscara de rei e vice-versa, pois as relações hierárquicas já não fazem sentido no carnaval.

Dessa maneira, é possível que um nobre entre em contato com um ser marginalizado e familiarize-se com ele, o que não seria possível fora desse universo carnavalizado. A questão das identidades e dos mascaramentos é fulcral para a construção do romance, visto que são os elementos que geram parte da complexidade e ambivalência da narrativa. O protagonista e a narração de *O Grande Mentecapto* mostram-se como multifacetados e são capazes de envolver o leitor em um jogo lúdico, no qual não se dão a conhecer por completo e esse é um traço que confere densidade à narrativa.

Como é possível observar, os rituais carnavalescos são uma festa profundamente popular, visto que, neles, o povo se representa e goza de plena liberdade. Além disso, o carnaval é repleto de desvios: o sério dá lugar ao burlesco e ao riso, o trabalho dá lugar à diversão, o individualismo e as relações hierárquicas dão lugar à multiplicidade de mascaramentos e à relativização dos papéis. Essa época é regida por outra lógica e tem uma função renovadora, pois, no carnaval, é possível perceber a realidade a partir de outro ponto de vista. Segundo Bakhtin (1999, p. 236), “[...] a liberdade exterior das formas da festa popular era inseparável da sua liberdade interior e de todo o seu valor positivo de concepção do mundo. Elas davam um *novo aspecto positivo do mundo* e ao mesmo tempo *o direito de exprimi-lo impunemente*”.

A partir dos rituais, surge uma tradição literária carnavalizada, que se faz presente em diversos locais e épocas. De acordo com Bakhtin (1999), as obras literárias carnavalizadas são capazes de representar realisticamente os tipos, costumes e a estrutura social de determinada época, além de terem uma grande potencialidade crítica e fazerem com que o leitor perceba o mundo por diversos ângulos. Essa tradição opõe-se às narrativas idealizadas, atreladas às imagens ideais dos seres e das situações.

Nessa perspectiva, pode-se perceber uma grande preocupação com a verossimilhança do relato sobre a vida do protagonista Geraldo Viramundo, mas a obra mostra sua complexidade na medida em que proporciona uma discussão sobre essa mesma verossimilhança. Portanto, o romance é crítico e provoca muitos questionamentos, que, na maioria das vezes, estão atrelados a características formais como as apontadas até esse momento. Vale ressaltar que essa discussão a respeito da verossimilhança narrativa é uma problemática enfrentada também pela literatura contemporânea, o que aponta para o fato de que há relações dialógicas entre a tradição carnavalizada e a literatura brasileira contemporânea.

Além disso, a literatura carnalizada tem como elementos constitutivos o grotesco e a presença do baixo material e corporal, que implicam em uma determinada concepção de corpo. Na carnalização, o corpo não é representado como acabado e perfeito — como nas narrativas idealizadas —, mas como responsável pelo processo de devoração, transformação e renovação de outro corpo vencido. Além disso, as ações de defecar, urinar, comer e beber são entendidas como modo de rebaixamento utilizado com intuito crítico, ou seja, estão relacionadas à sátira. Portanto, os órgãos digestivos, excretores e reprodutores são fulcrais nesse processo, pois dão vida ao organismo.

Essa concepção de corpo aparece na narrativa juntamente com o grotesco e as imagens do baixo material e corporal e está relacionada ao próprio processo de composição da narrativa. Assim, a narrativa mesma pode ser vista, em termos de estrutura, como um corpo carnalizado que realiza uma devoração crítica, uma transformação e uma renovação, pois resgata a positividade satírica da tradição literária carnalizada.

Vale ressaltar que as imagens de espancamento e de banquete também estão atreladas a essa concepção de corpo e ao grotesco. O espancamento está relacionado à orientação para baixo própria do grotesco e o banquete relaciona-se com o exagero carnalizado das necessidades do corpo. Segundo Bakhtin (1999), o exagero e o excesso são os traços característicos mais típicos do estilo grotesco. Ainda a respeito do baixo material e corporal, segundo Bakhtin (1999, p. 17), é possível afirmar que esse princípio é universal e popular e “opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a toda *pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo*”.

De acordo com Bakhtin (1999), o baixo material e corporal liga-se à universalidade e popularidade, visto que o corpo é entendido como instância concreta e aberta, íntima da terra e de toda a potencialidade criadora e renovadora. Bakhtin (1999) também esclarece que, durante muito tempo, o grotesco utilizou o mecanismo da loucura para realizar a inversão de comportamentos e posturas, pois ela é capaz de abolir as relações hierárquicas e libertar o indivíduo das imposições sociais. Sobre o assunto, Bakhtin (2005) destaca que um dos elementos principais da estética carnalizada é a figura do bobo-sábio.

Essa duplicidade entre a sabedoria e a loucura, além das ambivalências apontadas por Bakhtin (1999) podem ser encontradas no romance e estão vinculadas à sátira, pois deflagram a marginalização social e alguns mecanismos de abuso da autoridade. Inicialmente, a sabedoria e a loucura podem ser vistas de maneira oposta, mas *O Grande Mentecapto* mostra

essas duas categorias dentro de uma perspectiva de manipulação social. Além disso, o romance evidencia que os limites entre a loucura e a sabedoria são bastante tênues e podem conviver na personalidade de vários indivíduos, dentre os quais está Geraldo Viramundo.

Nessa dimensão, a loucura utilizada pelo grotesco e a figura do bobo-sábio estão inter-relacionadas, pois ambas dependem de uma determinada compreensão social. A loucura é caracterizada por pensamentos e atitudes considerados inadequados ou anormais pela sociedade. Dessa maneira, um pensamento ou comportamento tido como anormal na Idade Média, por exemplo, pode ser visto como normal ou como forma de sabedoria na contemporaneidade. Portanto, a ideia de loucura é relativa e varia conforme o passar do tempo.

Quanto à figura do bobo-sábio, ela contém uma ambivalência: um indivíduo é, ao mesmo tempo, considerado louco ou bobo por ter uma percepção apurada das situações e um modo de enxergar a realidade diferente dos demais indivíduos com os quais convive; ou seja, a sabedoria e a loucura mesclam-se na constituição do ser. Essa ambivalência está presente na personalidade de diversos protagonistas das obras carnavalizadas. Geraldo Viramundo é um desses protagonistas e, nele, convivem a sabedoria e a loucura. A loucura precisamente advém de sua sabedoria, isto é, por ter uma percepção aguçada, o protagonista desafia o poder do mais forte e vivencia desventuras. Assim, nota-se que sua marginalização é gerada por essa visão própria da realidade e essa marginalização relaciona-se à loucura, na medida em que o louco é, geralmente, um indivíduo colocado à margem da sociedade.

Além desses elementos, nota-se que a literatura carnavalizada possui uma linguagem com aspectos próprios, que revelam um desvio diante das convenções verbais que regem a linguagem oficial. Nesse plano linguístico, dois conceitos essenciais para a literatura carnavalizada são os de dialogismo e polifonia. Ao estudar o gênero romance atrelado à tradição carnavalizada, Bakhtin (1988) afirma que o romance é um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal.

A polifonia é entendida como a mescla de várias vozes em um mesmo discurso. Já o diálogo abrangente entre diferentes discursos, vozes, estilos, idiomas e gêneros é definido por Bakhtin (2005) como dialogismo. O discurso de *O Grande Mentecapto* é múltiplo, pois está assentado no diálogo aberto com o leitor e com as características do próprio gênero e da tradição literária à qual está vinculado. Assim, a linguagem utilizada é polifônica, baseada no diálogo intertextual e nas ambivalências próprias da literatura carnavalizada.

De acordo com Bakhtin (2005, p. 59), esse aspecto dialógico relaciona-se com a vida e com a liberdade individual do sujeito: “a vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque *dialógico*, diante do qual ele responde *por si mesmo* e se revela livremente”. Para o autor, o romance é um gênero essencialmente dialógico, pois é múltiplo e capaz de incorporar várias maneiras de transmissão das palavras do outro — seja por meio do ato de narrar, da fala das personagens, de citações, de referências ou de alusões.

De acordo com Bakhtin (2005), a linguagem das obras carnavalizadas, com seu dialogismo e multiplicidade, representa uma ruptura com o discurso monológico. Esse discurso, no qual apenas um indivíduo tem a voz, representa, no romance, um modo único e autoritário de conceber a realidade. Assim, *O Grande Mentecapto* critica essa visão monológica, colocando-se ao lado do múltiplo e propondo questionamentos, apresentando diferentes pontos de vista sobre um mesmo fato e compondo um relato ambivalente.

Outro elemento importante para a linguagem carnavalizada é a paródia, entendida como maneira de renovação linguística. Segundo Bakhtin (1999), ela estabelece uma relação intertextual e tem o propósito de realizar um deslocamento ou desvio do texto original. Ao parodiar outro texto, uma obra carnavalizada refuncionaliza-o, realizando uma renovação. Além disso, em diversas obras, é possível perceber que a paródia é utilizada a serviço da sátira e da comicidade, isto é, traz em si um propósito crítico e/ou uma ridicularização cômica. É possível encontrar muitas paródias no romance e elas estão inseridas em uma cosmovisão crítica e renovadora, que, por meio do rebaixamento e dos destronamentos carnavalizados, é capaz de suscitar reflexões e romper com padrões estabelecidos e impostos. Assim, a obra expressa uma atitude libertadora.

Na tradição literária carnavalizada, o riso desempenha papel fulcral, sendo considerado em sua universalidade, popularidade e ambivalência. O riso é entendido como recurso renovador e libertador das normas sociais. Assim, a necessidade de produzir obras cômicas já se manifestava na sociedade grega, por meio da sátira menipéia, e na romana, por textos como *Satíricon*, de Petrônio.

Juntamente com o riso, aparece, nas obras carnavalizadas, o campo do sério-cômico, como um contraponto trágico ou humorístico. Nesse campo, conserva-se uma ambivalência entre a seriedade e a comicidade, sendo as obras construídas sobre essa dialética. Vale ressaltar que o tragicômico é um elemento que perpassa todo *O Grande Mentecapto* e ajuda a instigar o senso crítico do leitor, além de fazer com que ele se aproxime do protagonista, do narrador e da história narrada, pois é capaz de atingir seus sentimentos.

A literatura carnavalesca abrange uma grande diversidade de obras pertencentes a épocas e espaços muito diferentes. Desde a Idade Média, essa tradição já podia ser encontrada em obras como a de Petronius — *Satyricon* (ano 60 d. C.) — e Rabelais — *Pantagruel* (1532) e *Gargântua* (1534) —, por exemplo. Na Espanha, a carnavalesca pode ser percebida por meio de romances picarescos como o anônimo *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, e *La vida del Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo. No Brasil, é possível notar a presença de elementos da linhagem carnavalesca, por exemplo, em obras como *Memórias de um sargento de milícias* (1852 -1853), de Manuel Antônio de Almeida e *O Grande Mentecapto* (1979), de Fernando Sabino.

Com base nos elementos discutidos, este trabalho pode ser visto como um estudo que visa mostrar a complexidade e ambivalência de *O Grande Mentecapto*, geradas a partir da convivência de aspectos da contemporaneidade e da tradição carnavalesca, a fim de conferir-lhe um lugar mais específico na produção literária nacional. Para analisar o romance, preferiu-se dividir o estudo em três capítulos.

O primeiro capítulo, *o discurso irônico e carnavalesco*, aborda o discurso romanesco a fim de mostrar como ele é irônico e carnavalesco. Discute-se o papel do narrador e a manipulação do discurso realizada por ele, o jogo intertextual, o dialogismo e a presença de elementos da cultura popular brasileira na construção desse discurso.

O segundo capítulo, *O Grande Mentecapto Geraldo Viramundo*, discute a constituição do protagonista Geraldo Viramundo: as transformações pelas quais passa, sua voz, sua conduta anti-heroica, sua ambivalência, seus diversos nomes, suas identidades e máscaras. É importante destacar também que este trabalho não explorará de maneira recorrente as influências que o romance em questão recebeu da picaresca espanhola, mas abordará essa relação principalmente nesse capítulo, quando problematiza a ambivalência de Viramundo e sua identificação com o pícaro. Por meio de toda a discussão sobre a constituição do protagonista, evidencia-se o modo como o romance, por meio da visão do protagonista, carnavalesca alegoricamente a realidade brasileira e humana.

Por fim, o terceiro capítulo, *a estrutura de composição da narrativa*, aborda a composição, isto é, a organização do romance, a presença da praça pública na narrativa e os cruzamentos que ela estabelece com o contexto social brasileiro do *tempo da narrativa* e da época de publicação do romance, o triângulo social representado, o papel do tragicômico na obra e a cosmovisão crítica que ela traz. Com isso, mostrar-se-á que a obra em questão é múltipla e possui as capacidades libertadora e renovadora típicas da carnavalesca.

Com base em tais discussões, a conclusão destacará as informações colhidas no desenvolvimento da análise, que ajudam a reconhecer os principais elementos constitutivos de *O Grande Mentecapto* e, por meio deles, o leitor poderá avaliar a qualidade da obra e o espaço singular que deve ocupar dentro da produção literária nacional.

2 O DISCURSO IRÔNICO E CARNAVALIZADO

2.1 A NARRAÇÃO

Na narração de *O Grande Mentecapto*, o narrador assume diferentes facetas ao longo da narrativa, colocando-se ao mesmo tempo como o enunciador do discurso, o pesquisador da biografia de Viramundo, o personagem da pesquisa e o autor do relato. Esse narrador acumula as tarefas de percorrer diversos espaços mineiros recolhendo dados científicos que o ajudem a reconstruir a biografia de Geraldo Viramundo, selecionar e organizar esses dados e, depois, escrever um relato no qual narra essa biografia.

Ao longo da narrativa, o leitor percebe que há uma oscilação de vozes por parte do narrador, que narra em terceira pessoa e, às vezes, em primeira. Essa oscilação relaciona-se ao jogo de máscaras que ele realiza na obra para atingir os efeitos desejados. Para explicar melhor esse jogo e as diversas facetas do narrador, pode-se pensar em quatro tempos narrativos: o *tempo da narrativa*, o *tempo da narração*, o *tempo da pesquisa* e o *tempo da escrita*.

O *tempo da narrativa* consiste no tempo biográfico da história narrada: tempo no qual Viramundo viveu suas aventuras e desventuras. Esse tempo compreende, aproximadamente, os anos de 1915 a 1948, ou seja, os anos que se passaram entre o nascimento e a morte do protagonista. O *tempo da narração* consiste no tempo posterior ao *tempo da narrativa*, no qual o narrador incumbe-se de narrar a biografia de Geraldo Viramundo.

Além disso, há também na obra o *tempo da pesquisa*, que corresponde ao período em que o narrador viaja por diversas cidades mineiras recolhendo dados científicos, ou seja, depoimentos e informações históricas, para reconstruir a biografia de Viramundo. O *tempo da pesquisa* é, portanto, posterior ao *tempo da narrativa* e anterior ao *tempo da narração*, pois, depois que o protagonista vive suas aventuras e desventuras, o narrador realiza uma pesquisa a respeito de sua biografia para, posteriormente, narrá-la.

Por fim, há no romance o *tempo da escrita*, no qual o narrador escreve um relato sobre a biografia de Viramundo. Esse *tempo da escrita* é concomitante ao *tempo da narração*, visto que o narrador escreve um relato no qual narra a biografia, realizando as duas tarefas ao mesmo tempo, mas as vozes narrativas de ambos não se mesclam, pois o narrador/enunciador do discurso narra em terceira pessoa enquanto o narrador/autor do relato, da mesma maneira que o narrador/pesquisador, narra em primeira pessoa.

Vale destacar que o narrador sempre se situa nesse *tempo da narração*, mas focaliza fatos que podem pertencer ao *tempo da narrativa*, ao *tempo da pesquisa* ou ao *tempo da escrita*, ou seja, as focalizações do narrador variam ao longo de todo o romance enquanto a instância narrativa é sempre a mesma e pertence ao *tempo da narração*. Muitas vezes, o narrador pode levar, propositalmente, o leitor a confundir esses quatro tempos narrativos. *O tempo da narração* engloba e comanda os outros três e a manifestação do *tempo da escrita* introduz mais uma voz: a faceta metalinguística da encenação da voz autoral. Vale ressaltar que os mascaramentos, as fantasias e disfarces são elementos característicos da literatura carnalizada.

Além desse jogo de máscaras, outro elemento que merece destaque no âmbito narrativo de *O Grande Mentecapto* é a inenarrabilidade, que já está presente no subtítulo da obra: *relato das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações*. A inenarrabilidade pode relacionar-se a múltiplos fatores, como, por exemplo, as várias andanças de Viramundo que dificultam a reconstrução biográfica e, conseqüentemente, a narração dos fatos. Mas, sabendo-se que o biografado é uma construção ficcional, o efeito do subtítulo reforça o exagero, uma marca clara de carnalização.

O protagonista da narrativa é um indivíduo complexo e misterioso que percorre várias cidades mineiras e vivencia diversas aventuras e desventuras. Por uma questão de verossimilhança, a realização da pesquisa e a coleta de dados tornam-se difíceis para a reconstrução biográfica, a escrita do relato e a narração dos fatos. Por ter uma natureza e uma trajetória de difícil reconstrução, o narrador acaba construindo uma biografia fragmentada, que não permite que se conheça por completo a vida de Geraldo Viramundo.

Outro fator que pode estar relacionado à inenarrabilidade é o próprio conteúdo das aventuras e desventuras vivenciadas por Viramundo. Quando tenta narrar o episódio do gambá que cai sobre a plateia em uma missa solene na cidade de São João del Rei, por exemplo, o narrador afirma: “o que se seguiu, como tantos outros episódios que ocorrem neste tumultuoso relato, foi inenarrável”. (SABINO, 2006, p. 147). A seguir, o narrador narra o ocorrido aos leitores, quebrando o seu próprio discurso de narrador/enunciador.

Assim, a biografia de Viramundo é inenarrável e narrável ao mesmo tempo e é nessa contradição que reside a singularidade da obra: ao mesmo tempo em que há um relato fragmentado — inenarrável —, que não reconstrói por completo a natureza e a trajetória do protagonista, há um narrador multifacetado, que realiza um jogo de máscaras, assumindo diferentes funções. Esse é o modo de se conseguir narrar a biografia. Assim, ao desempenhar

muito bem a função de narrar, o narrador prova que a biografia de Viramundo é narrável, revelando sua postura irônica ao longo da narrativa e fazendo com que o leitor desconfie dele e do seu relato.

2.1.1 Narrador/enunciador

Conforme discutido anteriormente, um dos papéis desempenhados pelo narrador de *O Grande Mentecapto* é o de enunciador do discurso. Ao assumir essa função de narrador/enunciador, ele narra em terceira pessoa e mostra ser onisciente, gerando um efeito de objetividade. Esse narrador/enunciador situa-se no *tempo da narração* e focaliza um evento anterior: a biografia de Geraldo Viramundo, ou seja, o *tempo da narrativa*. Agindo dessa maneira, o narrador/enunciador cria um distanciamento com a história narrada e transmite a impressão de objetividade, limitando-se a narrar fatos que aconteceram em um tempo passado:

O confronto foi marcado para um domingo no Largo da Matriz, depois da missa das dez, em palanque adrede armado para esse fim. Chegado o grande dia, desde as primeiras horas da manhã enorme multidão se comprimia em frente à plataforma enfeitada de bandeiras, onde os dois adversários iriam à porfia no terreno do conhecimento e do saber. (SABINO, 2006, p. 101).

No excerto acima, por exemplo, ao narrar o debate político de Geraldo Viramundo e Praxedes Borba Gato, o narrador/enunciador menciona os fatos referentes à biografia, que faz parte do *tempo da narrativa*. Desse modo, o *tempo da narração* é tomado como o tempo presente, o momento da leitura. Vale ressaltar que o narrador/enunciador prefere dar espaço para os diálogos diretos entre as personagens no lugar de narrar todos os fatos com sua própria voz narrativa.

Ao optar pela dramatização da cena à narração do acontecimento, o narrador/enunciador confere maior objetividade e contemporaneidade ao relato, pois faz com que o leitor tenha acesso à voz das personagens durante o acontecimento, proporcionando-lhe o contato direto com a cena como se estivesse presenciado-a. Assim, o leitor tem sempre a impressão de que os acontecimentos da biografia de Viramundo se passam no presente, diante de seus olhos e, por isso, o *tempo da narrativa* é percebido como contemporâneo.

Parece-lhe que a cena se realiza no momento em que é lida, mas isso não passa de uma técnica discursiva utilizada pelo narrador para criar a ideia de objetividade e contemporaneidade ao seu relato, pois o *tempo da narrativa* é sempre anterior ao *tempo da narração*, que encena o presente da enunciação. A presentificação narrativa ajuda a construir um efeito de real, pois instaura a ilusão da referencialidade, a verossimilhança.

2.1.2 Narrador/pesquisador

Ao assumir o papel de pesquisador, o narrador narra em primeira pessoa, interferindo no relato. O narrador/pesquisador não é onisciente e mescla a objetividade com a subjetividade, porque enquanto biógrafo busca ser o mais objetivo possível, mas ao interferir no relato expressa opiniões subjetivas. Assim, ele mostra que o discurso científico, por mais objetivo que pretenda ser, acaba sendo perpassado pela subjetividade do pesquisador. Trabalhando com a objetividade e a subjetividade, o narrador/pesquisador realiza um jogo entre aproximação e distanciamento da história narrada.

Para reconstruir e relatar a biografia do protagonista, o narrador/pesquisador percorre muitas cidades mineiras observando documentos históricos, recolhendo depoimentos dos moradores e valendo-se também de seu conhecimento cultural. Dessa maneira, a narrativa adquire concomitantemente tons científicos — objetivos — e memorialísticos — subjetivos. Além disso, pode-se notar, ao longo do romance, a preocupação do narrador em justificar o modo pelo qual teve conhecimento dos fatos. Portanto, o foco narrativo desse narrador/pesquisador é o *tempo da pesquisa* e não o *tempo da narrativa*.

No segundo capítulo, o narrador investiga o que aconteceu com Viramundo no período em que ele esteve no seminário da cidade mineira de Mariana, especificando sua fonte de informação:

Um padre meu amigo, que estudou em Mariana naquela época, me diz de um rapazinho que logo no terceiro dia de aula deu uma lambida na mão do bispo em vez de beijar-lhe o anel, por ocasião da visita de Sua Eminência ao seminário. Mas é pouco provável que se trate de Geraldo Viramundo, ainda que a descrição que lhe fiz condiga com a lembrança que ele tem, porque, como vimos, o rapaz saíra de Rio Acima inteiramente diferente do que era antes. Em Mariana, onde estive para tal fim, não encontrei a menor notícia a seu respeito, senão a que se prende ao acontecimento que abalou toda a cidade e que motivou sua saída de lá. (SABINO, 2006, p. 31-32).

Nessa interferência, o narrador revela ao leitor detalhes do processo de pesquisa que serviu de base à construção do relato, além de fazer uma avaliação crítica da informação que recebe, chegando a uma conclusão. O fato de o protagonista lambe a mão do bispo ao invés de beijá-la em sinal de respeito e reverência é mais um dos modos de realização do rebaixamento carnavalesco.

Além disso, ao revelar não ter recebido nenhuma notícia sobre Viramundo na cidade de Mariana, o narrador/pesquisador reforça ironicamente a inenarrabilidade da biografia do protagonista. Pode-se entender a questão do inenarrável, problemática constante da obra, em uma relação dialógica com o contexto ditatorial que o Brasil enfrentava em 1979 e pensá-lo como representação do silenciamento do sujeito que a ditadura militar impunha.

O cunho memorialístico também pode ser observado no trecho acima, na medida em que a informação cedida pelo padre é pautada na sua lembrança dos fatos. Assim, a narrativa de *O Grande Mentecapto* situa-se nessa ambivalência entre o relato objetivo e o subjetivo. Como muitas vezes as informações que o narrador recebe estão baseadas na memória de outras personagens, a narrativa que ele constrói é tão fragmentada e repleta de lacunas quanto a própria memória humana.

Essa fragmentação está presente também nas alternâncias discursivas realizadas pelo jogo de máscaras do narrador: quando assume o papel de enunciador do discurso, utiliza a terceira pessoa narrativa e, ao assumir o papel de pesquisador, utiliza a primeira pessoa discursiva, interferindo no relato. Tal alternância aponta para o fato de que o narrador controla o plano discursivo e o manipula de acordo com sua intencionalidade.

Esse narrador/pesquisador, mesmo quando tenta pautar o relato em dados científicos, explicitando sua fonte de informação e avaliando criticamente a validade de tais informações, não se afasta do conteúdo narrado, mostrando que tal tratamento objetivo dos fatos biográficos é difícil de ser conseguido. O narrador duvida diversas vezes das informações que recebe, questionando seu cunho verdadeiro e levantando novas hipóteses, o que sugere que a verdade monológica, a verdade dominante e histórica, pode ter sido criada, na medida em que existem diferentes versões e hipóteses dos fatos:

Há quem diga que Viramundo passou esses anos às margens e ao longo da própria estrada, sempre desejoso de partir, nunca desejoso de chegar, vivendo como um anacoreta, de raízes, frutos silvestres, eventualmente de esmolas, vestindo peles de animais e afastado do convívio dos homens. Mas é uma hipótese meramente romântica, aventada pelos que tentam fazer de Viramundo apenas um místico, um vagabundo, ou ambas as coisas. *It is ludicrous* — Para usar a língua de Shakespeare,

tão cara aos nossos filomenos montanhese. Na realidade, quem fosse viver na minha terra de frutos silvestres e vestir-se de pele de animal, andaria nu e morreria de fome. Quanto às alternativas das esmolos, esta se destrói ante a rigorosa tradição mineira de não propiciá-las se não na forma de promissórias devidamente avalizadas. (SABINO, 2006, p. 55-56).

Aqui, o narrador/pesquisador utiliza um exemplo de versão popular como verdade histórica para ironizar a objetividade do discurso científico, mostrando que ela não é absoluta, pois é perpassada pela visão do pesquisador. No livro, a ironia quanto ao discurso científico é utilizada de diversas formas, sendo uma delas fornecer uma minuciosa explicação científica para um epíteto cômico, o que é desnecessário e serve apenas para demonstrar os conhecimentos do pesquisador:

Havia em Mariana por essa época uma viúva, que se apresentava como a viúva Correia Lopes, não somente porque seu defunto marido assim se chamasse, mas também porque seu primeiro nome, Pietrolina, pela matátese do *ie* em *ei*, a sonorização do *t* em *d*, e a síncope do *r* (fenômenos etimológicos que seria ocioso enumerar aqui, não fora para revelar que estudei a fundo o assunto), transformou-se em Peidolina, ofensivo ao decoro da virtuosa família mineira. (SABINO, 2006, p.32-33).

Além disso, é importante notar que o narrador/pesquisador não é onisciente como o narrador/enunciador, pois tem uma visão parcial dos fatos:

Meditou, meditou, meditou. Em que meditava Geraldo Viramundo? Meditar em quê? Eis uma pergunta que um dia o próprio Geraldo fez, e o velho padre Limeira não soube responder. Nem eu, tampouco, o saberia. Propus-me narrar as aventuras e desventuras de Geraldo Viramundo, e suas peregrinações, valendo-me dos dados que tenho à mão e jogando-os com a mesma objetividade com que o jogador maneja os dados propriamente ditos - o que não inclui as suas meditações. (SABINO, 2006, p.34-35).

No trecho acima, o narrador/pesquisador revela seu desconhecimento sobre o que se passa na mente do protagonista. Procedendo dessa maneira, ele reafirma seu papel de pesquisador, que sai em busca de descobertas a respeito da existência de Geraldo Viramundo, conferindo verossimilhança ao relato. É essa visão parcial dos fatos do narrador/pesquisador que faz com que a biografia seja fragmentada, pois esse narrador não consegue obter todas as informações a respeito da natureza e trajetória de Viramundo: “não disponho de nenhum dado sobre o período da vida de Geraldo Viramundo no seminário” (SABINO, 2006, p. 31).

Quando o narrador desempenha o papel de pesquisador e assume a primeira pessoa discursiva, ele está ainda inserido no *tempo da narração*, visto que é narrador, mas focaliza o

trabalho de pesquisa realizado por ele. Assim, o narrador/pesquisador instaura na obra o *tempo da pesquisa*, que é posterior ao *tempo da narrativa* e anterior ao *tempo da escrita*, pois, primeiramente, os fatos da vida de Viramundo aconteceram, posteriormente, o narrador realizou a pesquisa e recolheu os dados sobre a biografia em questão e, somente algum tempo depois, ele organizou esses dados e escreveu um relato sobre a vida de Viramundo.

O narrador/pesquisador situa-se no *tempo da narração*, nunca abandonando a instância narrativa, mas focaliza fatos que ocorreram no *tempo da pesquisa*, ou seja, seu olhar volta-se para acontecimentos da época em que percorria as estradas mineiras em busca de informações a respeito da biografia em questão, isto é, informações a respeito do *tempo da narrativa*. Enquanto o narrador/enunciador situa-se no *tempo da narração* para referir-se a fatos do *tempo da narrativa*, o narrador/pesquisador situa-se no *tempo da narração* para referir-se a fatos do *tempo da pesquisa*.

Assumindo a função de pesquisador, o narrador confere verossimilhança à existência de Geraldo Viramundo, tratando-o como indivíduo real e histórico. Esse mascaramento das vozes possibilita o jogo com os limites entre a realidade e ficção:

E eis que passo pela rama nesta fase do meu relato, já que me é impossível dar a exata medida do grau de maluquice que inspiraram tais cartas: infelizmente se perderam e de nenhuma encontrei paradeiro, por maiores tenham sido os meus esforços em rebuscar coleções, arquivos alfarrábios em minha terra. Sou forçado, pois a limitar-me aos elementos de que disponho, encerrando em desventura as aventuras de Viramundo em Ouro Preto, e dando viço novo às suas peregrinações. (SABINO, 2006, p. 74-75).

Os papéis de pesquisador e de autor do relato, por serem sincretizados, mesclam-se em muitas interferências feitas pelo narrador. Na passagem acima, por exemplo, o narrador/pesquisador afirma ter consultado coleções e arquivos para encontrar as cartas que Viramundo teria escrito à sua amada Marília. O narrador/pesquisador chega até a tecer questionamentos sobre os fatos biográficos em questão:

Ao fim da história de João Tocó, uma dúvida certamente não terá ocorrido a Viramundo, mas pode ocorrer ao leitor, como, aliás, aconteceu comigo: tendo ele cometido o crime em Diamantina, em cuja comarca certamente foi julgado, porque diabo acabou cumprindo pena em Tiradentes?
É simples, e a explicação foi por mim colhida no Arquivo Público Mineiro, durante as minhas pesquisas depois de consultar documentos da época relativos à segurança do Estado. (SABINO, 2006, p. 156).

O narrador/pesquisador, situado no *tempo da narração*, utiliza a primeira pessoa discursiva e os verbos no presente do indicativo, o que confirma que ele narra no tempo presente, mas os fatos por ele narrados estão situados em um tempo anterior: o *tempo da pesquisa*. Por meio desse jogo de funções e tempos narrativos, o narrador demonstra ser irônico e multifacetado, construindo diversas molduras narrativas. Além disso, o narrador/pesquisador adota uma postura modesta ao longo de toda a obra, afirmando não ser capaz de conhecer toda a biografia de Viramundo:

Tantas e tais coisas lhe aconteceram pelo caminho, que só elas, devidamente narradas, dariam outro relato de sua vida, tão extenso como este em que me empenho. Deixo a biógrafos mais bem-dotados uma oportunidade de completar o meu trabalho, metendo-se nos meandros que de passagem vão ficando inexplorados, como os que aqui se referem aos caminhos e descaminhos de Viramundo de Ouro Preto a Barbacena. Faço mais: forneço dados para pesquisas, referindo-me a certos episódios desse tempo, como o da cabra que Viramundo encontrou numa grota onde veio a se abrigar [...]. (SABINO, 2006, p. 80).

Por meio desse comportamento, o narrador reforça o cunho verídico do relato. Posicionando-se como um biógrafo e alegando não ser capaz de conhecer todos os acontecimentos, ele exime-se da responsabilidade de criar uma biografia completa e joga ludicamente com a imaginação do leitor, fazendo com que ele desconfie de seu relato em muitos momentos por conta das lacunas da narrativa. Portanto, esse comportamento do narrador/pesquisador gera a confiança e a desconfiança do leitor. Não se abordará neste trabalho todas as relações que *O Grande Mentecapto* estabelece com a figura do leitor, mas vale ressaltar que elas são múltiplas: há, por exemplo, o leitor real da obra, o leitor pressuposto pelo narrador e o narrador/autor que demonstra ser leitor de outros textos.

2.1.3 Narrador/autor

Diversas vezes, o narrador interfere no relato assumindo a função de autor, em uma encenação da voz autoral, e realizando interferências na narrativa para tecer comentários a respeito de suas tarefas de organizar e escrever o relato biográfico sobre Viramundo. Nessas interferências, o narrador/autor utiliza a primeira pessoa e os verbos, predominantemente, no presente e no futuro do indicado, inserindo-se no *tempo da narração*. Além disso, ele não é

onisciente, porque escreve o relato com base nos dados que coletou durante a época da pesquisa, tendo uma visão parcial dos fatos.

Situando-se no *tempo da narração* — que é o da enunciação —, o narrador/autor focaliza o próprio trabalho de organização e escrita do relato, ou seja, focaliza o *tempo da escrita*. Quando interfere na narrativa para tecer comentários sobre o trabalho de escrita utilizando a primeira pessoa do discurso, o narrador/autor transmite ao leitor a impressão de que o relato se constrói no momento da leitura, como se o trabalho de escrever e narrar fossem concomitantes e se realizassem no instante em que o leitor entra em contato com a obra.

Portanto, há uma concomitância entre o *tempo da narração* e o *tempo da escrita*, que se situam sempre no momento da leitura, isto é, no tempo presente. Por meio desse recurso discursivo empregado pelo narrador, a obra alcança um efeito de modernidade, de atualidade permanente, pois o leitor passa a crer que o narrador está narrando e escrevendo o relato no tempo presente, no momento em que ele está lendo. Esse pode ser um dos motivos do sucesso permanente de o *Grande Mentecapto* ao longo do tempo: a proximidade que o narrador cria com o leitor, bem como a atualidade da narração. Vejamos um exemplo no texto:

Neste ponto, aliás, confesso que me sinto tentado a interromper em definitivo o meu trabalho. Se prossigo, é única e exclusivamente por um imperativo de consciência como escritor, diante de seus leitores. Não tenho o direito de fazê-los até aqui, para abandoná-los em meio à áspera jornada que juntos empreendemos. Agora, o jeito é vender o resto das entradas, o espetáculo continua – e quem pariu Mateus que o embale. Portanto, continuemos, mesmo aos atropelos, trancos e barrancos, com que Geraldo Viramundo nos arrasta consigo ao longo de suas peregrinações.

Peço vênica, porém, para esclarecer que daqui por diante o meu relato será um tanto claudicante na sua ordem cronológica, dado que, por muito haja tentado, não consegui estabelecer, a partir de Congonhas do Campo, o roteiro preciso do grande mentecapto pela Província de Minas Gerais.

Consultando minhas anotações, verifiquei a existência de notícia precisa sobre ele em Uberaba, por ocasião da Grande Exposição Agropecuária (não sei se antes ou depois de sua agonia no adro da Matriz, provavelmente antes). Como chegou até lá, só Deus sabe. O leitor já deve ter percebido que Viramundo entrava nas cidades sem pedir licença, como aliás procedem os demais personagens em relação a esta minha história. (SABINO, 2006, p. 168).

No trecho, pode-se notar a utilização dos verbos no presente do indicativo e o efeito de atualidade que o narrador/autor imprime à obra. É válido ressaltar também que, em *O Grande Mentecapto*, o narrador não faz uma separação clara entre todos os papéis que desempenha, pois tem o intuito de confundir o leitor. Na passagem em questão, as *anotações* foram feitas pelo narrador/pesquisador durante seu trabalho como biógrafo e o narrador/autor está

aproveitando-as para construir o seu relato. Outra marca discursiva do narrador/autor é o uso da função metalinguística, por meio da qual trata das questões de produção da narrativa.

Os limites entre as funções que o narrador assume ao longo da obra são bastante tênues e isso gera a complexidade narrativa. Ainda no excerto acima, é possível perceber que o narrador/autor cria, por meio do diálogo direto, uma proximidade com o leitor, envolvendo-o em sua narrativa. Esse narrador/autor é quem escreve uma epígrafe, um epílogo e uma bibliografia a respeito da biografia de Geraldo Viramundo.

A epígrafe traz uma citação bíblica e a bibliografia em questão foi, provavelmente, recolhida e utilizada pelo narrador/pesquisador para a reconstrução biográfica e, posteriormente, o narrador/autor a cita por escrito no relato. Evidentemente, as referências bibliográficas fazem parte de um jogo lúdico do narrador, que visa questionar os limites entre a realidade e a ficção. Quanto ao epílogo, o narrador/autor menciona nele o destino de quase todos os personagens do relato:

É com pesar que ponho o ponto final neste relato. Tanto me queixei ao longo do caminho que me trouxe até aqui, acidentado e cheio de tropeços como a própria vida do meu personagem, e agora que dele me despeço sinto na alma um vazio, e certo aperto no coração. É que acabei me afeiçoando ao grande mentecapto, e seu destino foi ficando de tal maneira identificado ao meu, que já não sei onde termina um e começa o outro.

No entanto, não gostaria de ter o destino que ele teve: Geraldo Boaventura, 33 anos, sem profissão, natural de Rio Acima, foi enterrado como indigente numa cova rasa do cemitério local. Causa mortis: ignorada.

Cabe-me, aqui, encerrar o meu trabalho com algumas referências ao destino que tiveram os demais personagens. A começar pelos dois que ali deixei, acompanhando a agonia de seu amigo.

Barbeca logrou regressar a Barbacena, onde retomou seu negócio de esterco, sendo hoje comerciante do ramo naquela cidade. O Capitão Batatinhas, depois de uma temporada a mais num dos hospícios de Barbacena, onde foi parar em companhia do outro, reingressou na ativa, prosseguiu na carreira militar até cair na compulsória e hoje é general de pijama (sem ser riscadinho).

Os demais, pela ordem:

Cremilda, a do primeiro beijo, é casada com Breno Boaventura, que, depois de suplantado com seu armazém os italianos do empório, hoje é dono de um supermercado em Rio Acima. (SABINO, 2006, p. 229-230).

No epílogo, há o silenciamento das autoridades quanto ao motivo da morte de Viramundo. Esse silenciamento também pode ser lido em sua relação com a censura e a estratégia de apagamento típicos da época da ditadura militar no Brasil, pois tais mecanismos eram utilizados para encobrir atos de violência. Além disso, no epílogo, o narrador/autor também demonstra seu envolvimento com a história narrada e com o protagonista. Ele

também cita o destino de vários personagens, fazendo uso diversas vezes do advérbio *hoje* e do verbo *ser* no presente do indicativo.

Com isso, esse narrador/autor indica que muitas personagens que fazem parte do *tempo da narrativa* ainda se encontram vivas no *tempo da escrita* do relato. Como o narrador/autor sempre está situado no *tempo da narração* e focaliza o *tempo da escrita*, sendo ambos os tempos concomitantes, tanto o *tempo da narração* quanto o *tempo da escrita* configuram-se como sendo o tempo presente, o momento da leitura.

Logicamente, se o *tempo da narrativa* compreende, aproximadamente, os anos de 1915 a 1948, para que as personagens desse tempo ainda estivessem vivas no momento em que o narrador escreve o relato, pouco tempo se passou entre o *tempo da narrativa* e o *tempo da escrita*. Como o *tempo da narrativa* se encerra no ano de 1948, os *tempos da narração* e da *escrita* devem situar-se apenas alguns anos após essa data, mas, mesmo assim, a narrativa é percebida como contemporânea e atual.

Por meio da utilização dos verbos no presente e no futuro do indicativo, o narrador/autor confere atualidade à obra, fazendo com que o leitor creia que a narrativa é narrada e escrita sempre no tempo presente, no momento em que ele está lendo e que a história narrada — a biografia de Viramundo — ocorreu há pouco tempo, já que muitas personagens ainda se encontram vivas no momento atual, no momento da leitura.

Ao proceder dessa maneira, o narrador/autor joga, novamente, com os limites entre a realidade e a ficção, criando a impressão no leitor de que os personagens da história narrada habitam a sua realidade atual. Portanto, *O Grande Mentecapto*, não importando a época na qual seja lido, pelo efeito do tempo da enunciação, é sempre percebido como uma obra atual, contemporânea, o que justifica em parte a sua permanência literária.

Conforme dito anteriormente, o narrador/autor também é responsável pela organização do relato: “eu encheria páginas e páginas, se fosse descrever em minúcias tais cada movimento vivido pelo grande mentecapto no hospício. Repetirei apenas que ele se sentia bem ali, como se estivesse na sua própria casa em Rio Acima, rodeado de seus irmãos” (SABINO, 2006, p. 90). Sendo o responsável por selecionar os dados que serão inseridos no relato, o narrador revela sua subjetividade enquanto escritor, mesmo que tente parecer objetivo.

Por mais que o narrador/autor escreva o relato com base nos dados coletados pelo narrador/pesquisador e busque ser objetivo, o seu relato é subjetivo e ele envolve-se com a

biografia de Viramundo, inserindo no relato as informações de acordo com a sua intencionalidade:

Que fiquem para trás esses pontos controversos, pois deverão estar esgotando já a paciência do leitor, como aliás esgotaram a minha própria. E não faço qualquer referência aos anos de interregno na vida de Viramundo entre Mariana e Ouro Preto, para reencontrá-lo já nesta última cidade. (SABINO, 2006, p. 57).

Além disso, por meio de suas interferências, é possível notar que o narrador/autor tem uma identidade masculina e, provavelmente, é de origem mineira:

Assim, a bem da verdade, sou obrigado a passar por cima de suas inquietudes e deslumbramentos, distrações e macerações, arroubos de misticismo e insubordinação, tentações diurnas ou noturnas, inclusive a tentação da carne, ou propriamente dita - enfim, tudo que possa ter constituído a sua grande experiência de seminarista. Sei que com isso estou me dispensando de lançar mão de todo um sugestivo vocabulário que, além de amparar-me a prosa nos meandros em que ela se mete, levada pelo meu surpreendente personagem, dar-lhe ia também certo colorido de espiritualidade que falta à vida dele mas sobeja nas minhas intenções [...]. (SABINO, 2006, p. 32).

Na passagem acima, por meio da expressão *sou obrigado*, o narrador/autor revela ser do sexo masculino. Ao fazer considerações irônicas e bem humoradas a respeito dos procedimentos estéticos de elaboração da narrativa, ele afirma seu compromisso com a *verdade*, com a reconstrução precisa dos fatos, sugerindo que o autor deve privilegiar os acontecimentos em detrimento de suas intenções. Mas, como discutido anteriormente, não é esse o comportamento adotado pelo narrador/autor ao longo de toda a narrativa, o que pode fazer com que o leitor desconfie do seu relato, porque o narrador mostra-se irônico.

A esse respeito, o narrador/autor chega a dar razão ao leitor em desconfiar da verossimilhança do seu relato:

Os leitores a esta altura poderão pôr em dúvida a verossimilhança do meu relato, pelo tom subitamente macabro que o mesmo assumiu, depois de haver passado por tantas e tão animadas tropelias. Dou-lhes razão, na medida em que já me falecem luzes para acompanhar a bruxuleante claridade da mente do nosso herói, que dirá no momento em que ela ameaça mergulhar na escuridão. (SABINO, 2006, p. 149-150).

No trecho acima, pode-se notar que o narrador/autor afirma não estar totalmente lúcido para acompanhar o universo mental do protagonista. Tal afirmação pode estar relacionada ao grau de proximidade que o narrador/autor tem, ao longo de toda a narrativa,

com a biografia de Viramundo e com o próprio protagonista do relato. Além disso, nas interferências metalinguísticas que realiza na obra, o narrador/autor critica diversas vezes seu próprio estilo e talento literário:

As frases transcritas acima são da primeira página de um dos dois romances de Nico Horta, em que o consagrado escritor mineiro descreve casa semelhante à que Viramundo encontrou. Tomei-as de empréstimo porque me falecem recursos para fazê-lo com tanta arte. (SABINO, 2006, p. 181).

Em diversos momentos, o narrador/autor ironiza o seu papel de escritor, revelando-se incapaz de construir um relato de boa qualidade. Valendo-se muitas vezes dessa técnica narrativa, ele atribui ao seu pouco talento literário o fato de o seu relato ser confuso e fragmentado, ou seja, ser tortuoso. Diante do conteúdo da biografia de Viramundo, o narrador/autor muitas vezes mostra-se despreparado para desempenhar seu papel de escritor:

Jamais poderei eu descrever o que se passou então. Faltam-me engenho e arte para dar ideia da cena dantesca que se seguiu. Direi apenas que o referido cano não era de esgoto, mas mera entrada de ar para um ventilador que girava diretamente sobre o salão de baile. (SABINO, 2006, p. 78-79).

Esse despreparo, porém, não passa de uma ironia do narrador/autor, pois, como se pode perceber, ele é capaz de construir um relato de qualidade, inserindo e ocultando informações de acordo com a sua intencionalidade. Nesse jogo de intencionalidades e máscaras realizado pelo narrador, há passagens em que o narrador/autor refere-se a elementos biográficos próprios:

Eu não estaria transcrevendo na íntegra o diálogo entre Viramundo e essa senhora, se não fosse pela esperança de surpreender nele alguma eventual referência que ela acaso fizesse à nossa relação de parentesco — pois se trata nada menos que de minha tia — dando-me, assim, oportunidade de mencionar meu pai e meu avô. Como nada falou ela (embora lhe deva informações valiosas sobre a passagem de Viramundo pela cidade), falo eu:

Meu avô Nicolau, italiano de nascença, era dono do Salão Recreio, um bar com pitoresco caramanchão na antiga rua 1 ° de Março, local também conhecido como praça do Ginásio, com uma tabuleta à entrada em que, para não vender fiado, ele se valia da célebre advertência de Dante:

Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

Importava barris de Chianti da Itália e foi o introdutor do sorvete em Minas Gerais, no ano de 1892, para o que fazia vir do Rio, pela Estrada de Ferro Leopoldina, blocos de gelo encaixotados e protegidos por serragem (a metade se derretia pelo caminho). E meu pai, seu Domingos, (antes de casar-se com a suave dona Odette), inspirado mais pelo vinho que pelo sorvete, juntou-se a um farmacêutico de nome João Teixeira e abriu uma fábrica de Soda e de Água de Selters - precursora, portanto, da alka-seltzer. Dos dois feitos muito me orgulho.

Perdão, leitores. (SABINO, 2006, p. 176 -177).

Ao focalizar sua própria biografia enquanto narrador/autor, ele cita elementos integrantes da biografia do autor real do romance, Fernando Sabino, causando uma proposital confusão entre o autor real e o fictício. No trecho acima, o narrador/autor faz uma pausa no relato para revelar ao leitor que a personagem Maria Eudóxia, que dialoga com o protagonista Viramundo, é sua tia real. Nesse momento, ele mostra também que está transcrevendo o diálogo na íntegra somente porque tem a intencionalidade de *surpreender nele alguma eventual referência que ela acaso fizesse à nossa relação de parentesco*, o que contraria suas afirmações anteriores de que o autor deve deixar de lado suas intenções e privilegiar a *verdade*, os acontecimentos.

É importante destacar que Nicolau, Domingos e Odete são, respectivamente, referências ao avô, ao pai e à mãe de Sabino e os fatos narrados a respeito deles são extraídos da biografia do autor real. Ao mesclar sua biografia com a de Sabino, o narrador/autor joga com os limites entre a realidade e a ficção, deixando seu relato mais verossímil. No excerto citado anteriormente, Viramundo, que faz parte do *tempo da narrativa*, conversa com Maria Eudóxia, que faz parte da biografia de Viramundo e do narrador/autor. Esta, por sua vez, se relaciona com a biografia do autor real do romance. Portanto, há em *O Grande Mentecapto* a presença de elementos de três biografias: a do protagonista Viramundo, a do narrador/autor e a do autor real.

No sexto capítulo da obra, o narrador/autor expulsa a personagem Dionísio do livro, porque ele revela ao protagonista que sua amada Marília nunca lhe escreveu cartas de amor. No rodapé da página, há a seguinte nota do autor Fernando Sabino: “tenho precedente ilustre para assim proceder: o de Oswald de Andrade, que expulsou o Pinto Calçudo de seu romance por ter soltado um traque (N. do A.)” (SABINO, 2006, p. 140). Quem expulsa Dionísio do livro é o narrador/autor, isto é, o autor fictício, mas é o autor real, extraliterário, quem justifica tal conduta, utilizando a primeira pessoa discursiva como se fosse ele quem houvesse expulsado a personagem do livro.

Nesse trecho, por exemplo, as vozes de Fernando Sabino e do narrador/autor mesclam-se, fazendo com que o leitor os confunda. Vale ressaltar que há várias notas de rodapé irônicas, de Fernando Sabino, no romance. Essa aproximação entre o narrador/autor e o autor real da obra, bem como elementos da biografia do narrador, do autor real e do protagonista fazem com que os papéis da narração se mesquem e o leitor os confunda. Mas esse recurso

acaba conferindo verossimilhança à narrativa. Tais técnicas narrativas e mascaramentos compõem o jogo de proximidade e distanciamento entre o narrador, o leitor e o relato.

No primeiro capítulo, por exemplo, após o narrador/enunciador ter narrado o final da infância de Geraldo Viramundo, há a seguinte nota de rodapé:

À margem das anotações recolhidas durante minhas pesquisas sobre a vida de Geraldo Viramundo, há uma rubrica de meu próprio punho que diz: “o episódio da negra Adelaide merece ser contado”. Mas isso faz tempo que anotei, e não me lembro absolutamente o que apurei na época sobre a negra Adelaide, naquilo que concerne o nosso herói (N. do A.). (SABINO, 2006, p. 10).

Apesar de a rubrica própria das notas de rodapé (N. do A), que, nesse gênero discursivo, explicita a interferência do sujeito autoral, aqui se pode perceber uma sobreposição de vozes, ou seja, sob a máscara do autor real, Fernando Sabino, pode-se dizer que a máscara do narrador/pesquisador é disfarçada, que tem uma função específica na narração e no corpo textual do romance. Essa sobreposição de vozes gera um efeito carnavalizado do processo de composição, fazendo com que, além da dubiedade de vozes, sejam abolidas também as fronteiras entre os gêneros discursivos.

No quarto capítulo, quando o protagonista está na cidade de Barbacena, há a seguinte nota de rodapé:

*Se ninguém chegou a saber quem fora o responsável, como tal responsabilidade veio a tornar-se pública? Trata-se de um desses pormenores em que costumam tropeçar os escritores pouco ciosos da verossimilhança no registro dos fatos, o que não é o nosso caso. Apresso-me a esclarecer ao leitor ter sido o próprio Viramundo a contar o acontecido ao seu amigo Barbeca, que se encarregou de divulgá-lo pelos quatro cantos da cidade (N. do A.). (SABINO, 2006, p. 93).

Nesse momento, a voz autoral confunde-se com a do narrador/autor, pois fica difícil demarcar um território discursivo de atuação do autor real, ou se, no caso mais provável de um discurso carnavalizado, a nota de rodapé não está, ela própria, sob o efeito da ficção, ou seja, um caso típico de hibridismo de gêneros. Nesses dois últimos casos, ao assumir a primeira pessoa discursiva, o narrador/pesquisador e o narrador/autor aproximam-se do leitor e aproximam o leitor da biografia de Viramundo e, conseqüentemente, do protagonista, gerando uma simpatia pelo mesmo.

Segundo Lucas (1996, p. 23), “[na ficção de Sabino] a intimidade da personagem se dá com maior frequência e naturalidade. O tom da narrativa é confidencial, como se o leitor

oculto estivesse mais próximo do narrador. Há um clima de intimidade entre os seres e os objetos”. Esse clima de intimidade é cuidadosamente elaborado pelo narrador em seu jogo de máscaras.

2.1.4 Narrador/personagem

Assumindo o papel de pesquisador, o narrador está narrando acontecimentos referentes à sua biografia e não à biografia de Geraldo Viramundo, ou seja, o narrador está situado no *tempo da narração*, referindo-se a acontecimentos do *tempo da pesquisa* e não do *tempo da narrativa*. Ao narrar acontecimentos relativos à sua própria biografia, o narrador configura-se também como personagem de seu relato, personagem do *tempo da pesquisa*.

Portanto, o narrador/pesquisador, sem nunca abandonar o *tempo da narração*, insere-se nessa narrativa como um narrador/personagem. Esse narrador/personagem, porém, nunca faz parte do *tempo da narrativa*, mas do *tempo da pesquisa*, que é posterior. O narrador/personagem chega a encontrar-se com personagens que conviveram com Viramundo no *tempo da pesquisa*:

Dizem que, a partir daí, foi visto certa ocasião em Cataguases, mas temo que o estivessem confundindo com o romancista Rosário Fusco, a quem de uma feita cheguei a procurar para colher informações. Ele me respondeu rindo:

— Conheci Viramundo muito bem, mas não te conto nada, pois minha grande aspiração é um dia escrever sobre ele.

A ser verdade, infelizmente o romancista morreu sem realizar o seu intento, que acabei assumindo. Outro ilustre filho de Cataguases, o César, de prenome Viterbino, intrépido historiador que foi parar nos pagos do Sul, me assegurou com firmeza:

— Era o Fusco mesmo. Nunca existiu viramundo maior do que ele.

Ao que o contista Chico Inácio acrescenta:

— Viramundo e Fusco eram dois num só. (SABINO, 2006, p. 178-179).

Esse jogo carnalizado de posturas e de tempos narrativos faz com que o leitor confunda-se ao longo de todo o relato, não notando uma separação nítida entre todos os papéis e tempos narrativos. Ao inserir-se como personagem do próprio relato, o narrador cria uma proximidade entre a história narrada — a biografia de Viramundo — e sua própria vida. Enquanto o narrador/enunciador conserva um distanciamento entre a instância enunciativa e o conteúdo narrado, o narrador/pesquisador tenta criar uma falsa objetividade e distanciamento

diante do conteúdo narrado, mas, ao fazer isso, acaba mostrando-se subjetivo e acrescentando ao relato fatos de sua própria vida, colocando-se como narrador/personagem.

Portanto, há em *O Grande Mentecapto* uma biografia de Geraldo Viramundo e alguns elementos da biografia do próprio narrador, criando-se uma aproximação entre as duas biografias e, conseqüentemente, entre Viramundo e o narrador. Quando não separa claramente seus papéis e os tempos narrativos, o narrador confunde o leitor, levando-o a pensar, por exemplo, que *conviveu*, mesmo que indiretamente, com Viramundo, mas, na verdade, ele é personagem somente do próprio relato, estando sempre em um tempo posterior aos fatos vivenciados pelo protagonista, ou seja, está no *tempo da pesquisa* e não no *tempo da narrativa*.

No relato em questão, o narrador simula ser personagem da história narrada, mas nunca chega a sair da instância narrativa, mantendo seu distanciamento com a diegese, ao mesmo tempo em que se aproxima do leitor, do protagonista e do autor real e coloca-se como personagem de sua própria narração, conferindo veracidade ao relato e questionando os limites entre a realidade e a ficção. Essas técnicas narrativas também fazem parte do discurso irônico e carnavalesco que o narrador assume para relatar a biografia de Viramundo.

Enquanto discurso carnavalesco, a sua produção, ou seja, a instância enunciativa também é polifônica. Por isso, é difícil estabelecer uma hierarquia entre os tipos de narradores analisados. Por uma questão de coerência e verossimilhança, pode-se pensar que o narrador/autor, devido à sua função metalinguística, desempenha o papel englobante das demais vozes. Nessa condição, sincretiza a voz do narrador/pesquisador, que é precedente à narração, pois tem a função de angariar fatos e subsídios para amparar a biografia.

Esse narrador, por sua vez, sincretiza o seu papel ao do narrador/personagem, durante o tempo das andanças exigidas pela pesquisa. Por fim, contemplando o jogo carnavalesco da enunciação, essa voz autoral, para contrastar com todas essas posições intersubjetivas, delega o papel de narrador/enunciador a uma voz onisciente e de terceira pessoa, a qual fica com a parte mais distanciada do relato.

O efeito desse entrecruzamento de vozes provoca a aparência da própria presença do autor real, como foi demonstrado quando o narrador/autor insere, na ficção, dados da biografia do escritor da obra, Fernando Sabino. Como separar todos esses aspectos? Primeiro, deve-se considerar que tudo que essa enunciação provoca nos enunciados da obra pertence à crítica da ficção. São representações ou encenações que essas vozes produzem como efeitos de sentidos. O autor real, assim como o leitor do romance, está fora das paredes desse palco.

No palco, há esse jogo de máscaras e vozes, que se completa, ainda, com um quarto narrador, denominado de narrador/enunciador. Qual a sua relação com os demais?

Osvald Ducrot, ampliando o alcance da teoria da polifonia aberta pelas pesquisas de Bakhtin, aventou a possibilidade de *uma teoria polifônica da enunciação*. O ponto de partida da teoria considera que “do ponto de vista empírico, a enunciação é ação de um único sujeito falante, mas a imagem que o enunciador dá dela é a de uma troca, de um diálogo, ou ainda de uma hierarquia de falas” (DUCROT, 1987, p. 187). O “sujeito falante” é “um elemento da experiência”, um ser empírico, e não pode ser confundido com o “locutor”, que, para o crítico, é “uma ficção discursiva”. Enquanto um ser do discurso, o locutor pode ser dividido em dois: a) o “locutor enquanto tal” (L), o responsável pela enunciação, a voz que expressa o que o outro locutor “sente”; b) o “locutor enquanto ser do mundo” (λ), ou seja, que aparenta ser uma pessoa “completa” (DUCROT, 1987, p. 188).

Por esse caminho aberto por Ducrot, enquanto o primeiro tipo de locutor (L) é considerado apenas do ponto de vista de sua atividade enunciativa enquanto ser do discurso, o segundo locutor (λ), de outro ponto de vista, possui outras propriedades, entre as quais, constitui um ser do mundo. Assim, é possível projetar na figura do primeiro locutor (L), a máscara do que se está denominando de narrador/enunciador e, enquanto seres do mundo, as máscaras que vestem o narrador/autor e suas duas projeções sincréticas: o narrador/pesquisador e o narrador/personagem. Por esse ponto de vista, o narrador/enunciador (locutor L) comanda o jogo narrativo, uma vez que dispõe de uma arma que lhe dá poderes ilimitados: a onisciência.

O narrador/autor (locutor λ), ficaria com a sua também poderosa função metalinguística, assim como os seus desdobramentos, o narrador/pesquisador e o narrador/personagem, ficariam com pontos de vista mais restritivos, sem onisciência e limitados pelas funções dos papéis que encenam: autor, pesquisador e personagem no tempo da pesquisa. Por esse ângulo, a narração em terceira pessoa é mais distanciada e ampla, enquanto as vozes em primeira pessoa das outras três máscaras interferem no relato com suas marcas específicas de temporalidade e subjetividade. Por encenarem *seres do mundo*, essas vozes indicam também marcações espaciais, enquanto o narrador/enunciador fica num plano mais abstrato, no espaço e no tempo da narração e relata fatos de um tempo passado.

A carnavalização levada ao plano da enunciação pela polifonia do jogo de vozes dos narradores (ou locutores) reside justamente nessa descentralização de pontos de vista, tendo uma posição ou outra no comando, pois o importante é esse efeito produzido pela *cosmovisão*

que o jogo de máscaras propicia. Assim, para facilitar a condução do trabalho, o comandante da narração será tratado pelo conceito mais amplo e conhecido — o narrador —, tendo em vista que o objeto da análise passa a ser os discursos produzidos por esses narradores. Nos casos necessários, para uma melhor explicitação, serão indicados os tipos de vozes discursivas que estão no comando da narração: narrador/enunciador, narrador/autor, narrador/pesquisador ou narrador/personagem.

2.2 OS NARRADORES E SEUS DISCURSOS

Com base nas considerações anteriores, a narração de *O Grande Mentecapto* é irônica e multifacetada. O narrador realiza, ao longo de toda a obra, um jogo de máscaras no qual vai assumindo funções diferentes e, a cada função que assume, utiliza também uma linguagem diferente e focaliza um determinado elemento.

Quando se coloca como enunciador, o narrador está no *tempo da narração*, fazendo uso da terceira pessoa do discurso e focalizando a biografia de Geraldo Viramundo, isto é, focalizando o *tempo da narrativa*. Motta (1988, p. 37), quando se refere ao romance *Memórias de um sargento de milícias*, afirma que “o narrador estabelece o seu afastamento com relação aos atores das formas do ‘enunciado objetivado’, 3ª pessoa, para poder ironizá-los e, ao mesmo tempo, cria uma cumplicidade com o narratário que, pelo mesmo processo, é afastado do conteúdo ironizado”. Assim, em uma estratégia semelhante, quando se afasta da biografia de Viramundo, o narrador cria uma cumplicidade com os leitores.

Como pesquisador, o narrador coloca-se no *tempo da narração*, assumindo a primeira pessoa discursiva e utilizando os verbos no presente do indicativo. Ao agir assim, ele realiza interferências no curso da narrativa, para focalizar fatos relativos ao seu trabalho de pesquisa, ou seja, relativos ao *tempo da pesquisa*, que é posterior ao *tempo da narrativa*. Conseqüentemente, esse narrador acaba inserindo no relato fatos referentes à sua biografia e conferindo à narrativa um tom confidencial, aproximando-se do leitor. Além disso, ele questiona os limites entre o discurso objetivo e o discurso subjetivo e entre a realidade e a ficção.

Quando se coloca como autor do relato, o narrador situa-se no *tempo da narração*, fazendo uso da primeira pessoa discursiva e utilizando a maioria dos verbos no presente do indicativo. Esse narrador focaliza seu próprio trabalho enquanto escritor, remetendo-se ao

tempo da escrita, que é posterior ao tempo da pesquisa e concomitante ao *tempo da narração*. Assim, o *tempo da narração* e o *tempo da escrita* configuram-se como o momento da leitura, o momento presente, fazendo com que a obra seja sempre percebida como atual.

Ao focalizar o *tempo da escrita*, o narrador/autor acaba inserindo na obra elementos de sua própria biografia enquanto escritor, aproximando-se do leitor do relato e confundindo-se com o autor real, Fernando Sabino, visto que os elementos de sua biografia são inseridos na narrativa. Além disso, o narrador simula ser personagem da história narrada, ou seja, da biografia de Viramundo, quando na verdade está tecendo comentários a respeito de sua própria biografia ao longo do relato.

O narrador/pesquisador também não abandona o *tempo da narração* para fazer parte do *tempo da narrativa*, mas coloca-se como personagem do relato na medida em que aparecem nele traços de sua biografia enquanto narrador. Portanto, o narrador é personagem de seus próprios comentários, seus elementos biográficos — personagem do *tempo da pesquisa* e do *tempo da escrita* — e não personagem da biografia de Viramundo.

Além desses mascaramentos, em *O Grande Mentecapto*, a relação entre a oralidade e a escrita é muito importante, porque a oralidade está atrelada à memória. Quando o narrador assume a função de pesquisador e recolhe depoimentos de várias personagens a respeito da vida de Geraldo Viramundo para construir a biografia, não é possível saber até que ponto as informações fornecidas correspondem à verdade biográfica. Essas informações podem ter sido imaginadas pelas personagens, isto é, podem fazer parte do imaginário popular, visto que muitos indivíduos dizem conhecer Viramundo e ter episódios para contar sobre sua existência.

Desse modo, o protagonista vai recebendo tons lendários ao longo da obra, como se fosse um personagem histórico brasileiro e fizesse parte da memória popular, assumindo também um caráter alegorizante. Como se pode observar, a biografia de Viramundo é em grande parte construída com base na memória e aproxima-se da lenda e do folclore, tipos de narrativas geradas no imaginário coletivo e transmitidas pela tradição. Ao mesclar aspectos da memória e da oralidade com a pesquisa e a escrita do relato, o narrador/enunciador está juntando ao efeito de verossimilhança um traço de modernidade, que caracteriza o romance escrito.

Além disso, há também jogos lúdicos entre a linguagem falada e a escrita. No episódio em que o protagonista escreve cartas à sua amada Marília, por exemplo, por ter pouco domínio da linguagem escrita, ele comete alguns erros cômicos:

Tão compadecido ficou [Dionísio] ao vê-la, já toda amassada e cheia de manchas, que a mostrou mais tarde aos colegas, com palavras de comiseração para com a sandice de seu remetente. Um deles, de nome Leandro, leu-a para os demais em meio às gargalhadas:

“Não sois mulher que se diz puta!”

— “... que nesta terra há bunda!” (SABINO, 2006, p. 74).

Ao invés de escrever *não sois mulher que se disputa e que nesta terra abunda*, Viramundo escreve conforme citado acima, equivocando-se na grafia as palavras. Aqui, é possível perceber a presença de palavras com a mesma sonoridade, mas que, a depender da grafia, adquirem sentidos completamente diferentes, gerando a comicidade do episódio. Pode-se notar também que, além do jogo entre a linguagem oral e escrita, a narrativa questiona, em diversos momentos, os limites entre a realidade e a ficção. Valendo-se desse jogo de máscaras, o narrador visa confundir o leitor, colocando em dúvida suas certezas e desestabilizando-o ao longo da narrativa.

O narrador/autor, utilizando um discurso irônico, questiona a verdade do discurso histórico, o objetivismo do discurso científico, os limites entre a realidade e a ficção, bem como a verossimilhança do relato. Com isso, ele rompe a certeza da existência de uma verdade monológica, completa e absoluta, trazendo o dialogismo, o plurilinguismo e a multiplicidade ideológica, típicos da literatura carnalizada, que leva o leitor à reflexão. Essas máscaras utilizadas pelo narrador revelam a modernidade da obra e, ao mesmo tempo, têm um efeito irônico que, por meio de procedimentos de carnalização, liga o romance também à tradição literária carnalizada.

A possibilidade dessa dupla relação é uma das singularidades da obra, pois o controle que o narrador exerce sobre a construção e a narração do relato é muito grande e envolve tanto a modernidade quanto a tradição. A alternância de máscaras do narrador gera, ao longo de toda a obra, um discurso complexo, no qual coexistem a memória, a lenda, o relato, a pesquisa e a biografia. Tudo isso é decorrência do papel fundamental e multifacetado narrador na elaboração do discurso romanesco.

2.2.1 A ironia

A ironia é um procedimento típico da literatura carnalizada bastante empregado pelos narradores. Para que se possa entender melhor como esse elemento discursivo atua no romance, é necessário ter em conta a seguinte definição de ironia:

A ironia é simultaneamente uma atitude de espírito e um processo característico de expressão. Ao primeiro aspecto corresponde o sentido amplo da palavra; ao segundo, um sentido restrito.

Só o sentido especializado de “ironia” se apresenta bem definido: é o processo de expressão “*per contrárium*”, a figura retórica que consiste em atribuir às palavras sentido oposto ao que normalmente exprimem. (PAIVA, 1961, p. 3).

A respeito do termo ironia, há dois conceitos importantes, segundo Pereira (1999, p. 224): “o problema é mais relevante se considerarmos que, em grego, o termo para *ironia* significava originalmente *simulação* ou *dissimulação*, sendo difícil encontrar-lhe uma boa tradução”. Pode-se perceber que o narrador utiliza reiteradamente os recursos da simulação e da dissimulação ao longo de toda a narrativa.

Ainda a respeito da ironia, Motta (1988, p. 51) salienta que o leitor tem papel importante no processo de dissimulação, pois “o primeiro percurso (escritura) corresponde a um fazer ‘simulador’; o segundo, a leitura, a um fazer ‘dissimulador’”. A figura da ironia como resultado destes dois momentos, é o ‘falso’ que está em uma relação direta com o ‘verdadeiro’ por ser o seu contrário”.

Como se pode verificar, a ironia é uma figura retórica que exige do leitor, porque para que ele a perceba, ele tem de ser capaz de ler o contrário do que foi dito. Ainda sobre essa relação da ironia com o *verdadeiro* e o *falso*, pode-se observar que o papel do narrador é fundamental para a construção do discurso irônico:

Diferentemente da mentira, em que a simulação pretende se passar por verdade, o engano irônico se oferece para que o receptor o adivinhe ou perceba como engano. Nesse sentido, a dissimulação só se torna irônica, segundo Schaerer, no momento em que é denunciada ou percebida como tal. (BRAIT, 1996, p. 81).

O narrador irônico aponta para a simulação que realiza, ou seja, oferece indícios textuais para que o leitor perceba determinado termo como enganoso e o leia com sentido contrário. Em *O Grande Mentecapto*, a ironia é um recurso frequentemente utilizado, já que o narrador/autor insere o leitor em um interessante jogo carnavalizado. Como já foi mencionado anteriormente, ele expressa ironicamente, em diversos momentos da narrativa, ter um compromisso com a *verdade* e uma preocupação em garantir a verossimilhança do relato. O leitor percebe a ironia na voz do narrador/autor em tais afirmações a respeito da *verdade*, porque verifica que, em vários episódios, ele se refere às regras tradicionais de gênero e de estética literária:

Interrompi o meu relato em obediência a uma das regras fundamentais do gênero gótico, segundo a qual devemos mudar de assunto abruptamente no ponto crucial da narrativa, a fim de tirar o máximo de efeito do suspense, e mais tarde retomar a ela por um outro ângulo. O outro ângulo, no caso, só pode ser o do fantasma. (SABINO, 2006, p. 183).

Embora afirme que privilegia a verdade dos fatos, o narrador/autor demonstra constantemente a preocupação com a estética literária, inclusive fazendo pausas metalinguísticas para explicar procedimentos técnicos da escrita. Assim, a simulação irônica que o narrador/autor realiza relaciona-se ao mesmo tempo com o *falso* e o *verdadeiro*. Há momentos em que esse narrador afirma que privilegia a verdade dos fatos em detrimento de sua intencionalidade e de padrões estético-formais e há outros em que se mostra preocupado em obedecer a padrões estéticos de certos gêneros e tradições literárias — como ocorre no trecho acima citado —, o que evidencia que seu compromisso com a verdade é irônico, falso, mas esse falso está em relação direta com o verdadeiro.

Na passagem acima citada, o leitor percebe que a pausa metadiegetica, na qual o narrador/autor explica o motivo da interrupção do relato, é imprópria e identifica que o discurso do narrador/autor está sendo também irônico quanto à forma, pois é incomum que o narrador revele ao leitor, com explicações detalhadas, os procedimentos que adota para alcançar os efeitos pretendidos. Normalmente, o que aparece na narrativa são os efeitos alcançados, os resultados, não a alusão aos efeitos pretendidos. O uso da metalinguagem gera um tom sério que é quebrado pelo jogo irônico, abalando a credibilidade desse narrador.

Há momentos em que o narrador/autor utiliza ironicamente uma comparação descritiva desnecessária ao relato unicamente pelo prazer de citá-la, ou seja, esse narrador preocupa-se com a estética narrativa:

O touro, bufando como uma locomotiva e largando labaredas pelas ventas, *investe furioso como as águas do Mar do Norte invadiram a Holanda quando romperam os diques da cidade de Leide durante o cerco das tropas espanholas comandadas pelo General Valdez. Perdoem os leitores a extensa comparação, certamente um pouco inadequada ao contexto, mas acontece que acaba o livro chegando ao fim sem que se me ofereça outra oportunidade de usá-la. (SABINO, 2006, p. 167).

Evidentemente, essa preocupação com a estética narrativa e com as regras de gêneros por parte do narrador/autor pode também ser irônica e crítica, na medida em que zomba das tradições narrativas, ao adotá-las. Por meio da ironia, muitas vezes o narrador questiona o estatuto verídico de alguns acontecimentos e expõe verdades que foram ocultadas pelo

discurso dominante, ou seja, questiona o estatuto da verdade monológica, mostrando que pode haver várias *verdades*:

Espinhosa é a missão do escritor. Mormente quando se empenha em fazer o levantamento da vida de personagem tão abstruso como o que veio a cruzar o meu já comprometido destino literário. Antes de levar avante o relato de suas aventuras e desventuras, devo esclarecer que não sou diretamente responsável pela veracidade do episódio que dá fecho ao capítulo anterior. Limito-me a vender o peixe - no caso, o cavalo - como me foi vendido. Se o leitor não quiser comprar, não o censuro. Só peço que não tome o episódio como um desses efeitos de fim de capítulo que os escritores costumam usar, para atingir pelo exagero truão o fim colimado. E longe de mim a pretensão de com isso ingressar na prestigiosa corrente do realismo mágico, tão em voga ultimamente, a fim de induzir o leitor a acreditar com naturalidade num fenômeno espantoso, como é o de um cavalo falar. Eu, de minha parte, acredito. Tenho visto ao longo da vida tantas cavalgadas bem falantes, que mais uma não me faz a menor moosa. (SABINO, 2006, p.138-139).

Na pausa metalinguística acima citada, o narrador/autor retira de si qualquer responsabilidade pelo conteúdo narrado e expõe ao leitor os dados da maneira como os recebeu, ou seja, transfere a responsabilidade sobre a veracidade do conteúdo narrado às demais personagens que lhe relataram o ocorrido. Com isso, ele joga com o estatuto ficcional da narrativa, fazendo com que ela se afirme como relato da memória popular brasileira, impregnada de elementos culturais como as lendas e o folclore nacional. É importante destacar também que a interferência do narrador/autor assume um tom machadiano quando ele afirma: “se o leitor não quiser comprar não o censuro”. Esse diálogo com o discurso machadiano reforça a ironia realista da obra.

Além disso, o narrador/autor usa novamente a ironia para contrapor o comentário metalinguístico, afirmando que o episódio do cavalo falante — que faz um agradecimento ao protagonista Viramundo no final do capítulo citado — não é um efeito de final de capítulo e, com isso, o leitor percebe que ele nega um procedimento que acaba de adotar, sendo sua afirmação percebida como falsa. No final dessa pausa, o narrador/autor explicita uma opinião pessoal quanto à veracidade do episódio narrado e utiliza como argumento que comprova essa opinião o fato de já ter visto *cavalgadas bem falantes*.

O leitor percebe que essa expressão é imprópria nesse contexto e que o narrador/autor não está referindo-se a cavalos, mas a pessoas que se comportam como cavalos, ou seja, está mostrando um posicionamento crítico a respeito de certas condutas humanas que ele reprova. Dessa maneira, por meio do jogo irônico, o narrador/autor expõe uma verdade que permanecia oculta, sugerindo outro significado para o episódio do cavalo tordilho, que

acabara de narrar, isto é, um significado crítico e satírico. Por isso é fundamental a participação do leitor:

Isso significa que o discurso irônico joga essencialmente com a ambiguidade, convidando o receptor a, no mínimo, uma dupla descodificação, isto é, linguística e discursiva. Esse convite à participação ativa coloca o receptor na condição de coprodutor da significação, o que implica necessariamente sua instauração como interlocutor.

Se a partir dos ensinamentos de Bakhtin é possível pensar todo discurso como o processo de edificação do sentido, da significação como interação, a ironia pode ser pensada justamente como o discurso que coloca em cena, que dramatiza e tematiza esse aspecto. (BRAIT, 1996, p. 96).

A ambiguidade é importante para o discurso irônico e seu jogo de *simulação* e *dissimulação*, porque apresenta a possibilidade de várias leituras, com significados diferentes. De acordo com Motta (1988, p. 42), “[...] o desvio irônico dá-se pela substituição de um termo presente no enunciado, que o destinatário percebe ser ‘impróprio’ e que, na relação contextual, leva-o a uma direção inversamente proporcional, o seu contrário ou termo ‘próprio’”.

Se o discurso é tido como um processo de edificação do sentido, a narração de *O Grande Mentecapto* é tão importante quanto a biografia de Viramundo. Como se pode notar, a ironia exige do leitor o movimento de identificar um termo como impróprio em determinado enunciado e substituí-lo pelo seu oposto ou termo próprio, chegando a um significado diferente daquele apontado pelo narrador.

Desse modo, a ironia quebra a univocidade e introduz um desvio, uma voz contrária ao discurso expresso na superfície textual. Dentre os muitos recursos estéticos e estilísticos utilizados na produção do riso, Bakhtin (1999) aponta os jogos de palavras, a ridicularização, o estereótipo, o burlesco, a obscenidade e a ironia. O riso é fulcral para a construção do discurso carnalizado, já que ele tem uma função renovadora e contestadora, expondo verdades ocultas e operando de acordo com uma lógica inversa.

Segundo Hutcheon (1985, p. 72), “dado que a ironia verbal é mais que um fenômeno semântico, o seu valor pragmático é de igual importância e deveria ser incorporado como um ingrediente autônomo, não apenas em definições, mas em análises que envolvam tropo”. Para Hutcheon, o contraste semântico da ironia diz respeito à sua capacidade de assinalar diferenças. Hutcheon (1985, p.73) também esclarece que “a função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa”.

De acordo com Motta (1988, p. 27), “[...] o procedimento irônico — que em alguns momentos aproxima-se dos processos humorísticos — deve ser visto como um recurso estético-retórico-persuasivo que pressupõe uma intencionalidade no manuseio da linguagem poética para se obter o efeito desejado”. O leitor pode notar, por meio de suas estratégias discursivas, que o narrador tem a intencionalidade de obter efeitos humorísticos e críticos, mas os efeitos alcançados com a adoção do discurso irônico podem ser mais amplos:

Constituindo um fenômeno bivocal, dialógico, um sistema de interação, para utilizar os termos de Bakhtin, as formas de recuperação do já-dito com objetivo irônico não assumem, como tal, a função de erudição, no sentido de invocação de autoridade e muito menos de simples ornamento. Ao contrário, são formas de contestação de autoridade, de subversão de valores estabelecidos que pela interdiscursividade instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos. (BRAIT, 1996, p. 107).

Portanto, a ironia pode ser entendida como recurso de contestação da autoridade, bem como um jogo carnalizado que auxilia o narrador a mascarar sua intencionalidade, simulando dizer algo quando tem a intenção de afirmar o contrário. O narrador aponta para um termo que pode ser percebido pelo leitor como desvio e assumir, na linguagem irônica, valor figurativo. Assim, esse termo irônico torna-se uma máscara utilizada pelo narrador para alcançar os efeitos pretendidos. Em *O Grande Mentecapto*, quando relata o debate político entre Viramundo e Praxedes Borba Gato pela prefeitura de Barbacena, o narrador/enunciador utiliza algumas palavras com propósito bem definido:

A esta Altura Praxedes Borba Gato via perigar a sua superioridade diante do contendor. O mequetrefe estava lhe saindo melhor do que a encomenda. Não podia correr o risco de uma derrota naquela aventura em que se tinha metido, confiante em sua alta prosopopeia, sem ao menos o beneplácito do Governador Ladisbão, a quem se dispensara de consultar, tão certo estava da sua vitória. (SABINO, 2006, p. 104-105).

O leitor atento pode perceber que a utilização de palavras eruditas como *prosopopeia* e *beneplácito* são incomuns na linguagem do narrador. Apesar de haver oscilações entre a linguagem popular e a erudita ao longo de toda a narrativa, ao relatar precisamente esse episódio, o narrador/enunciador faz uso exagerado de vocábulos elevados, mencionando também palavras como *sofismática* e *patuleia*. Esses termos mais eruditos que o narrador/enunciador emprega nesse episódio apontam para a linguagem pomposa de Praxedes Borba Gato e seu verniz de superioridade. Nesse episódio, ironicamente, esse narrador critica a opulência retórica que não expressa qualidade de conteúdo, pois Praxedes Borba Gato

revela-se inferior a Viramundo, em termos de sabedoria, embora utilize um vocabulário rebuscado.

2.2.2 O estilo

De acordo com Lucas (1996, p. 23), “o estilo ágil, o tratamento direto da matéria, o diálogo desconcertante, a prosa bem-humorada, a segmentação da intriga, são [...] traços característicos que estarão presentes no restante da obra do ficcionista [Sabino]”. Em *O Grande Mentecapto*, é possível perceber a presença de todos os elementos acima elencados, além da mencionada elaboração discursiva irônica na narração.

A agilidade estilística do romance em questão está relacionada aos mascaramentos do narrador/pesquisador e do narrador/autor que, ao interferirem várias vezes na narrativa, conferem dinamismo ao relato, pois a mudança de focalizações é constante. Os mascaramentos e ironias também revelam posicionamentos críticos por parte dos narradores, o que indicia um estilo satírico, que provoca o riso. Aquilo que Lucas (1996) denomina de *prosa bem-humorada* vincula-se a esse estilo satírico, característico da literatura carnalizada.

2.2.3 A linguagem

A linguagem de *O Grande Mentecapto* traz vários elementos típicos da tradição literária carnalizada, tais como as grosserias, os palavrões, os neologismos e os xingamentos. Esses elementos representam principalmente um desvio das normas linguísticas vigentes:

Fenômenos tais como as grosserias, os juramentos e as obscenidades são os elementos não oficiais da linguagem. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais. (BAKHTIN, 1999, p. 162).

Além desses aspectos típicos da literatura carnalizada, é possível notar que na linguagem do romance não há excessos nem rebuscamento vocabular, a não ser para um efeito irônico. As palavras empregadas pelo narrador/enunciador, pelo narrador/autor, pelo narrador/pesquisador e pelo narrador/personagem conservam sua simplicidade, porém os

elementos linguísticos carnavaalizados, os neologismos e ironias fazem com que a linguagem do romance seja renovadora e cômica.

Conforme discutido anteriormente, os narradores utilizam uma linguagem irônica, com vocábulos simples. Quando tem de descrever um ambiente ou personagem, o narrador/enunciador não utiliza muitos adjetivos nem menciona detalhes dos mesmos. Por exemplo, quando tem de descrever o interior do hospício da cidade de Barbacena e o comportamento dos internos, o narrador/enunciador o faz da seguinte maneira:

Encaminhado pelo diretor ao pátio onde encontravam os demais internos, logo Viramundo teve a surpresa de verificar que praticamente tudo o que o Dr. Pantaleão lhe dissera, ali se confirmava. Ao entrar, passou por ele, correndo apavorado, o tal que era milho, perseguido por outro que, aos cocoricós, batia os braços à guisa de asas. Mais adiante cruzou um barbudo a quem os demais tratavam respeitosamente de Sua Majestade, o Imperador. (SABINO, 2006, p. 89).

Na passagem acima, pode-se observar que a linguagem utilizada por esse narrador não contém expressões elevadas, mas informais e com poucos adjetivos. Essa precisão linguística é responsável pela fluidez narrativa do romance, visto que a obra não se torna entediante por conta do excesso de detalhes, mas mantém o interesse do leitor por meio da variedade de focalizações e máscaras que os narradores assumem e por meio de uma linguagem direta e ágil.

Além disso, essa informalidade linguística do narrador revela uma proximidade com a tradição oral de narrar, pois, mesmo que *O Grande Mentecapto* seja uma obra escrita, é como se o narrador/enunciador contasse a biografia de Viramundo de maneira direta e informal, oralmente, criando um clima de intimidade com o leitor. O resgate da tradição oral em uma narrativa escrita é um aspecto importante do romance, na medida em que mostra o vínculo de uma obra literária contemporânea com uma tradição literária bastante antiga — a das narrativas orais da tradição literária que se imortalizaram pela escrita.

Vale ressaltar que as grosserias, palavrões e xingamentos aparecem bastante na linguagem das personagens; porém, os narradores raramente fazem uso de tais expressões. Quando o faz, ele sempre justifica o motivo do uso:

— Aquele é o homem que cagou na cabeça do Governador Ladisbão — apontavam ao vê-lo passar.
Dou vaza aqui a semelhante expressão, não só por fidelidade ao compromisso de me ater à veracidade dos fatos, como por ser de lídima acepção em nosso vernáculo, desde Gil Vicente, que já dela fazia uso com raro sucesso. E ela é tão mais importante quanto exprime à perfeição a conotação política de contestação ao

regime vigente, atribuída às desastrosas consequências da revolução intestina de que Viramundo se viu atacado naquela noite fatídica. (SABINO, 2006, p. 93).

Por meio de uma linguagem irônica, informal e direta, o narrador constrói uma narrativa singular, na qual aparecem as vozes de diversas personagens, que utilizam elementos não oficiais da linguagem, como grosserias, palavrões e xingamentos. Vale destacar que grosserias e palavras chulas não aparecem isoladamente no romance, mas são utilizadas como palavrões e xingamentos no discurso das personagens. Todas essas características linguísticas atuam em conjunto compondo uma obra com uma linguagem renovadora, que remete ao riso crítico e leva o leitor a refletir.

2.2.3.1 *Palavrões*

Nas obras literárias carnavalizadas, as formas discursivas do uso culto e do baixo calão costumam coexistir. No romance, as formas linguísticas do baixo — como as grosserias, palavrões e xingamentos — se fazem presentes na voz de várias personagens, principalmente as marginalizadas. No oitavo capítulo da obra, por exemplo, no momento em que várias prostitutas discutem sobre a decisão governamental de mudar a zona de lugar, são proferidos diversos palavrões:

— Vão mudar a zona de lugar. Vai ter de sair daqui.
As outras logo se cercaram:
— Vai pra onde?
— Pra casa da mãe Joana — disse uma.
— Pro cu da perua — disse outra.
Todas riam, menos Brigitte, cujos olhos fuzilavam:
— Às vezes me dá vontade de fazer um estrago louco.
Marion, uma das que haviam chegado de Montes Claros com Viramundo, soltou um suspiro de cansaço:
— Pra mim pode ir até pra puta que o pariu, eu pouco estou me incomodando.
(SABINO, 2006, p. 200).

O emprego de tais expressões, além de marcar linguisticamente uma atitude de recusa às convenções verbais, relaciona-se também ao baixo material e corporal, aspecto típico da carnavalização. Há também palavrões na linguagem de várias outras personagens, tais como o próprio protagonista, que também é marginalizado socialmente. Quando criança, por exemplo, na cidade de Rio Acima, Viramundo profere a seguinte frase a um colega mais velho: “— Merda pra você e pra ele” (SABINO, 2006, p. 17).

2.2.3.2 Xingamentos

Há muitos xingamentos em *O Grande Mentecapto*. No segundo capítulo, por exemplo, algumas mulheres habitantes da cidade de Mariana proferem os seguintes xingamentos quando se referem à viúva Correia Lopes, que mantinha relacionamentos com diversos homens da cidade:

- Aquela ordinária há de ver.
- Sem-vergonha! É preciso que o marido se levante do túmulo para pedir paz, e nem assim ela toma jeito. (SABINO, 2006, p. 44).

Ao ser acusado de relacionar-se com a viúva Correia Lopes, o funcionário dos Correios de Telégrafos refere-se a ela nos seguintes termos: “— Juro que isso é invenção dela! Essa vaca há de me pagar! Posso explicar tudo!” (SABINO, 2006, p. 47). Porém, o personagem que é alvo de mais xingamentos ao longo de toda a narrativa é o protagonista. Quando discute com o engraxate Vidal, no terceiro capítulo da obra, este lhe agride física e verbalmente: “— Aprende, seu cachorro, para tomar brilho nessa cara de merda” (SABINO, 2006, p. 59).

Além disso, no mesmo capítulo, quando encena a peça *Inconfidência Mineira* na cidade de Ouro Preto e erra o momento da entrada, os estudantes dirigem-se a ele da seguinte maneira: “— Você errou a hora, seu cretino!” (SABINO, 2006, p. 70). Já o maquinista do trem que Viramundo faz parar no primeiro capítulo, quando ainda era criança, o persegue bradando: “— Menino filho da puta, eu te ensino” (SABINO, 2006, p. 19).

2.2.3.3 Neologismos

Os diversos neologismos presentes no romance enfatizam o jogo lúdico e criativo da linguagem, a possibilidade de renovação e singularização do discurso. Um dos mais importantes da obra é o termo *mentecaptcidade*, mencionado no sexto capítulo, que diz respeito ao vazio e à falta de sentido existencial. Esses recursos linguísticos que renovam a linguagem podem causar efeitos humorísticos, pois o termo *retrogressão*, no sétimo capítulo, por exemplo, vem acompanhado da seguinte nota do autor: “neologismo criado pelo ‘autor’,

como modesta contribuição ao idioma pátrio, para suprimir uma lacuna do léxico relativa à acepção que os povos de língua inglesa dão à expressão ‘flashback’” (SABINO, 2006, p.171).

Além disso, no sétimo capítulo, quando Viramundo enfrenta um touro enfurecido, o narrador utiliza o neologismo *desentourado* como sinônimo de desembestado, sem controle: “É um touro que vem desembestador — ou desentourado — pelas ruas do centro de Uberaba?” (SABINO, 2006, p. 167). Viramundo, por sua vez, quando é expulso da cidade de Mariana por alguns soldados, utiliza o neologismo cômico *prebostes*: “— Deus os livre da iniquidade, prebostes” (SABINO, 2006, p. 50).

O importante desses tipos discursivos, vozes, efeitos retóricos e humorísticos, jogos de máscaras na narração, é que formam um todo discursivo, cujas facetas aqui destacadas apenas revelam um pouco da construção e funcionamento desse discurso complexo, ambíguo, satírico e carnavalizado. Cabe ao leitor, como quer Bakhtin, edificar esses sentidos entrecruzados do tecido textual porque, fundamentalmente, na literatura carnavalizada, o próprio discurso faz parte do jogo de enunciação e dramatização.

2.3 O JOGO INTERTEXTUAL E O DIALOGISMO

2.3.1 As pluralidades do romance

O discurso carnavalizado de *O Grande Mentecapto* contém diversas vozes, línguas e discursos que coexistem no texto e dialogam entre si. Segundo Bakhtin (1988, p. 73), “o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal. O pesquisador depara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos linguísticos diferentes e que estão submetidas a leis estilísticas distintas”. O teórico ainda estabelece cinco tipos de unidades estilísticas de composição:

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral (skaz);
3. Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.;

5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. (BAKHTIN, 1988, p. 74).

É possível encontrar em *O Grande Mentecapto* os diferentes tipos de unidades estilísticas descritos por Bakhtin (1988) na voz de narradores específicos. Pode-se observar, por exemplo, a primeira unidade estilística no discurso do narrador/enunciador; já a segunda unidade, pode ser percebida no discurso do narrador/pesquisador. Quanto às *estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional*, nota-se a presença do estilo epistolar em diversos momentos do romance. No terceiro capítulo, por exemplo, a personagem Dionísio, um estudante que mora na cidade mineira de Ouro Preto, decide escrever uma carta ao protagonista Geraldo Viramundo em nome de Marília Ladisbão, moça pela qual o protagonista havia se apaixonado:

Mui nobre senhor Geraldo Viramundo:
Tenho para mim que uma das maiores emoções de minha vida foi vê-lo representar no drama ‘Inconfidência Mineira’. Que caráter! Que ímpeto! Que capacidade histriônica! Que poder de improvisação! Não podia deixar de escrever-lhe estas linhas, transmitindo-lhe a minha magnífica impressão, com os meus mais efusivos cumprimentos.
Muito grata pelos grandiosos momentos de arte dramática que me soube proporcionar. Daquela que muito o estima e admira,
Marília Ladisbão. (SABINO, 2006, p.72-73).

Ignorando o fato de que o autor da carta era, na verdade, Dionísio, e animado com os comentários da dama, Viramundo dá início a uma cômica troca de cartas com Dionísio e seus amigos também estudantes. Tal correspondência prolonga-se por vários dias, nos quais o protagonista acredita estar correspondendo-se com Marília. Por fim, a quinta unidade estilística aparece constantemente no romance por meio do discurso direto, da voz das personagens. Além desse pluriestilismo, nota-se ao longo de toda a obra que, conforme afirma Bakhtin (1988), o romance também é plurilíngue e purivocal, isto é, composto por diferentes línguas e vozes sociais.

Quanto ao plurilinguismo, pode-se perceber no romance a presença de diferentes idiomas — como o latim, o inglês, o espanhol e o francês, por exemplo — no discurso do narrador e das personagens, além de dialetos sociais e jargões de grupos. No terceiro capítulo, há um trecho no qual o narrador utiliza a língua inglesa para ironizar a opinião das personagens que acreditam que o protagonista Viramundo pudesse ter passado dez anos vivendo na estrada que liga as cidades mineiras de Mariana e Ouro Preto: “It is ludicrous —

para usar a língua de Shakespeare, tão cara aos nossos filomenos montanhenses” (SABINO, 2006, p. 56).

Além dos diferentes idiomas, podemos encontrar a presença do dialeto mineiro em vários momentos do romance. No sexto capítulo, por exemplo, o narrador dá voz à personagem João Tocó, que é nativo da cidade de Divisa Alegre, próximo à Vitória da Conquista, na Bahia. João Tocó narra, em seu dialeto, a sua autobiografia:

[...] Então *arresolvi* me desgarrar pra Diamantina lá na Divisa que era dita terra prometida, tinha diamante de dar com pé, reluzindo no chão, nem precisava cavar, era só apanhar os grandes, que os pequenos era que nem cascalho de tanto que tinha. Então passei a mão na patroa e nos meninos, mais meu genro e dois cunhados, e meti o pé na estrada, *vinhemo* tudo pra Diamantina. Uma lonjura dessa que não dá pra *maginar*: levei um ano, daí pra mais em andança com a tribo, pernoitando em paiol de fazenda, rancho de beira-caminho, chiqueiro e curral *adonde* dessem pra gente pasto e pousada (SABINO, 2006, p. 152, grifos meus).

Percebe-se, nesse trecho, a presença da oralidade, já que o narrador/autor cede a voz narrativa à personagem João Tocó e, posteriormente, reproduz no relato escrito as próprias palavras da personagem. Na narrativa de João Tocó, aparecem palavras como *arresolvi*, *vinhemo*, *maginar* e *adonde*, por exemplo, que revelam o dialeto da personagem bem como sua posição social, ou seja, por meio do conteúdo de sua autobiografia e da maneira como narra, a voz de João Tocó revela ao leitor/ouvinte sua condição de marginalizado.

Além da presença do plurilinguismo, pode-se observar também, no trecho acima, o pluriestilismo e a plurivocalidade. O plurilinguismo pode ser encontrado na utilização do dialeto mineiro; o pluriestilismo, no emprego do discurso direto das personagens, quinta unidade estilística proposta por Bakhtin (1988) — *os discursos dos personagens estilisticamente individualizados* —; a plurivocalidade, na voz social marginal de João Tocó. Portanto, essas três categorias não aparecem no romance de forma desvinculada, mas em conjunto, compondo uma narrativa múltipla.

O romance em questão é construído com base no entrecruzamento de diferentes vozes que trazem várias marcas capazes de caracterizar uma cultura, uma sociedade, pois trazem em si diversas ideologias. Há, em *O Grande Mentecapto*, as vozes de militares, pertencentes a classes sociais mais elevadas, que reafirmam a hierarquia e as normas que regem uma sociedade:

— O senhor quer falar comigo, doutor?

— Doutor? — o Capitão se ergueu, afrontado. — É assim que o senhor trata o seu Comandante? A cavalaria pode ser avacalhada, mas não a esse ponto! Vamos, enquadre-se! Perfil-se!
 Assustado, o recruta bateu os pés e perfilou-se.
 — Continência! Fique de Continência. (SABINO, 2006, p. 109).

Na passagem acima, é possível observar o comportamento autoritário do Capitão do Esquadrão de Cavalaria de Juiz de Fora frente ao recruta Viramundo. O Capitão utiliza vários verbos no imperativo — *enquadre-se, perfil-se, fique* — e valoriza a hierarquia militar, a nomenclatura de Capitão, visando sempre à manutenção da ordem e a reafirmação dos valores sociais e culturais dominantes, isto é, da verdade monológica e indiscutível. Esse autoritarismo pode estar relacionado com o contexto histórico e social brasileiro na época ditatorial e é percebido não só no comportamento dos militares, mas também dos governantes presentes na narrativa.

Juntamente com as vozes de militares, há no romance as vozes de padres, damas da sociedade e políticos, por exemplo. Essas vozes são defensoras de ideologias conservadoras, que buscam manter a verdade monológica e a divisão de classes, ou seja, uma determinada ordem social. *O Grande Mentecapto* é permeado também pelas vozes de prostitutas, rufiões, mendigos, retirantes, deficientes visuais, loucos, etc. Essas vozes fazem parte de uma mesma classe social — a dos indivíduos marginalizados — e expressam múltiplas ideologias.

Quando o protagonista Viramundo lidera uma revolução, no final do romance, por exemplo, a prostituta Brigitte diz às outras prostitutas: “— Vamos mostrar a esses sacanas o que vale uma mulher” (SABINO, 2006, p. 216). Com esse dizer, Brigitte expressa a ideologia do indivíduo marginalizado, que tenta provar seu valor social, e a ideologia feminista, que também busca afirmar socialmente a liberdade da mulher.

É possível notar também que essas vozes sociais não revelam unicamente as ideologias acima apontadas, mas várias outras, pois a obra incorpora o discurso de crianças, donas de casa, estudantes, escritores, músicos, farmacêuticos, etc., fazendo com que a narrativa se construa por meio de uma multiplicidade de vozes. Portanto, o romance em questão não só reafirma a plurivocalidade, como faz desse procedimento um dos seus principais ingredientes para construir um quadro social diversificado e vivo.

Segundo Bakhtin (1988), essa natureza multifacetada do universo romanesco relaciona-se aos conceitos de dialogismo e polifonia, pois o autor afirma que a linguagem do romance é polifônica e dialógica e que a polifonia atua no gênero romance como forma de ruptura com a homofonia ou voz dominante. De acordo com Bakhtin (2005, p. 21), “a

essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia”.

Bakhtin (2005, p. 180) ainda esclarece que “a carnavalização tornou possível a criação da estrutura *aberta* do grande diálogo, permitiu transferir a interação social entre os homens para a esfera superior do espírito e do intelecto, que sempre era predominantemente esfera da consciência monológica”. No discurso carnavalizado de *O Grande Mentecapto*, o diálogo polifônico é um elemento fulcral e realiza-se de diversas maneiras, pois o gênero romance alimenta-se dessa multiplicidade.

2.3.2 O diálogo

Ao longo de toda a narrativa, pode-se perceber a presença frequente da estrutura dialógica. O discurso do romance é composto basicamente de descrições, pausas metalinguísticas ou de comentários e diálogos nos quais a narração dá voz às personagens. A presença recorrente dos diálogos auxilia também na elaboração de um relato fragmentado e ágil.

Além disso, ao dar voz às personagens, o narrador/enunciador simula construir um relato mais objetivo, já que ele mostra a cena ao leitor de maneira direta, isto é, dramatiza-a. Geralmente a voz do protagonista, trazendo a multiplicidade de discursos, ideologias e idiomas, é a que aparece com maior frequência nos diálogos, mas há espaço também para a voz de diversas outras personagens.

São utilizados na narrativa vários elementos por meio dos quais se estabelece o diálogo carnavalizado, o entrecruzamento textual. A respeito do diálogo entre diferentes textos, após a difusão dos estudos bakhtinianos, Júlia Kristeva compõe e introduz o termo *intertextualidade* para referir-se a essa relação dialógica:

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente *diálogo* e *ambivalência*, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*. (KRISTEVA, 1974, p. 63-64).

De acordo com Kristeva (1974), todo texto se constrói por meio da transposição de outros textos. Assim, o texto é semelhante a um mosaico e estabelece um diálogo permanente com outros textos. Na concepção bakhtiniana, o diálogo é entendido em um sentido mais amplo, ou seja, no sentido de condição dialógica da linguagem, da comunicação verbal, que envolve o diálogo entre o narrador e o leitor, entre as diversas personagens, entre vozes sociais e ideologias distintas, entre textos e até mesmo entre diferentes gêneros dentro de uma mesma obra:

O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva. (BAKHTIN, 1997, p. 294).

Para Bakhtin (1997), o próprio conceito de gênero é caracterizado com base no diálogo, pois o autor estabelece, primeiramente, uma distinção entre gênero primário e secundário. Essa distinção, que muitas vezes é aproveitada fora do âmbito dialógico, retoma as duas maneiras de se compreender o diálogo: o diálogo cotidiano, gênero primário, e o diálogo mais complexo que constitui todo enunciado, gênero secundário.

O Grande Mentecapto contém toda a multiplicidade característica do gênero romanescos e assume uma posição responsiva frente à ideologia que classifica a literatura em séries estanques, pois mostra que uma obra contemporânea pode resgatar a tradição carnalizada para compor um todo significativo de grande importância para a produção literária brasileira. A singularidade dessa obra está na possibilidade dessa dupla relação na qual a tradição e a contemporaneidade não estão em uma relação de contradição, mas complementam-se, estabelecendo a pluralidade típica do gênero romanescos.

Tendo em vista essa multiplicidade, percebe-se que *O Grande Mentecapto* dialoga abertamente com diferentes textos e gêneros, tais como o romance, o conto e a poesia, que se fazem presentes ao longo da narrativa. No sexto capítulo da obra, por exemplo, quando o narrador descreve os integrantes da Orquestra Euterpe Lira de Ouro, ele cita fielmente um trecho do romance *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos: “Seu Lobato, coletor estadual, tocava flauta” (SABINO, 2006, p. 143).

Há também, no mesmo capítulo, uma referência ao conto *Galinha cega*, de João Alphonsus, no momento em que o protagonista Geraldo Viramundo convive com um gambá

na mansão em que a orquestra Euterpe Lira de Ouro ensaia: “graças a essa condescendência do grande mentecapto em relação a bicho tão repelente, admitindo que circulasse à vontade em vez de matá-lo a pau, como se deve proceder,* deu-se verdadeiro desastre [...]” (SABINO, 2006. p. 145).

A citação acima remete à seguinte nota de rodapé da autoria de Fernando Sabino, nesse processo dinâmico de dialogismo: “para maiores informações sobre o assunto, consultar o raconto ‘Galinha Cega’, no livro do mesmo nome, da autoria de João Alphonsus” (SABINO, 2006, p.145). Além disso, há também citações de poemas ao longo do romance. Por exemplo, no sexto capítulo, o protagonista Viramundo repete mentalmente os versos do poema a *São Bom Jesus de Matozinhos*, de Alphonsus de Guimaraens:

Quando o jubileu se aproxima,
Ai, quanta gente sobe o morro...
Tão longe... mas quem desanima,
Se ele é o senhor do Bom Socorro!

Entrevados de muitos anos
Vão de rastros pelos caminhos
Olhar os olhos tão humanos
Do Bom Jesus de Matozinhos. (SABINO, 2006, p. 161).

Esse dialogismo interdiscursivo se faz presente ao longo do romance e relaciona-se também a um conceito muito importante nos estudos bakhtinianos: a polifonia. Ao estudar a obra de Dostoiévski, Bakhtin (2005) fala a respeito do romance polifônico:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivado uno, à luz da consciência una do autor, que se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 2005, p. 4).

Com base no conceito de *intertextualidade* de Kristeva e nos conceitos de *dialogismo* e *polifonia* de Bakhtin, é possível notar como *O Grande Mentecapto* é um romance polifônico, que realiza um diálogo intertextual, pois, conforme Samoyault (2008, p. 18), “não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo”.

Portanto, para que *O Grande Mentecapto* se constitua como obra literária carnavalizada e renovadora são essenciais: a carga dialógica das palavras bem como os efeitos de sentido que tal diálogo intertextual traz ao discurso romanesco. Segundo Samoyault (2008, p. 47), “a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto”. A citação, a paródia, a alusão e a referência são alguns dos procedimentos linguísticos por meio dos quais são realizadas as retomadas e transposições textuais.

2.3.3 A citação

Conforme salienta Compagnon (1996, p. 41), “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita”. O teórico também destaca a dimensão palimpséstica dos textos, isto é, a compreensão de um texto como sendo a retomada de textos anteriores, porém com diferença:

[...] a citação é um operador trivial de intertextualidade. Ela apela para a competência do leitor, estimula a máquina de leitura, que deve produzir um trabalho, já que, numa citação, se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem de redundância. Mas esse trabalho depende de um fenômeno imanente ao sentido conduzindo a leitura, porque há um desvio, ativação do sentido: um furo, uma diferença de potencial, um curto-circuito. O fenômeno é a diferença, o sentido é a sua resolução. (COMPAGNON, 1996, p. 58-59).

Em *O Grande Mentecapto*, há muitas citações diretas que, estabelecendo um diálogo intertextual com a obra, agregam-lhe sentidos diferentes. Essas citações são próprias do narrador/autor, o duplo do autor real, Fernando Sabino, pois se relacionam com o ato da escrita. Mas elas aparecem na narrativa também na voz do protagonista, dos demais personagens e narradores.

Essas citações são múltiplas: há citações literárias, culturais e religiosas, além de uma epígrafe. No que diz respeito às citações literárias, pode-se mencionar o episódio em que o protagonista Viramundo conversa com o diretor de um hospício e o narrador/enunciador cita o lema dos conjurados mineiros, consagrado na bandeira de Minas Gerais: “sentia-se tolhido na

sua liberdade de ir e vir, que era um dos postulados mais caros às suas convicções, *libertas quae será tamen! Ainda que tardia, saberia conquistá-la*” (SABINO, 2006, p. 90).

Libertas quae sará tamen é um fragmento de um verso presente na primeira *Écloga* de Virgílio, expressando a luta pela liberdade, que deveria ser conquistada. Na narrativa, a expressão aparece no momento em que Viramundo pretende conquistar sua liberdade saindo do hospício ao qual fora levado contra sua vontade. Ao citar um texto clássico em tal contexto situacional, o narrador/enunciador o *dessacraliza* e gera o riso carnavalizado. Nessa passagem, pode-se pensar que o hospício esteja atuando como uma metáfora do regime ditatorial, no contexto contemporâneo, mas que resgata ironicamente um episódio do nosso passado histórico.

Além de citações literárias clássicas como a anteriormente mencionada, a narrativa traz também muitas citações de autores mineiros:

Às vezes se distraía recitando o famoso soneto do poeta-soldado Jésu de Miranda, que também já morara em Juiz de Fora, como ele próprio afirma:

*Nasci em Guaxupé, no sul de Minas!
Criado em Juiz de Fora, entre a gentalha,
Abrazei, tanto o bom, como o canalha,
E amei, da mulher santa às messalinas!*

*Como soldado em campo de batalha,
Lutando pelos montes e campinas,
Ora nos bosques, ora nas colinas
Batidas pelo fogo da metralha,*

*Demonstrei o maior patriotismo,
Quando em perigo a impávida Nação!
Cumprindo o meu dever com heroísmo,*

*Na vida militar, cheguei a alferes!
E foi no mundo a minha diversão:
— Briga de galos, versos e mulheres!... (SABINO, 2006, p. 114-115).*

Essa citação aparece na voz do protagonista Viramundo, no momento que ele se encontra no Esquadrão de Cavalaria, na cidade de Juiz de Fora, e refere-se à vida militar. Há semelhanças entre o que se passa com o eu lírico do poema e o que se passa com o protagonista da narrativa durante a vida militar, com a diferença de que Viramundo não é bem sucedido e a última estrofe do poema de Jésu de Miranda destoa da história narrada. Pode-se verificar, portanto, um processo identitário entre o conteúdo do poema e a biografia do

protagonista da narrativa, mas há também a comicidade gerada pela última estrofe, que traz o rompimento do processo identitário.

No poema, o eu lírico adota determinadas posturas e chega ao cargo de alferes, ao passo que, na narrativa, o protagonista adota posturas semelhantes e torna-se um lavador de cavalos. Por fim, é possível perceber nessa citação a mistura de gêneros existente no discurso romanesco de *O Grande Mentecapto*, pois há a introdução da poesia, de gênero lírico, na prosa, de gênero narrativo.

Nas diversas citações ao longo do romance, há também a presença do plurilinguismo, pois há citações em diferentes idiomas, que mostram a coexistência de culturas diferentes. No quarto capítulo, por exemplo, há um cômico diálogo entre o autor francês Georges Bernanos e Viramundo, no qual ambos não se entendem, porque um fala francês e o outro português. Ao final, Viramundo arremata o diálogo com a seguinte citação: “— Tout est bien qui finit bien” (SABINO, 2006, p. 97).

O protagonista cita em francês uma frase que — além de dar título a uma peça teatral de Shakespeare —, se consagrou como provérbio em vários idiomas, sendo sempre aplicado ao final de uma situação problemática, quando se alcança um final feliz. Na narrativa, Georges Bernanos, por não conseguir entender as palavras do protagonista, passa a ignorá-lo e o protagonista deposita o presente ao autor sobre uma mesa e vai-se embora.

As citações religiosas também aparecem constantemente na voz de Viramundo, que guarda uma relação próxima com a figura de Cristo. No terceiro capítulo da narrativa, após ser agredido pelo engraxate Vidal, Viramundo faz a seguinte citação: “— Não me intimidas, pardavasco! Ouviste o que foi dito aos antigos: olho por olho, dente por dente! Pois eu te digo que se alguém te ferir na tua face direita, apresenta-lhe também a outra. São Mateus, capítulo quinto Versículo 39. Aqui está a outra, sandeu!” (SABINO, 2006, p. 60). Nesse episódio, o protagonista, além de citar a frase, cita também a referência bíblica de onde foi retirada.

A citação expressa o antagonismo entre dois princípios: *olho por olho, dente por dente* — segundo o qual deve-se retribuir do mesmo modo uma ofensa sofrida — e *se alguém te ferir na tua face direita, apresenta-lhe também a outra* — segundo o qual não se deve revidar uma ofensa sofrida, mas perdoar o ofensor. Viramundo age segundo o último princípio e não revida a ofensa ao engraxate, revelando por meio desse comportamento sua postura ambivalente: não revida a ofensa por ser um indivíduo bondoso e/ou por ser um indivíduo medroso que, em seu caráter anti-heroico, busca safar-se das situações conflituosas.

A comicidade do episódio reside no fato de o protagonista utilizar a citação ao pé da letra e oferece a outra face física para que o engraxate o agrida novamente. O engraxate, por sua vez, efetivamente o torna a agredir e o episódio assume um tom sério, tragicômico, pois Viramundo mostra ser inocente e agir de acordo com uma lógica própria.

Além de citações religiosas como essa, a epígrafe da obra também traz uma importante citação religiosa. Conforme Compagnon (1996, p. 120), “a epígrafe é a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas”. A epígrafe de *O Grande Mentecapto* traz a seguinte citação bíblica: “Todo aquele, pois que se fizer pequeno como este menino, este será o maior no reino dos céus” (Mt 18, 4).

Nessa passagem bíblica, Cristo ensina seus discípulos a comportarem-se com humildade. Essa epígrafe, pronunciada na voz de Cristo, parece ser dirigida ao protagonista da obra e conferir-lhe um viés de nobreza e respeitabilidade, porque ele passa a ser tido como um exemplo a ser seguido. Além disso, a questão da infância e da humildade é assunto recorrente ao longo da narrativa, pois Viramundo tem uma ligação muito estreita com sua natureza de menino e com todos os conceitos a que essa natureza remete, — como a inocência, o sonho, a pureza, a humildade, o olhar novo e liberto, a capacidade de transformação.

Vale ressaltar que, embora alguns elementos da narrativa confirmem nobreza e respeitabilidade ao protagonista, ele é um personagem ambivalente, pois mostra-se ridículo por comportar-se como nobre sendo um andarilho. Ainda sobre a epígrafe, é possível pensá-la como uma promessa, uma garantia de que os marginalizados alcançarão algum tipo de recompensa ou vitória. Nesse sentido, ela sugere um diálogo com o contexto social brasileiro da época ditatorial, pois reforça a esperança de que a população marginalizada consiga alcançar a vitória, libertando-se do regime opressor.

Como se pode notar, a citação é um elemento importante para o estabelecimento do diálogo intertextual e proporciona-lhe uma abertura:

Mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para a exterioridade, confronta-o com uma alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão. Inúmeras questões teóricas da intertextualidade estão ligadas a este aspecto e todo o interesse de um estudo intertextual consiste em medir os efeitos poéticos dessa abertura. (SAMOYAULT, 2008, p. 67).

2.3.4 A referência

A referência também é um elemento que atua na construção do dialogismo intertextual, ainda que não exponha diretamente nenhum trecho textual. Segundo Samoyault (2008, p. 50), “a referência não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica”. As referências podem acompanhar as citações ou serem utilizadas isoladamente.

Em *O Grande Mentecapto*, elas aparecem frequentemente relacionadas a obras literárias, acontecimentos e pessoas reais, constituindo um dos elementos mais significativos para a construção do diálogo intertextual. No quarto capítulo da narrativa, por exemplo, em uma pausa metadieética, o narrador faz uma importante referência de caráter literário ao romance *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

Nesse episódio, o narrador/autor revela ter tomado conhecimento de tantas aventuras nas quais Viramundo se envolveu que seria possível construir um novo relato. Assim, esse narrador oferece aos demais biógrafos dados a respeito de algumas aventuras vivenciadas pelo protagonista e complementa a pausa com a seguinte referência: “deixo-os para trás e sigo pressuroso na minha vereda, segundo o simples esquema de João Guimarães Rosa, mal comparando: não perder nunca o fio da meada, nem que esta me leve a afundar-me no que seria dela um mero erro tipográfico” (SABINO, 2006, p. 81). Com essa referência, o narrador/autor cria um diálogo metadieético entre o modo de construção das duas narrativas.

Como o protagonista vivencia muitas aventuras e não é possível ao narrador contar todas elas em um único relato, ele afirma seguir o exemplo narrativo do autor Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: veredas*, e permanecer em um único caminho narrativo, sem tentar abranger todos os acontecimentos. Esse narrador afirma também que pretende *não perder nunca o fio da meada*, fazendo uma comparação entre os atos de narrar e escrever e o ato de tecer. Dessa maneira, o fio da meada equivale ao fio narrativo, ou seja, o modo como os fatos são organizados no tempo, o ponto de vista pelo qual são relatados, e, ainda, a preocupação com a escrita sobre a oralidade.

Ao comparar o esquema narrativo de seu relato com o esquema narrativo de *Grande Sertão: veredas*, o narrador/autor pode estar sugerindo que tem o intuito de revelar os segredos das veredas biográficas de Viramundo, num processo de descoberta e autoconhecimento, pois o narrador/autor identifica-se com o protagonista e, ao revelar os segredos da existência de Viramundo, estaria revelando também os segredos de sua própria

existência. Além disso, no sétimo capítulo, o narrador/autor faz um interessante comentário a respeito do protagonista do romance de Rosa: “há também em Minas quem chegue a afirmar que Viramundo era irmão mais moço de Diadorim, mira e veja! Nonada” (SABINO, 2006, p. 179). A relação de parentesco estabelecida entre Viramundo e Diadorim é intensa, porque há muitas semelhanças entre as duas personagens: a identidade misteriosa, as andanças aventurosas, a personalidade ambivalente e o final trágico, por exemplo. Além do conteúdo, há, novamente, a preocupação formal com a citação da palavra de abertura do romance de Rosa. Por meio dessa comparação, o narrador/autor também realiza um irônico autoelogio quanto a sua capacidade como escritor e a qualidade de sua narrativa.

Essas referências literárias ou metalinguísticas no romance fazem parte de um processo lúdico do narrador/autor. No quinto capítulo, por exemplo, o narrador/autor compõe um jogo linguístico com o nome de um famoso intelectual italiano: “[...] deixando tal pormenor por conta da imaginação dos leitores, já que meu trabalho pretende ser uma obra aberta, nos mais modernos moldes ecológicos, ou seja, defendidos por Umberto Eco [...]” (SABINO, 2006, p. 107).

Nessa passagem, o narrador/autor deixa ao leitor a tarefa de imaginar o estado físico em que Viramundo chega ao Esquadrão de Cavalaria, na cidade de Juiz de Fora, afirmando que seu trabalho tem o intuito de ser uma obra aberta, dando a entender que há espaço para a participação do leitor na construção da interpretação. *Obra aberta* é uma coletânea de ensaios escritos pelo teórico Umberto Eco, na qual o autor discute a abertura, a indeterminação, existente nas poéticas contemporâneas como a música, as artes plásticas e a literatura.

Portanto, a expressão *obra aberta* tem uma dupla interpretação nesse trecho da narrativa, podendo relacionar-se também ao diálogo aberto, típico da literatura carnavalizada. É possível notar também que a palavra *aberta* ecoa, ironicamente, no nome de Umberto. Além disso, o narrador/autor realiza também um jogo de palavras com o nome de Umberto Eco, relacionando-o à palavra *ecológicos*, que nada tem a ver com o nome nem com a atuação do teórico.

O leitor que não conheça Umberto Eco e sua obra pode vir a pensar que ele é um ecologista, sendo essa denominação, que é atribuída aos estudos naturais, derivada de seu próprio nome — como costuma acontecer nos estudos científicos quando a descoberta científica adquire o nome do pesquisador responsável por ela. O narrador joga linguisticamente com essas interpretações possíveis e chega a criar algumas referências falsas dentro da obra:

— Vladimir Maiakovski — exclamou Viramundo solenemente.
 Dr. Pantaleão levou um susto, deu um pulo para trás e passou a olhá-lo com mais respeito:
 — Que é isso, meu filho?
 — Poeta russo. Autor desse poema que o senhor mencionou, “Nuvem de Calças”.
 Como já disse, e se não disse, digo agora, Geraldo Viramundo era chegado à poesia, e tinha lido o mencionado poema em tradução da autoria de outro poeta, sul-americano este, de nome Pablo Menendez de los Campos, publicada numa revista que por acaso lhe caíra nas mãos. (SABINO, 2006, p. 88).

Nesse episódio, situado no quarto capítulo da obra, o narrador/autor faz referência falsa ao poeta sul-americano Pablo Menendez de los Campos, que teria traduzido o poema *Nuvem de Calças* do idioma russo para o português. O poeta é, na verdade, Paulo Mendes Campos, conforme afirma o autor real de *O Grande Mentecapto*, em uma nota explicativa ao final do romance: “‘Pablo Menendez de los Campos...’ — Referência ao meu querido amigo e também grande poeta Paulo Mendes Campos” (SABINO, 2006, p. 239).

Assim, o narrador/autor cria uma referência falsa de um poeta/tradutor, ou seja, ele mascara o nome do poeta brasileiro, utilizando a língua espanhola. Além disso, por estar escrito na língua espanhola, o nome do referido poeta pode aludir ao nome de Pablo Neruda, importante poeta chileno. Portanto, o narrador compõe um jogo textual com o leitor e tenta fazer com que este acredite em uma referência falsa, tomando-a por verdadeira.

O leitor somente descobrirá o engano se consultar as notas explicativas de Fernando Sabino ao final do romance ou se utilizar seu conhecimento literário e interpretativo, relacionando os nomes dos poetas entre si e deduzindo que o narrador esteja fazendo referência a Paulo Mendes Campos:

[...] a sutileza solicitada ao leitor é menos memorial que interpretativa, tanto o autor se diverte com a tradição e semeia a dúvida sobre as fontes de sua própria cultura. Assim, para a justa percepção dessa memória lúdica, a paciência do primeiro é posta em rude prova. Constantemente solicitado, ele balança entre o cuidado de levantar referências ocultas, a dúvida sobre sua autenticidade e a vontade de ir mais longe. (SAMOYAULT, 2008, p. 89).

Por meio desse jogo lúdico e memorial, o leitor é levado a duvidar das informações trazidas pelo narrador e do estatuto *verdadeiro* dos fatos narrados, o que mostra que ele é bastante irônico e busca envolver o leitor no processo simulador. Além de todas as referências de caráter literário e metalinguístico, o narrador/autor apresenta, ao final de seu relato, uma bibliografia com as obras que teria consultado para a elaboração da biografia de Viramundo, o

que gera inicialmente um efeito de seriedade e cientificismo à obra, mas logo em seguida o leitor percebe que há uma carnavalização das referências.

Nessas referências bibliográficas, são mencionadas dezoito obras, que vão desde livros com referentes reais até obras escritas por personagens da narrativa. Tais referências bibliográficas causam um estranhamento, pois não é comum a presença delas no gênero romanesco. Nessa obra, no entanto, elas auxiliam a reafirmar os papéis desempenhados pelo narrador: o de pesquisador e de autor. O narrador de *O Grande Mentecapto* é também um pesquisador, ou seja, um biógrafo, que escreve o relato; portanto, ao colocar no romance as referências da pesquisa biográfica, reafirma-se como autor que elabora o texto e como pesquisador, já que o relato adquire caráter científico.

Todas as referências bibliográficas presentes no romance relacionam-se de algum modo com a biografia e a natureza de Geraldo Viramundo. Embora não se possa abordar no presente texto todas as dezoito obras que constam nessas referências, é possível perceber, com base em algumas referências mais significativas, que elas são utilizadas com finalidade lúdica, porque o narrador/autor realiza com elas um jogo de referências externas — autores e/ou obras que têm referentes reais e autores e/ou obras que não têm.

A obra *Roteiro Lírico de Ouro Preto*, de Afonso Arinos de Melo Franco — referido na bibliografia como Afonso Arinos, sobrinho —, por exemplo, tem um referente real no mundo e é referida também no interior da narrativa, juntamente com o nome do autor, no momento em que o narrador/autor cita informações que obteve sobre a passagem de Viramundo por Ouro Preto. Além dessa obra, *Veritas Veritatis*, do poeta Jésus de Miranda, é referida também na bibliografia do relato. Nesse caso, autor e obra têm referentes reais e são também referidos na narrativa, no momento em que Viramundo está no Esquadrão de Cavalaria, em Juiz de Fora.

Ao lado de obras como as apontadas acima, com autores e títulos que têm referentes reais, aparecem na bibliografia obras como “*Antonio Candido: — Macunaíma/Viramundo: do herói sem nenhum caráter ao heroísmo oligofrênico (aula inaugural na cátedra de Literatura da USP)*” (SABINO, 2006, p. 235). Nesse caso, o autor tem referente real no mundo, mas não é referido em outros momentos da narrativa. Quanto à obra, ela não tem referente real no mundo nem é referida em outros momentos da narrativa, embora o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, tenha referente real e se relacione de maneira interessante com a narrativa.

O título da obra foi criado pelo narrador/autor e traz ao relato a seguinte relação dialógica: o protagonista Macunaíma, *o herói sem nenhum caráter*, mantém certas

semelhanças com o protagonista Viramundo, *o herói oligofrênico*, no que diz respeito à sua figura, porque Viramundo é uma personagem ambivalente, que oscila entre as categorias de herói e anti-herói, bem como entre a sanidade e a loucura. Como se pode observar, a maioria das obras referidas na bibliografia tem em seu título o nome do protagonista Viramundo. É o que ocorre, por exemplo, com *Viramundo na Ventania*, de Paulo Mendes Campos.

O escritor tem referente real no mundo, é referido na narrativa e é autor do livro *Homenzinho na ventania*, que não se relaciona, obviamente, com o protagonista Geraldo Viramundo. Assim, o narrador/autor cria ludicamente um título que não tem referente real, mas simula ter e, com isso, confere verossimilhança ao seu trabalho, afirmando que existem vários livros publicados sobre Viramundo. Ao realizar esse jogo de máscaras, por meio da simulação da existência real de tais livros, o narrador/autor proporciona um efeito de verdade/realidade aos livros dentro do ambiente fictício, já que eles são referidos ficcionalmente no romance *O Grande Mentecapto*.

Há também, nas obras referidas na bibliografia do romance, um autor chamado Silviano Romano que teria escrito a monografia “Viramundo — uma *Interpretação Estruturalista das Manifestações Cognoscitivas Através da Semiótica*” (SABINO, 2006, p.237). A obra não tem referente real no mundo, assim como o autor, mas seu nome pode ter sido construído pelo narrador/autor a partir da mescla dos nomes de dois escritores brasileiros importantes: Silviano Santiago e Affonso Romano de Sant’Anna. Já o título do livro é um irônico comentário sobre tendências críticas, uma vez que os mesmos também atuam e são referências no campo da crítica literária.

Além de referências desse tipo, a bibliografia traz também obras que teriam sido escritas por personagens da narrativa:

Dr. P. Legrino:

— Hospício Sem Paredes

— Os Doidos Têm Razão

— A Insurreição de Viramundo, um Marco na Psiquiatria Revolucionária de Minas (separata). (SABINO, 2006, p. 236).

Dr. P. Legrino é o diretor do hospício de Belo Horizonte, no qual Viramundo esteve internado, portanto, o autor tem um referente dentro da narrativa. As obras fictícias tratam da loucura e da psiquiatria revolucionária, da qual Viramundo representou um marco, porque liderou uma revolução da qual participaram vários loucos. A sonoridade do nome do médico

sugere que o narrador/autor esteja se referindo ao psicanalista e escritor mineiro Hélio Pellegrino, amigo íntimo de Fernando Sabino, podendo a personagem encontrar um correspondente referencial com existência real no mundo.

Com base nas obras até o momento mencionadas, é possível notar que o narrador/autor carnavaliza as referências, que teriam o papel de conferir à obra um viés de seriedade e cientificismo. Assim, essas referências geram o riso carnavalizado e instauram na obra literária o questionamento a respeito dos limites entre realidade e ficção.

2.3.5 A alusão

Além das referências, a alusão é também uma forma de dialogismo, ainda que não esteja diretamente relacionada à intertextualidade. Segundo Samoyault (2008, p. 50), “a alusão pode também remeter a um texto anterior sem marcar a heterogeneidade tanto quanto a citação. É às vezes exclusivamente semântica, sem ser intertextual propriamente dita”. O dialogismo, de acordo com Bakhtin (2005), é uma categoria mais ampla que pressupõe um diálogo aberto, seja entre textos, discursos ou ideologias. É nesse âmbito múltiplo que se situa o romance polifônico.

No sexto capítulo de *O Grande Mentecapto*, quando o protagonista faz amizade com os músicos de uma orquestra, o nome de um dos músicos, que era também farmacêutico, traz uma oportuna alusão a um romance: “o farmacêutico, um velho de nome Policarpo lhe estendeu um tubo de cera [...]” (SABINO, 2006, p. 141). O nome dessa personagem alude ao romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Essa alusão ao romance nesse ponto da narrativa é oportuna, pois ela provoca uma relação entre o protagonista Policarpo Quaresma e o protagonista Viramundo, uma vez que eles apresentam muitas semelhanças: o apego à nação, a inocência, as consecutivas derrotas sofridas, o fim da vida, por exemplo.

Além dessa alusão, nesse episódio em que Viramundo convive com os integrantes da orquestra, há outra bastante sugestiva: “então, já que ele gostava de música, [Policarpo] convidou-o para assistir naquela noite ao ensaio da Euterpe Lira de Ouro num casarão abandonado lá no bairro do Matola” (SABINO, 2006, p. 142). O nome da orquestra *Euterpe Lira de Ouro* alude à musa grega da poesia lírica Euterpe, inventora da flauta. Esses exemplos de alusão reafirmam essa abertura, essa multiplicidade instaurada nas obras dialógicas.

2.3.6 A paródia

Além da alusão, a paródia também atua na constituição de um discurso aberto e polifônico e é um elemento típico das obras carnavalizadas, pois opera uma transgressão autorizada das normas. Segundo Hutcheon (1985, p. 17), “a paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”. Hutcheon (1985, p. 34) também vê a paródia como um modo de diálogo intertextual: “[...] vejo a paródia como uma relação formal ou estrutural entre dois textos. Nos termos de Bakhtin, trata-se de uma forma de dialogia textual”.

Considerando que *O Grande Mentecapto* é um romance contemporâneo, é necessário destacar a seguinte afirmação de Hutcheon (1985, p. 39): “não obstante a rejeição por Bakhtin da paródia moderna, existem ligações estreitas entre aquilo a que ele chama paródia carnavalesca e a transgressão autorizada dos textos paródicos atuais”. Portanto, a paródia, assim como as obras carnavalizadas, tem *permissão* para transgredir certas normas. Quanto à definição do termo, a autora explica que:

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer «contra-canto», e ficam-se por aí. Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles — o de «contra» ou «oposição». [...] No entanto, *para* em grego também pode significar «ao lado de» e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste. (HUTCHEON, 1985, p. 47- 48).

Com essa afirmação a autora destaca que a paródia não precisa necessariamente adotar uma postura contrária ao texto que recupera, isto é, ao recuperar determinado texto, a paródia homenageia-o. Em *O Grande Mentecapto*, a paródia é utilizada de diferentes maneiras: algumas vezes contém citações diretas de outros textos, outras vezes apenas alusões; em certas ocasiões vem acompanhada de elementos como a sátira, a ironia e o riso e em outras volta-se ora para aspectos de conteúdo ora para aspectos formais. Essa diversidade de usos e de funcionamento da paródia está relacionada ao próprio dialogismo e à polifonia das obras carnavalizadas.

Há, no romance em questão, paródias que se voltam para aspectos formais da tradição literária, ou seja, que se relacionam a convenções de gênero literário. No terceiro capítulo do romance, há uma paródia das ladainhas religiosas cristãs, cujo foco não são os elementos de

conteúdo desses textos de tradição religiosa, mas a forma como a ladainha se constrói. Nesse episódio, o narrador evoca uma ladainha com as alcunhas que o protagonista Geraldo Viramundo acumula ao longo da vida:

Geraldo Viramundo
 Geraldo Giramundo
 Geraldo Vira-Lata
 Geraldo Acaba-Mundo
 Geraldo Furibundo
 Geraldo Virabosta
 Geraldo Virabola
 Geraldo Sacristia
 Geraldo Epístola [...]. (SABINO, 2006, p. 52-53).

A semelhança formal do trecho acima com as ladainhas de cunho religioso é grande, inclusive pela disposição vertical do texto; porém o narrador cita no romance apenas a primeira parte da ladainha: a invocação curta variando o epíteto e mantendo o nome próprio, Geraldo. Não há no texto as respostas repetidas, que constituem a segunda parte da ladainha. Assim, nessa paródia, o narrador/autor transgride as convenções do gênero que parodia, jogando abertamente com o leitor, pois pressupõe que ele saiba a resposta para a referida ladainha, ou seja, o narrador/autor transfere ao leitor a tarefa de elaborar a resposta. No nível lexical, do ponto de vista do conteúdo, a alusão aos termos religiosos — sacristia e epístola — ajuda o leitor a relacionar o texto ficcional ao gênero religioso.

Tal paródia não critica ou satiriza propriamente os textos religiosos, mas realiza uma inversão carnalizada desses textos na medida em que os refuncionaliza, retomando-os com distanciamento crítico, ou seja, realiza uma transcontextualização irônica. O efeito que a paródia acima citada provoca na obra é claramente cômico, porque realiza um rebaixamento carnalizado do texto religioso ao incorporar a ele vocábulos como *Virabosta*, *Furibundo*, etc.

Não existe nessa paródia um propósito satírico destrutivo dos elementos religiosos, mas uma retomada renovadora deles, uma paródia como forma de homenagem reverencial, que realiza uma abolição das relações hierárquicas entre o alto e o baixo, na medida em que relativiza essas relações, colocando-as em um mesmo plano:

A paródia é, pois, na sua irônica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa;

tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Como se pode perceber, a paródia também pode ter um propósito destrutivo e estar intimamente relacionada à sátira. Além disso, de acordo com Hutcheon (1985, p. 104), “o romance contemporâneo que incorpora parodicamente formas de arte, altas e baixas, é outra variante daquilo que Bakhtin apreciava na ficção: o dialógico ou polifônico”. No quinto capítulo, quando Viramundo faz amizade com o cavalo tordilho e passa a conversar com ele, há uma interessante paródia da tradição literária:

O soldado se aproximou do tordilho, passou-lhe a mão pelo pescoço. O cavalo pôs-se a relinchar.
 — Ele está falando com o senhor, Comandante.
 — Falando comigo? — assustou-se o Capitão. — Como assim? Falando o quê?
 — Ele está pedindo ao senhor para não deixar que os soldados continuem a chamá-lo de Bunda Mole. (SABINO, 2006, p. 109-110).

Nesse cômico episódio, a presença de um anti-herói que tem como companheiro inseparável um cavalo tordilho sugere uma paródia das convenções do gênero maravilhoso, pois nos contos de fadas é recorrente um herói idealizado montado em um cavalo branco. Da mesma maneira, sugere uma paródia ao gênero fantástico ao se acreditar que o cavalo possa falar. Contudo, dada a situação estratégica em que é empregada a palavra *relinchar* e a correspondente *falando*, como sua possível tradução, o texto assume mais explicitamente as características do gênero piada.

Ainda no mesmo capítulo, o cavalo tordilho é comparado a Bucéfalo, o cavalo de lutas de Alexandre, O Grande. Ao transcontextualizar tais convenções para o romance em questão e inverter ironicamente as figuras do herói e seu cavalo branco nas figuras do anti-herói e seu cavalo tordilho, *O Grande Mentecapto* provoca o riso por meio do rebaixamento, do desvio paródico e carnavalizado, promovendo, portanto, a relativização e renovação das tradições literárias.

Há também, na narrativa, paródias históricas do Brasil, como, por exemplo, a que diz respeito ao Dia do Fico: “— Se for para o bem de todos e felicidade geral da nação, diga ao povo que aceito” (SABINO, 2006, p. 98). Essa frase é pronunciada, no romance, por Viramundo, quando é convidado a candidatar-se para o cargo de prefeito de Barbacena, como forma de protesto da população diante dos abusos de poder praticados pelos políticos locais. A frase parodia o dizer do príncipe regente do Brasil, Dom Pedro, quando ele se recusa a

voltar para Lisboa, por ordem da Corte Portuguesa e permanece no Brasil. Nessa ocasião, em 09 de janeiro de 1822, o príncipe declarou: "Se é para o bem de todos e felicidade geral da Nação, estou pronto! Digam ao povo que fico".

Essa paródia, que permite retomar um enunciado precisamente localizável, provoca também o riso carnavalizado por meio da transcontextualização irônica do discurso original. Ao transportar o discurso do príncipe para o discurso do anti-herói marginalizado Geraldo Viramundo no contexto acima descrito, o romance rebaixa o discurso histórico, relativizando a hierarquia existente, dessacralizando-o em uma inversão cômica.

Conforme Hutcheon (1985, p. 146), “a paródia é hoje dotada do poder de renovar. Não precisa de o fazer, mas pode fazê-lo. Não nos devemos esquecer da natureza híbrida da conexão da paródia com o ‘mundo’, da mistura de impulsos conservadores e revolucionários em termos estéticos e sociais”. Como se pode perceber, as paródias de *O Grande Mentecapto* têm poder renovador. A paródia anteriormente citada, por exemplo, é capaz de renovar o discurso histórico e essa renovação pode ser alcançada muitas vezes por meio de um viés mais crítico e destrutivo, como o satírico:

Há duas direções possíveis que a sobreposição da paródia e sátira podem tomar, dado que o objetivo da paródia é intramural e o da sátira é extramural — isto é, social e moral. Existe, por um lado, um *tipo de gênero* paródia [...] que é satírico e cujo alvo é ainda outra forma de discurso codificado [...]. Por outro lado, além desta paródia satírica, há a sátira paródica que emprega a paródia como veículo para chegar ao seu fim satírico ou corretivo. (HUTCHEON, 1985, p. 82-83).

Na narrativa, há tanto sátiras paródicas quanto paródias satíricas. No segundo capítulo, por exemplo, existe uma sátira paródica, ou seja, uma sátira que faz uso da paródia como veículo para a crítica. Trata-se de uma paródia bíblica do apedrejamento de Maria Madalena, quando, nesse episódio, uma multidão enfurecida encaminha-se para a casa de uma mulher e tenta apedrejá-la, acusando-a de transgredir a moral social e os *bons costumes* da época. Viramundo defende-a e acaba sendo apedrejado também:

— Matem, matem logo! Mas me matem a mim primeiro! Ninguém encosta a mão num fio de cabelo dessa mulher sem passar por cima do meu cadáver! Jesus disse aos fariseus: “Aquele dentre vós que está sem pecado, seja o primeiro que lhe atire uma pedra”. São João, capítulo oito, versículo sete. Pois atirem a primeira pedra! Aquele a quem ele havia chutado na perna minutos antes, que tocara não só num fio de cabelo da mulher mas em todos eles, tomou distância em meio aos outros, gritando:
— Pois lá vai ela!

E atirou uma certa pedrada, que foi atingir em cheio a testa de Geraldo Viramundo. (SABINO, 2006, p. 49).

Nesse episódio, a sátira dirige-se ao comportamento humano, à violência desmedida e descabida, utilizando a paródia como veículo para atingir esse efeito. Ao transcontextualizar um acontecimento bíblico, utilizando uma citação direta, o romance carnavalesca o discurso religioso e provoca um efeito cômico que leva ao riso. Do ponto de vista do conteúdo, mostra também o quanto o ser humano decaiu moralmente com o passar do tempo, pois Viramundo, ao adotar um comportamento semelhante ao de Cristo, no contexto contemporâneo, é apedrejado juntamente com a mulher, o que não acontece no texto bíblico.

No relato bíblico, ao ouvir as palavras de Cristo, os homens refletem sobre seu comportamento e se conscientizam do absurdo do apedrejamento, desistindo dele. No romance, as pessoas mostram ser mais duras e cruéis, tendo perdido a capacidade de reflexão e o bom senso. Portanto, a referida obra realiza uma sátira, utilizando-se da paródia bíblica para atingir o efeito crítico.

No quinto capítulo, existe uma paródia satírica quando o narrador/autor, utilizando uma suposta citação direta, transcreve no romance um trecho do famoso episódio no qual o protagonista Dom Quixote enfrenta um rebanho de ovelhas no romance espanhol *Don Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. O narrador/autor parodia um longo trecho que seria do romance de Cervantes em espanhol e, posteriormente, apresenta uma tradução em português.

Ao transpor o suposto texto de Cervantes para a narrativa, esse narrador coloca Viramundo no papel de Dom Quixote e narra de maneira irônica um ataque do anti-herói a um rebanho de cabras, possibilitando que o famoso episódio de *Don Quixote de La Mancha* seja revisto e renovado a partir da refuncionalização do texto. Para realizar essa paródia, o narrador utiliza a língua espanhola, com a finalidade de aproximar o seu texto ao de Cervantes. Pode-se perceber, nesse trecho, a presença do plurilinguismo e do pluriestilismo, já que são utilizados o idioma e o estilo do escritor espanhol.

Tomando por base o acontecimento do ataque a cabras, vivenciado pelo protagonista Don Quixote, o narrador cria o seguinte texto em espanhol:

[...] eis que Viramundo se despenha desembestado morro abaixo, como se estivesse debaixo de bala num cavalo a galope, e, brandindo seu rebenque, investe contra um rebanho de cabras que pastava bucolicamente nas fraldas do outeiro, julgando tratar-

se de tropa inimiga. E o fez de maneira tão quixotesca que, para fielmente descrever o que se passou, terei de fazê-lo em espanhol:

Las cabras huían sin rumbo, ganando el campo, a los berridos yenloquecidas, pues el gran mentecato repartía rebencazos a troche y moche como si pretendiese aniquilar a todo un ejército. Entreverávanse entre lãs piernas de los soldados, perturbando su embestida y echando a perder toda la estrategia que el capitán Papitas había planeado en detalle. El mismo, desesperado, erguíase en la cumbre de la colina, equilibrando sus anteojos de larga vista. Barajaba la hipótesis de que una bala imaginaria del enemigo pudiese cogerle de sorpresa. Y sus gritos estridentes rebotaban en la llanura:

- Sujeta a ese loco! Liquidáadlo antes que él me embadume la guerra!

Extenuado, después de haber dado fuga al rebaño que se desparramaba por el valle, Viramundo detúvose, jadeando, y alzó la mirada con aire arrogante, con la certeza de que recogería los laureles de la victoria. Mientras tanto el sargento Baldonado, cumpliendo religiosamente las órdenes del comandante, consiguió alcanzarle y aplicó un tremendo puñetazo, arrojándole al suelo, desfalecido.* (SABINO, 2006, p. 123-124).

Juntamente com esse trecho, que o narrador/autor produz em espanhol, há a seguinte nota do autor Fernando Sabino:

Para os leitores menos versados no idioma de Don Miguel, apresento abaixo a versão para o português, realizada a meu pedido pela insigne tradutora dona Neném Werneck de Castro, a quem apresento os meus efusivos agradecimentos:

As cabras fugiam para todo lado, berrando doidamente, [...]. (SABINO, 2006, p. 124).

Nesse episódio, o narrador está novamente jogando com as referências e certezas do leitor, ou seja, com os limites entre realidade e ficção. O narrador/autor, que parodia o romance de Cervantes, narra o episódio do ataque às cabras em língua espanhola e estilo quixotesco; já o autor real do romance, Fernando Sabino, preocupa-se em traduzir o episódio para os leitores *menos versados* em língua espanhola e conta com a ajuda de uma tradutora: a senhora Werneck de Castro, esposa do também tradutor Moacir Werneck de Castro. Assim, o narrador/autor domina o idioma espanhol e o autor real do romance não domina, ou seja, há um jogo lúdico com a questão da escrita e da tradução e com a questão da própria autoria.

Por meio da retomada do episódio protagonizado originalmente por Dom Quixote, a narrativa tem como efeito a sátira às guerras, pois menciona exércitos com soldados e comandantes alienados e despreparados lutando em uma guerra sem sentido. Além disso, o protagonista Viramundo, ao atacar as cabras, alude ao absurdo da situação com a qual se depara, questionando os limites entre a razão e a loucura.

É válido destacar que o romance *Don Quixote de La Mancha*, uma paródia dos romances de cavalaria, é considerado a obra inaugural do romance moderno. De acordo com Samoyault (2008, p. 79), “[...] o romance teria assim nascido da paródia dos romances, o que,

paradoxo supremo, mas que não nos surpreende mais, colocaria a intertextualidade na origem”. Dessa maneira, o diálogo intertextual assume papel fundamental na construção do romance contemporâneo.

2.4 O DISCURSO E A CULTURA POPULAR BRASILEIRA

No discurso irônico e carnavalizado de *O Grande Mentecapto* estão presentes também as vozes tradicionais da cultura popular brasileira. Como o narrador/autor, para construir seu relato e recompor a biografia do protagonista Geraldo Viramundo, pauta-se muitas vezes nos fatos relatados por meio de várias personagens, é possível perceber um estreito vínculo entre os acontecimentos relatados e a memória popular brasileira. O narrador/autor utiliza muitas personagens como fonte de informação e essas vozes das personagens aparecem também no relato e são fundamentais para a tarefa de contar.

Além disso, diversas personagens afirmam ter conhecido Viramundo e ter informações a fornecer a seu respeito. Dessa maneira, o protagonista se insere na memória individual e coletiva do povo e a narrativa é construída a partir de relatos orais, o que a vincula não só à tradição literária carnavalizada, mas também à tradição literária oral. Portanto, *O Grande Mentecapto* filia-se à tradição carnavalizada e seu discurso se abre para a cultura popular brasileira, com seu folclore, seus ditados, suas lendas, seus casos, suas cantigas de roda, entre outros gêneros do discurso oral.

De acordo com Moisés (1967, p. 242), “o romance recria, mas não reproduz o mundo, através duma linguagem que recria, mas não reproduz o falar cotidiano”. Por meio da recriação, a referida narrativa relaciona-se com a cultura brasileira e com a memória popular. Ao mesmo tempo em que há a recriação dos dizeres cotidianos, o discurso narrativo assume expressões mais eruditas e é nessa multiplicidade de diferenças que reside a singularidade discursiva da obra. A mudança abrupta de tom narrativo marca muitas vezes um descompasso e traz aos episódios narrados o riso carnavalizado e renovador.

2.4.1 A lenda

O *relato das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações* assume, em muitos momentos, uma tonalidade lendária. De acordo com Jolles

(1976), a legenda — ou lenda —, em sua origem, está relacionada ao registro da vida de santos, realizado pela Igreja Católica. Jolles (1976, p. 30) afirma que, na lenda, “deparamos compilações mais ou menos importantes que reúnem as histórias e depoimentos sobre a vida e os atos dos santos”.

Com base em tal afirmação, é possível perceber que o propósito da narrativa de *O Grande Mentecapto* é muito próximo ao da lenda: recompor e registrar, por meio de depoimentos, a vida e as ações de Geraldo Viramundo. Como já foi dito anteriormente, as características individuais e a trajetória do protagonista Viramundo são semelhantes às de Cristo, de diversas maneiras. Portanto, a narrativa em questão estabelece um diálogo com a lenda. Ou melhor, configura-se como uma paródia ao gênero e à personagem por carnalizá-los na recriação literária.

Há na narrativa o apagamento da identidade individual de Geraldo Viramundo, que se converte em uma categoria mais ampla, passando a representar certos desejos humanos além de um perfil cultural brasileiro. Como o protagonista conserva seu mistério e não é abrangido por completo pela pesquisa e pelo relato do narrador/autor, ele se torna uma categoria genérica, que faz parte da imaginação lendária popular e situa-se no universo interior de cada ser humano, podendo servir para identificar e/ou nomear o desejo de liberdade que existe em cada pessoa.

Essa ambivalência de gêneros — romance e lenda — faz parte da segunda unidade estilística explorada por Bakhtin (1988, p. 74): “a estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral”. O tom lendário rompe as barreiras do biografismo situado numa dimensão histórica e humana para tingir o romance de um aspecto mítico, elevando a personagem a um patamar sobre-humano, como um herói e santo. Nessa categoria, a personagem afirma-se, ainda, como uma alegoria de Cristo.

O importante, no entanto, para se entender como essa característica do gênero romance de se apropriar de outras formas narrativas tradicionais converte-se em significação é necessário, mais uma vez, ligá-lo ao fenômeno da carnavalização. É por esse caminho que o romance em estudo desliza do sério para o cômico e, mais que isso, consegue esse resultado final que transfigura o riso em trágico e o trágico em excelso, pelos valores libertários e o caráter atemporal do mito que a personagem atinge. Um Dom Quixote brasileiro: cômico e sério, louco e coerente, humano e mítico. Tudo pelo avesso: sob o comando do princípio de inversão que rege o fenômeno carnalizante. É por isso que o romance é ambivalente na forma e também no conteúdo: trágico e cômico, realista e idealista, temporal e atemporal.

2.4.2 As expressões idiomáticas

No discurso da narrativa, além de elementos como a lenda e o mito, pode-se notar também outros aspectos da cultura popular brasileira, como as cantigas de roda, réplicas, parlendas, casos, ditados populares, chistes e adivinhas, por exemplo. Quando narra a infância de Geraldo Viramundo, o narrador/enunciador menciona vários elementos que fazem parte do repertório cultural infantil de um menino brasileiro travesso:

[...] matou passarinho com bodoque, enterrou ovo choco e fez fogo em cima para ver se nascia pinto, foi mordido de marimbondo e ficou de cara inchada, amarrou lata vazia em rabo de gato, fez galinha dançar em cima de lata quente, contou com o ovo no rabo da galinha, enfiou o dedo no rabo dela, teve sarampo, catapora, caxumba e coqueluche, pegou sarna para se coçar, correu de boi bravo [...]. (SABINO, 2006, p. 09).

Como se pode observar, o narrador/enunciador remete ao repertório cultural brasileiro, resgatando tanto expressões advindas da sabedoria popular quanto expressões idiomáticas próprias da cultura brasileira. No início do quarto capítulo, o narrador/enunciador elenca uma série delas: “dando por paus e por pedras, fazendo das tripas coração, metendo-se em camisa de onze varas, comendo o pão que o diabo amassou com o rabo, e encravilhando-se em fofas, Geraldo Viramundo chegou a Barbacena” (SABINO, 2006, p. 80).

Quando insere as expressões idiomáticas no relato, o narrador/enunciador aproxima a narrativa da tradição oral e da cultura brasileira, o que confere popularidade à obra e instaura um diálogo entre a sabedoria formal, escolarizada, e a sabedoria popular. Dessa maneira, o narrador/enunciador mostra-se bastante travesso, pois compõe jogos linguísticos com essas expressões e não as hierarquiza, colocando-as em liberdade. Portanto, pode-se identificar na narração de *O Grande Mentecapto* o caráter carnalizado, popular e lúdico.

2.4.3 As cantigas e parlendas

Além disso, há na narrativa muitas cantigas populares brasileiras. No momento em que o protagonista está no Esquadrão da Cavalaria, na cidade de Juiz de fora, são mencionadas várias cantigas, como, por exemplo, “*Marcha, soldado/ Cabeça de papel/ Se não marchar direito/ Vai preso pro quartel*” (SABINO, 2006, p. 33). Além disso, no último capítulo, as personagens Barbeca e Batatinhas citam e recitam algumas cantigas e parlendas:

Barbeca disse que era hora de providenciar o rancho, e saiu recitando, até sumir na curva da estrada:

— Um elefante amola muita gente. Dois elefantes amolam muito mais. Três elefantes amolam muita gente. Quatro elefantes... [...]

Eles se regalarão com o rancho até último farelo — sua primeira refeição naqueles dias tumultuados. Ao fim, Barbeca, satisfeito, cantarolou:

— *Atirei um pau no ga-tô-tô*

Mas o ga-tô-tô não morreu-eu-eu.

O Capitão secundou:

— *Sá Chica-ca admirou-sê-sê*

Do berrô, do berrô que o gato deu. (SABINO, 2006, p. 225-226).

Essas cantigas e parlendas, além de ajudarem a introduzir o discurso popular brasileiro na obra, dão um ritmo alegre e sonoro à narrativa, ou seja, marcam a presença da oralidade no discurso. As réplicas também são um importante ingrediente da cultura oral brasileira e se realizam de maneira dialógica, pois são dizeres que respondem a outros. No sexto capítulo do relato, Viramundo dialoga em tom de réplica com a personagem João Tocó:

Olhou para o prédio fronteiro à igreja e viu uma janela de grades enferrujadas. Era a cadeia local, e o único preso ali cumprindo pena o chamava lá da sua cela:

— Adão foi feito de barro. Amigo, me dá um cigarro.

Viramundo respondeu prontamente:

— De barro foi feito Adão. Amigo, não tenho não. (SABINO, 2006, p. 150).

2.4.4 A adivinha

Além disso, outro elemento linguístico presente na cultura popular brasileira e muito utilizado na narrativa é a adivinha, que também possui uma estrutura dialógica. O procedimento de construção da adivinha é semelhante ao da ironia, porque envolve os processos de *cifração* e *decifração*: o indivíduo que elabora a adivinha cifra um elemento e cabe ao interlocutor a tarefa de decifrá-lo. Conforme salienta Jolles (1976, p. 116), “na adivinha, apresenta-se [...] uma pergunta a fim de apurar se o interrogado possui certa dignidade e, uma vez dada a resposta, a pergunta prova que o interrogado tem essa dignidade”:

Na adivinha [...] há um homem que interroga outro homem e de modo tal que a pergunta obriga o outro a um saber. Um dos dois possui o saber, é a pessoa que sabe, o sábio; um interlocutor o enfrenta e é levado, pela pergunta, a por em jogo suas forças, seus recursos e sua vida, para chegar a possuir o saber e apresentar-se ao outro como sábio” (JOLLES, 1976, p. 111).

No quarto capítulo da obra, o protagonista Viramundo enfrenta o candidato do governo Praxedes Borba Gato em um debate político, que consiste em um jogo de adivinhações, para o cargo de prefeito da cidade de Barbacena. O candidato do governo tem o intuito de constranger Viramundo, mostrando-se sábio, mas o protagonista vence-o, provando ser mais sábio que ele nesse jogo de forças. O episódio, além de realizar uma sátira política rebaixando o candidato do governo, mostra que o protagonista tem grande domínio da sabedoria popular e que sabe utilizar esses conhecimentos.

Nesse episódio, Viramundo venceu seu adversário com uma adivinha que cifrava ludicamente em si sua resposta. De acordo com Jolles (1976, p. 124), “a forma da Adivinha abre tudo ao fechar-se; é cifrada de tal modo que esconde o que comporta, retém o que contém”. A última adivinha feita por Viramundo a Praxedes Borba Gato trazia em si a palavra chave que decifra o enigma:

Enquanto o público explodia em aplausos, propôs a sua última questão:
 — Nabucodonosor, Rei da Babilônia. Escreve isto com quatro letras.
 O professor meditou um pouco e dirigiu-se ao quadro-negro, pôs-se a escrever várias letras a esmo. Acabou desistindo:
 — É impossível.
 Viramundo avançou, tomou do giz e escreveu rapidamente na lousa: I-S-T-O.
 Foi uma consagração. (SABINO, 2006, p. 105).

2.4.5 O ditado

Outro elemento importante e muito utilizado no discurso popular brasileiro é o ditado. Segundo Jolles (1976, p. 135), “o provérbio ou ditado tampouco é um começo, mas uma conclusão; é a rubrica e o selo visível que se opõem a uma ideia e que o caráter da experiência lhe impõe”. Tomando o ditado como uma conclusão advinda da experiência, pode-se notar que há diversos ditados em *O Grande Mentecapto*, o que reforça a presença da sabedoria popular, isto é, da experiência popular, do legado da tradição oral. No episódio em que Viramundo está internando no hospício de Barbacena, por exemplo, o Dr. Pantaleão, diretor do local, pronuncia os seguintes ditados populares: “cada doido com a sua mania. De médico e louco todos temos um pouco” (SABINO, 2006, p. 86).

Além disso, aparecem na obra ditados populares típicos de determinadas regiões brasileiras. No episódio em que o protagonista passa pela cidade de Congonhas do Campo, o narrador menciona esse ditado popular: “quem não tem vergonha, toma chá de congonha, diz

o mineiro” (SABINO, 2006. p. 160). Já no momento em que Viramundo depara-se com a personagem Barbeca, que se tornará um de seus melhores amigos, ele profere o seguinte ditado cômico: “— Barba cerrada e careca rapada: urubu camarada” (SABINO, 2006, p. 84).

2.4.6 O caso

No discurso popular brasileiro, há outro elemento que se relaciona profundamente com a memória popular, com a imaginação criativa e com a tarefa de narrar: o caso. Vale lembrar que no ditado popular não existem elementos mutáveis, porque esse gênero pressupõe um dizer de sabedoria que se cristalizou e passou a ser utilizado popularmente; no caso, pode haver interferências exteriores e mudanças, de acordo com a imaginação criativa daquele que narra. Como o narrador recolheu depoimentos populares que servissem como fonte de informação para a construção do relato biográfico de Viramundo, não é possível precisar os limites entre a narrativa e o caso, porque não se sabe até que ponto a informação oferecida pelas personagens é verdadeira ou imaginada.

No episódio em que Viramundo está na cidade de Tiradentes, ele conhece o personagem João Tocó, que assume a voz narrativa para lhe contar sua autobiografia. A história narrada por essa personagem ficcional, assim como o caso, por criarem um jogo de ilusão com a realidade, deixam dúvidas sobre os limites entre realidade e fantasia, ainda mais que a narrativa contém muitos elementos trágicos e, ao mesmo tempo, oníricos. Como a história é contada na voz da própria personagem, a linguagem empregada é árida, como se reproduzisse o ambiente do sertão no qual a personagem vivia. Nessa narrativa, João Tocó — um pobre sertanejo — persegue o diamante de seu sonho até ser preso e ficar sem seu diamante.

A história de João Tocó é uma narrativa intercalada à narrativa principal e tem semelhanças com o caso não só porque o leitor não sabe precisar o que é fato e o que é sonho, imaginação, mas também pelo fato de a personagem enganar o protagonista. Após a narração de sua triste autobiografia, o protagonista comove-se com a situação de João Tocó e dispõe-se a ajudá-lo, trocando de lugar com ele. Assim, João Tocó poderia voltar à sua terra e procurar novamente o seu diamante para depois voltar à cadeia na qual estava preso.

Viramundo, então, troca de lugar com a personagem e permanece preso um ano e dois meses, porque João Tocó nunca mais volta à cadeia. Portanto, o encontro de Viramundo e

João Tocó, a história narrada, a troca de lugares e o engodo sofrido pelo protagonista se assemelham, em seu conjunto, a um caso popular. Na verdade, o leitor pode ter a impressão de que vários episódios da narrativa, assim como o caso de João Tocó, se assemelham a casos populares contados pelo narrador. Essa semelhança entre a narrativa e o caso é transmitida ao leitor, na maioria das vezes, por meio da utilização do chiste.

2.4.7 O chiste

Como se pode perceber, a presença do cômico é latente ao longo de toda a narrativa. O riso é um dos elementos fulcrais para a construção do discurso popular, típico das obras literárias carnavalizadas. Segundo Jolles (1976, p. 205), “[...] sempre que o chiste é popular, a sua espécie e a sua maneira caracterizam a raça, o povo, o grupo e o tempo donde procede [...]”. Ainda de acordo com o Jolles (1976, p. 206), “[...] o Chiste, onde quer que se encontre, é a forma que *desata* coisas, que *desfaz* nós”. Como mencionado anteriormente, a narrativa contém vários jogos de palavras, ou seja, elementos lúdicos que jogam com duplo sentido. Esses jogos são um dos recursos utilizados na produção do chiste:

Cada maneira de apreender um conteúdo material na linguagem e toda forma linguística dele decorrente possuem seu antípoda cômico no chiste. Basta tirar partido do concreto, quando se utilize uma abstração, ou retornar ao sentido literal, quando se trate de sentido figurado, para que se obtenha esse desenlace espirituoso. (JOLLES, 1976, p. 207).

Os processos empregados para a construção do chiste são muito variados. Conforme afirma Jolles (1976, p. 211), “como temos no Chiste um meio de desenlaçar as coisas, é obvio que nos empenhamos em empregar esse recurso sempre que deparamos algo que é lamentado, condenado, reprovado ou, para empregar um termo genérico, algo repreensível”. Ainda de acordo com o autor, o cômico é a disposição mental responsável pela produção do chiste e, ao longo da narrativa, é possível notar que a sátira, por exemplo, vale-se muitas vezes do cômico para realizar sua crítica e que o chiste é empregado diversas vezes para desfazer uma situação incômoda, uma inadequação existente, seja expressa por meio de um discurso dominante, uma postura autoritária, entre outros.

Segundo Jolles (1976, p. 113), “cada Chiste, sem exceção, efetua ao mesmo tempo uma dupla tarefa: desfaz um edifício insuficiente e desafoga uma tensão”. Por meio do

cômico, do chiste, muitas vezes o romance desfaz as tensões existentes entre o discurso popular e o erudito, o alto e o baixo, por exemplo. Na medida em que *O Grande Mentecapto* se afirma como obra literária carnavalizada, com um discurso múltiplo, isto é, aberto e dialógico, a tensão causada pelo antagonismo entre discurso popular e discurso erudito desfaz-se, pois a obra mostra que essas categorias não são antagônicas e que o romance é o espaço da multiplicidade e da renovação.

Pode-se citar, como exemplo de chiste, o episódio em que Viramundo, após vencer o debate político contra Praxedes Borba Gato na cidade de Barbacena, é abordado pelo Comandante da escolta:

- Você já foi conscrito? — perguntou o militar.
- Não. Fui só batizado e crismado — respondeu o mentecapto.
- Serviu em corpo de tropa?
- Não. Quando eu era menino queria ser da tropa dos escoteiros, mas meu pai não deixou. (SABINO, 2006, p. 105-106).

Nesse episódio, há dois chistes baseados no jogo de palavras. Quando o militar pergunta ao protagonista se ele já foi conscrito, está querendo saber se ele já se alistou ao serviço militar. Viramundo, por sua vez, entende que ele está perguntando sobre um sacramento religioso, portanto, está atribuindo novo sentido à palavra *conscrito*. Além disso, quando o Comandante lhe pergunta se já serviu em corpo de tropa, isto é, se já serviu ao exército, Viramundo fala-lhe da tropa de escoteiros.

Assim, o protagonista entende a palavra *tropa* com o sentido de grupo de pessoas sem relação com o serviço militar. Os chistes acima mencionados geram o riso, porque realizam um desenlace espirituoso, trabalhando com a multiplicidade de sentidos atribuídos às palavras. Percebe-se que a narrativa é constituída desses pequenos chistes que, sendo utilizados frequentemente, dão comicidade ao relato.

Com base em tudo o que foi discutido no presente capítulo, constata-se que o discurso irônico e carnavalizado de *O Grande Mentecapto* é complexo e ambivalente, haja vista o funcionamento das máscaras utilizadas pelo narrador, da ironia, do dialogismo, da polifonia, das intertextualidades, da paródia, além de todos os elementos narrativos advindos da cultura popular brasileira, como as cantigas e parlendas, as expressões idiomáticas, a lenda, a adivinha, o ditado, o chiste e o caso.

Portanto, percebe-se que o romance é múltiplo e ambivalente, na medida em que comporta uma grande diversidade de elementos muitas vezes antagônicos entre si. Além

disso, esses diversos elementos que compõem a narrativa não aparecem de forma isolada, mas interpenetram-se, engendrando um discurso carnavalizado complexo, no qual todos os elementos complementam-se em um todo narrativo singular.

3 O GRANDE MENTECAPTO GERALDO VIRAMUNDO

3.1 AS TRANSFORMAÇÕES DO HERÓI

O protagonista de *O Grande Mentecapto* revela-se um indivíduo ambivalente, que oscila entre vários planos ao longo da obra e sofre transformações dependendo dos episódios que vivencia. Geraldo Viramundo tem uma origem familiar humilde, sendo o mais jovem de doze irmãos, filho de um pai português — o senhor Boaventura — e de uma mãe italiana — a Dona Nina. A respeito da vida de seu pai, há a seguinte intervenção do narrador:

(Corria em Rio Acima que ele viera para o sertão de Minas com a mulher, fugindo das autoridades imigratórias que queriam mandá-los de volta; outros diziam que ele fugia era da justiça por causa de um crime cometido ainda a bordo. Mas tudo isso não passava de uma conjectura, e nenhuma importância tem para o nosso relato). (SABINO, 2006, p. 8).

Intervindo de modo irônico na narrativa, o narrador/autor faz com que a conduta do pai de Viramundo — e, conseqüentemente, a origem familiar do protagonista — seja considerada como suspeita. Geraldo passa a sua infância na cidade de Rio Acima, onde a família tinha uma casinhola e um armazém do qual retirava o seu sustento. Quando menino, ele mostra ser uma criança travessa, tendo comportamento astuto:

Como seus irmãos, ele comeu terra, botou lombrigas, arrebentou cupim para ver como era dentro, seguiu as formigas para ver aonde iam, misturou açúcar com sal no armazém, furtou garrafa de guaraná e depois mijou dentro botando no lugar para o pai não descobrir, brincou com fogo e mijou na cama, brincou de pegador, tic-tac carambola, este dentro e este fora [...] (SABINO, 2006, p. 9).

Como é possível observar na passagem acima, Geraldo Viramundo é travesso, porém seu comportamento não difere do de seus irmãos até o momento em que ele consegue fazer o trem de ferro parar na estação da sua cidade. Ao perceber que o trem de ferro não parava por ordem de alguém que detém o poder, Viramundo adota uma postura contestadora da ordem estabelecida e coloca-se sobre os trilhos, fazendo com que o trem pare:

A máquina, ameaçadoramente visível e crescendo como um demônio, apitou pela primeira vez. Depois apitou outra, mais outra — Geraldo Viramundo olhou para ela pela última vez e fechou os olhos, sentindo o dormente vibrar sobre seus pés. O apito agora era continuado, as rodas rangiam nos trilhos, o barulho perdia o ritmo numa desordem de silvos e entrechoque de ferros. Geraldo, braços ainda erguidos, lembrou-se de prometer vinte ave-marias e vinte padre-nossos se o trem parasse —

não se ele não morresse, mas se o trem parasse — e foi a última coisa de que se lembrou. (SABINO, 2006, p. 17).

Conforme o excerto acima, o protagonista não teme a morte, mas teme não conseguir cumprir seu objetivo, isto é, há uma *causa* maior pelo qual Viramundo luta e esta *causa* está acima da morte. Vale ressaltar que o comportamento adotado por ele na infância o acompanha ao longo de toda a sua trajetória. Após ter conseguido fazer o trem parar, os moradores de Rio Acima passam a elogiar Viramundo como se ele fosse um herói. Por conta dessa fama e da admiração que ele obtém, um menino de seis anos, conhecido como Pingolinha, tenta seguir seu exemplo e acaba morrendo atropelado nos trilhos. A partir desse momento, Viramundo passa a ser excluído socialmente e essa rejeição tem determinados efeitos sobre a personalidade do protagonista:

Geraldo Viramundo, que suportou a importância de ser ovelha negra entre os meninos da cidade, foi-se tornando de novo a figura apagada que corria pelos pastos, tomava banho no rio, empinava papagaios. Mas nunca mais se misturou com os outros. Afastou-se até dos irmãos e andava sempre sozinho, pelos cantos, ensimesmado e pensativo. Quando completou quinze anos, passou a trabalhar na olaria. (SABINO, 2006, p. 25).

Aceitando a exclusão e procurando o afastamento social, Viramundo passa a ajudar o pai trabalhando na olaria até perceber que não é mais uma criança:

Então, Geraldo Viramundo se apoiou nos cotovelos e estendeu o olhar, meio para longe, meio para cima. Centenas de vezes tinha estado ali, naquela mesma posição, era uma paisagem conhecida e tão familiar como o seu próprio modo de viver, que nela se completava. Mas naquele mesmo instante uma buzina de automóvel soou na estrada, um boi mugiu no pasto, uma menininha de vermelho passava correndo lá longe, na ponte, um vento leve começou a sacudir a ramagem das árvores. O momento assim surpreendido parecia conter um significado qualquer que lhe escapava, e a que a tudo se subordinava, como as notas de uma música [...] — quando, minutos mais tarde, se ergueu e caminhou em direção à casa, percebeu que não era menino mais. (SABINO, 2006, p. 26).

Assim que percebe não ser mais criança, Geraldo Viramundo conhece o Padre Limeira, que se hospeda em sua casa. Ao notar que o padre era um indivíduo diferente dos outros homens, o protagonista identifica-se com ele e tenta mudar seus hábitos, vivendo no seminário da cidade de Mariana:

Era agora um rapazinho mirrado e triste, com duas espinhas na testa, precocemente envelhecido, a mocidade e alguns dentes irremediavelmente estragados, que sabia de cor os Evangelhos e vários trechos do Santo Agostinho. Nada na sua figura faria

lembrar o menino que ele fora, nem sugeria o homem que ainda viria a ser. Estava, por assim dizer, num instante de transição em que a existência parece pairar em suspenso entre dois vazios ou entre dois mistérios que se completam; atingira aos dezoito anos aquele momento de não ter mais o passado como companheiro nem de reconhecer suas visões [...]. (SABINO, 2006, p. 34).

Na descrição acima, notam-se os efeitos que a exclusão e a clausura do seminário causaram na natureza do protagonista. Na época em que esteve ali, Viramundo sofreu novamente uma exclusão social, pois, como não encontrou sentido em suas meditações e não se identificou como seminarista, envolveu-se em uma confusão com a viúva Correia Lopes e acabou sendo expulso da cidade de Mariana. Tanto no episódio do trem de ferro quanto no da viúva, o protagonista age com inocência e não tem a intenção de prejudicar nenhuma das demais personagens, porém a sociedade o exclui.

Após haver se escondido no confessionário da capela do seminário e ouvir, por acaso, a confissão da viúva Correia Lopes, Geraldo Viramundo repreende o comportamento da personagem que afirmava que seu marido, já morto, queria manter relações sexuais com ela. Viramundo é expulso do seminário assim que se descobre que era ele quem estava no confessionário e não o Padre Tibério. O comportamento das personagens que estão no seminário, inclusive o dos padres, é satirizado no romance em questão. Além disso, também é satirizado o comportamento dos habitantes da cidade de Mariana, que tentam apedrejar a viúva pelo fato de ela manter relacionamentos com vários homens.

Quando a multidão dirige-se até a casa da viúva para apedrejá-la, acusando-a de ferir a moral social, Viramundo tenta defendê-la do apedrejamento. Neste episódio, já referido como exemplo de paródia, a população de Mariana age de modo desvairado e violento, enquanto o protagonista tem a mesma atitude de Cristo no episódio do apedrejamento de Maria Madalena, mas ele acaba sendo apedrejado juntamente com ela e quase chega à morte. Nesse momento da narrativa, Viramundo revela-se um indivíduo puro e sincero, que procura defender os mais fracos com bondade, mas acaba sendo vítima de agressões.

A partir do momento em que é expulso da cidade de Mariana, o protagonista aceita a rejeição social e passa a peregrinar por diversas cidades mineiras, ocupando uma posição marginal e não tendo mais nenhuma intenção de reintegrar-se à ordem social estabelecida. Assim, ele torna-se um andarilho e reafirma seu vínculo com a estrada, pois, Viramundo praticamente cresceu no meio dela, que era parte integrante de seu lar na infância:

A estrada de Belo Horizonte passava na sua porta. Com o correr do tempo ela ia derrotando como fonte de renda a cidadezinha, onde logo se fez sentir a esmagadora concorrência de um grande empório aberto por uns italianos já donos da olaria. Mas a estrada era também a maior fonte de preocupação do casal. Nada direi com relação aos outros filhos, senão na medida em que participaram mais diretamente da infância de Geraldo, que é de quem cuida a nossa história. Este, tão logo se fez gente e capaz de equilibrar-se nas próprias perninhas, começou a trazer os pais em constante preocupação por causa da estrada. Construída junto a uma simples picada (o pai não tinha ainda seu negocinho, e trabalhava na olaria), a casinha acabou ficando com a estrada à sua porta [...]. De tal maneira ficou sendo a estrada parte integrante da casa, que a filharada do casal cresceu toda no meio dela. (SABINO, 2006, p. 8).

Como a estrada é um elemento que, desde a infância, faz parte da vida de Geraldo, ela passa a ter um papel fundamental em sua trajetória e nas transformações pessoais pelas quais o protagonista passa ao longo de todo o relato. A respeito da figura do andarilho no contexto da carnavalização, DaMatta (1997) chama a atenção para a importância que o próprio ato de caminhar adquire:

No mundo ritual, ou melhor, no mundo deslocado do rito e da consciência, ocorre uma diferença fundamental: é a marcha que se torna importante. De fato, tudo indica que, nesse contexto, é menos importante o sair e o chegar do que a própria caminhada, que passa a ser o elemento realmente ritualizado e, por isso mesmo, pleno de consciência. (DAMATTA, 1997, p. 102-103).

Ao se tornar andarilho e peregrinar pelas estradas que o levam a diversas cidades mineiras, Viramundo vive muitas aventuras e desventuras sem ter um ponto de chegada anteriormente estabelecido. Dessa maneira, o próprio caminhar configura-se como elemento fulcral da obra, na medida em que pressupõe liberdade e inversão dos deslocamentos rotineiros:

Mas no caminho ritual, ou melhor, no caminho consciente do ritual, o alvo e a jornada se tornam mais ou menos equivalentes. Então, o deslocamento normal e diário fica invertido, pois já não se concentra mais no ponto de chegada — no alvo — mas também no próprio caminhar. (DAMATTA, 1997, p. 103).

Além disso, a conduta de andarilho adotada pelo protagonista revela o desapego às origens familiares e o vínculo com indivíduos que possuem as mesmas condições de vida ou a mesma ideologia. Nesse sentido, Viramundo passa a fazer parte do grupo social dos marginalizados e a adquirir contornos universais:

Nas peregrinações, como disse acima, o homem se transforma em peregrino. Sai de casa — onde está personalizado por uma rede insubstituível de parentes, compadres e amigos — e vai ao encontro de seus difusos companheiros de fé. A proposição da jornada parece ser a de substituir paulatinamente os laços de substância por laços sociais e políticos muito mais universais, dados por meio da religião. (DAMATTA, 1997, p. 103).

Ao tornar-se um andarilho, Geraldo Viramundo reafirma também seu caráter solitário e desajustado diante da realidade. Sendo um andarilho e desvencilhando-se de suas origens familiares, o protagonista depara-se com uma dura realidade contra a qual luta na tentativa de promover mudanças e garantir principalmente a liberdade e a igualdade social:

De qualquer modo, as provas e obstáculos revelam que a vida e o mundo são duros e cruéis, e como em geral os heróis estão sem família e sós neste mundo, vivem de fato uma existência isolada, em que têm de demonstrar a sua enorme e inabalável fortaleza diante dos obstáculos. Temos, novamente, a oposição básica entre casa e rua (que corresponde à dicotomia família/mundo), e mais a implicação sempre muito clara de que o mundo da rua é cruel e exige luta [...]. (DAMATTA, 1997, p. 258).

Nota-se que Viramundo enfrenta diversas dificuldades ao longo de sua trajetória e mostra-se bastante destemido e revolucionário em diversos momentos, contrapondo-se a padrões sociais, ideologias e intencionalidades políticas. Assim, há no romance um confronto entre uma hierarquia social — uma ordem dominante estabelecida — e um grupo de indivíduos que ocupa uma posição marginal e peregrina por diferentes espaços, sem ter um lugar, isto é, sem pertencer a essa ordem social:

De um lado temos os pobres marcados por seus sinais — eternos andarilhos, peregrinando em busca de trabalho e de melhor sorte. Do outro, temos os meios e os instrumentos clássicos para diferenciar grupos, pessoas e categorias sociais. (DAMATTA, 1997, p. 295).

Ocupando uma posição social marginal, Viramundo passa a representar todos os indivíduos marginalizados e a lutar contra aqueles que detêm o poder para garantir liberdade e condições dignas de vida aos excluídos socialmente. Portanto, em muitos momentos, ele adota uma postura revolucionária e coloca-se em defesa dos fracos, desafiando corajosamente os poderosos. No episódio em que faz com que o trem pare, por exemplo, ele mostra não temer nem mesmo a morte, porque é comprometido com uma *causa* maior, que consiste na luta pelos ideais de liberdade, justiça e igualdade humana.

Nessa luta contra o poder, o protagonista sofre muitas desventuras, sendo vítima de discriminação e violência. Ao longo da narrativa, ele mostra ser bastante puro e inocente em muitos momentos e essa conduta faz com que sofra sucessivamente, pois a realidade social com a qual se depara é bastante cruel. Como exemplo dessa crueldade, pode-se recordar que o protagonista foi apontado como culpado da morte de Pingolinha, na cidade de Rio Acima, e excluído socialmente. Vale lembrar também que ele foi vítima até mesmo dos abusos de seus irmãos, quando resolveu tornar-se mais obediente, porque pretendia entrar no seminário da cidade de Mariana:

Também passou a cultivar a obediência de uma maneira exagerada, a ponto de os irmãos abusarem dele. Um dia Breno, o mais velho, achou graça quando o pôs a descarregar sozinho umas sacas de arroz de um caminhão, e ao fim deu com ele estendido no chão, prostrado de cansaço:
— Arriou a trouxa, seu frouxo? (SABINO, 2006, p. 29).

Além disso, ele foi expulso do seminário da cidade de Mariana, apedrejado por uma multidão enfurecida e expulso também da referida cidade. Ao chegar a Ouro Preto, seu estado físico já é de andarilho: “reencontro-o em péssimas condições. Paletó esmolambado, calças de brim ordinário pescando siri, perambulava pelas ruas, alimentando-se só Deus sabe como e dormindo só deus sabe onde” (SABINO, 2006, p. 57). Nessa cidade, o protagonista apanha do engraxate Vidal e é quase atropelado pelo cortejo de carros que levava o Governador Ladisbão e sua comitiva. Nesse momento, por um equívoco, Viramundo apaixona-se pela filha do Governador, Marília Ladisbão:

Ora, acompanhava o Governador Ladisbão sua filha Marília, gentil senhorita de ricas prendas e bela de porte, esbelta de maneiras, moça de fino trato e esmerada educação. E Viramundo, ao vê-la pela primeira vez, devido a um lamentável equívoco, viu nela o ente escolhido de seu coração.
Foi o caso que Viramundo ia seguindo por um princípio de estrada certa tarde, a caminho do barracão do velho Elias, um cego com quem travara amizade no adro de uma igreja e a quem regularmente visitava, quando surgiu atrás dele um grande cortejo de carros: era o Prefeito que levava o Governador Ladisbão a inaugurar a ponte Governador Ladisbão, construída no distrito Governador Ladisbão. Distraído, Viramundo não ouviu a insistente buzina do automóvel a poucos metros pedindo passagem. Não fora o chofer, enraivecido, ter botado a cabeça para fora e gritado “saia da frente, imbecil”, eu estaria fadado a colocar neste instante o ponto final no relato de suas aventuras, desventuras e peregrinações. Assustado com o grito, Viramundo deu um salto para o lado, não sem que o pára-lama dianteiro do automóvel o atingisse, atirando-o à distância: o grande mentecapto deu duas voltas no ar e focinhou de cheio a poeira. O carro deteve-se pouco adiante e foi então que ele, ainda aturdido com o choque, ouviu a bela Marília exclamar para o chofer:
— Você quase matou o vagabundo!

Antes nunca o tivera ouvido: ouviu mal, pois entendeu que ela dissera “Você quase matou o Viramundo”. E seu coração se encheu de gratidão, ao sentir que pela primeira vez alguém reconhecia que ele, embora sendo o Viramundo, não era qualquer pessoa que se atropela e mata pelas estradas apenas porque o senhor Governador está com pressa. (SABINO, 2006, p. 63-64).

Percebe-se, por meio do trecho acima citado, que há uma diferença social entre Viramundo e Marília, mas o protagonista não dá importância para isso e passa a ter uma relação de amor platônico com ela. No romance, Marília é descrita de maneira idealizada, sendo a filha do governador geral da Província de Minas Gerais — uma dama da sociedade brasileira —, enquanto Viramundo é um andarilho pobre e marginalizado. Marília não chega a ter por Viramundo nenhum sentimento amoroso, pois, como se pode notar, tudo não passou de um engano, no qual o protagonista supôs que a filha do Governador o reconheceu e nutria por ele algum tipo de sentimento.

Poucas vezes o protagonista vê Marília e, quando a vê, ele não consegue aproximar-se dela. Portanto, não há também nenhum contato físico entre os dois. Viramundo passa o restante da narrativa mantendo um amor platônico por Marília, no qual há principalmente a admiração, o respeito e a idealização da amada. Assim, pode-se caracterizar a relação dos dois como uma relação de amor cortês, no qual o herói é submisso, como um vassalo, à sua amada distante e inatingível. Além disso, Viramundo inicia uma longa correspondência com Marília, escrevendo-lhe muitas cartas, nas quais revela a pureza de seu amor e expressa seus ideais cavalheirescos.

Na verdade, é Leonardo, um estudante de Ouro Preto, quem escreve cartas a Viramundo fingindo ser Marília, porque pretendia divertir-se com a pureza do protagonista, que crê ser amado pela filha do Governador. A relação que Viramundo mantém com Marília assemelha-se à relação de Dom Quixote e Dulcinéia e alude ao texto árcade de Tomás Antônio Gonzaga, denominado *Marília de Dirceu*, no qual o amor idealizado também se faz presente. Além disso, essa relação revela a pureza de sentimentos do protagonista — que se apaixona e sonha com sua amada por muitos anos, diante de uma realidade cruel —, na qual pode ser percebida a desigualdade social e a perversidade humana.

Ainda na cidade de Ouro Preto, após representar e gerar uma grande confusão em uma peça denominada *A inconfidência mineira*, Viramundo apanha muito dos estudantes, precisando ser internado no hospital para se recuperar dos ferimentos. Já quando chega à cidade de Barbacena, no quarto capítulo da obra, ele é destrutado pelo alemão Herr Bosmann, dono de uma granja, e acaba sendo internado em um hospício. Assim que sai de Barbacena,

ele ingressa no Esquadrão de Cavalaria, na cidade de Juiz de Fora, e é desprezado pelos militares, que lhe dão a tarefa de lavar os cavalos. Encerrada a guerra entre os exércitos azul e vermelho, Viramundo dirige-se para São João Del Rei e encontra o estudante Dionísio, que lhe revela que Marília nunca o conheceu ou lhe escreveu cartas:

— Ah, se me lembro! — e Dionísio para não agravar a sandice do grande mentecapto, que aos seus olhos já parecia mais do que agravada, acrescentou: — Leandro, aquele colega nosso que escrevia cartas a você como se fosse a filha do Governador...

Viramundo o olhava, estarecido. Dionísio se perturbou:

— Bem, na época eu até que procurei te prevenir, não se lembra? Mas você não acreditou...

Viramundo continuava a olhá-lo sem ver nada. Constrangido, Dionísio pretextou um motivo qualquer e se afastou [...].

Era tão pungente a súbita consciência da verdade, que Viramundo se afastou dali como um sonâmbulo, trocando as pernas pela rua. Apalpou no bolso o maço de cartas que nunca mais deixara de carregar consigo, mesmo nos tempos de guerra, em pleno fragor da batalha. Debruçou-se na amurada do Rio do Lenheiro e pôs-se a rasgá-las, uma por uma, em mil pedacinhos que esvoaçavam no ar como borboletas alucinadas, tangidos pelo vento que soprava. Deixou escapar um soluço estrangulado como se limpasse a garganta, endireitou-se e foi andando. (SABINO, 2006, p. 140-141).

Depois de sofrer tal decepção, a perda de um sonho, o protagonista constata novamente sua solidão e tem uma postura mais triste diante da realidade. Em seguida, na Igreja Matriz da cidade de Tiradentes, ele toma conhecimento da *mentecaptividade*:

Que sentido têm as coisas? — o grande mentecapto perguntou a si mesmo, sentando-se num banco da nave àquela hora vazia, e veio-lhe de súbito a consciência da própria mentecaptividade, tão despropositada quanto a minha ousadia em escrever semelhante palavra. Não entendia mais nada de nada — e tal desentendimento o atingiu tão fundo, que Geraldo Viramundo pôs-se a chorar.

O leitor deve estar lembrado de crise semelhante, que o assaltou, anos antes, quando era pouco mais que um adolescente, também numa igreja, ou, mais precisamente, na Capela do Seminário de Mariana. Mas daquela feita o choro era fruto de suas meditações, ao passo que agora decorria de constatações nascida da mesma dúvida que o levara, em menino, a interpelar o Padre Limeira em Rio Acima: meditar em que? Não havia mesmo nada sobre que meditar, concluía agora. Sentia-se completamente vazio por dentro, numa solidão sem remédio.

Tentou pensar em sua amada tão distante, a doce e terna Marília de seus olhos, mas a revelação de que as cartas não eram dela se interpunha, dorida, em sua mente — viu que ela também ia se esfumando em sua alma, deixando o coração vazio e se perdendo na lembrança. Não havia mais nada em que se agarrar para sobreviver. (SABINO, 2006, p. 149).

Nesse episódio, o protagonista adquire consciência das injustiças existentes no mundo e da falta de sentido das coisas. Essa consciência deixa um grande vazio no espírito dele, que agora não pode mais se agarrar na ilusão de um relacionamento amoroso com Marília para

sobreviver. A perda do sonho, o estado de lucidez sobre sua própria condição, a realidade da vida, são insuportáveis a Viramundo. Vale destacar que esse estado de lucidez e de consciência é uma das mais importantes marcas do realismo literário. A consciência do vazio existencial e da *mentecaptividade* é um aspecto importante de *O Grande Mentecapto*, na medida em que a obra traz o questionamento a respeito da ignorância humana diante da realidade, bem como da busca constante em dar algum sentido à existência para preencher um vazio.

Como a realidade mundana é insuportável a Viramundo, ele age de acordo com outra lógica e, por isso, é socialmente considerado louco e/ou idiota. A alternativa encontrada pelo protagonista diante da realidade é refugiar-se no sonho, na fantasia, agindo de acordo com outra lógica. Desse modo, Viramundo desafia uma cruel realidade — que tenta roubar-lhe o sonho e os ideais — buscando modificá-la e construir uma outra que seja mais justa. Portanto, o romance dramatiza essa luta do protagonista com a sua realidade.

Quando chega à cidade de Tiradentes, Viramundo é um indivíduo abatido e solitário, deslocado no mundo. Ele passa por um conflito existencial, no qual a sensação de estar perdido e de não compreender nada é intensa. Sua alma mergulha em um abismo interior:

Viramundo passava quase o dia todo calado, imerso em seus pensamentos, não falando senão o estritamente necessário para revelar que sua grande mágoa não era com ninguém mais, senão consigo mesmo. Nada em sua figura lembrava agora o jovem destemido e destemperado que vem trazendo a nossa história em permanente sobressalto. Cabisbaixo, taciturno, ai palmilhando com indiferença a longa estrada de Minas sem esperar que ela o levasse a lugar nenhum.

Qual o motivo de tamanho abatimento? A consciência de que jamais mereceria o amor de sua Marília, que de súbito se abateu sobre ele na Matriz de Tiradentes, entre reflexos de ouro do altar e querubins chorando e rindo? Mais do que isto. Embora a perda do amor fosse crucial para a sua alma, ela não era senão a exteriorização de algo mais grave que sentia passar-se no fundo de si mesmo, e que ele próprio jamais saberia formular em palavras: havia simplesmente perdido a fé. Fé em quê? Não sabia. Em verdade, não sabia nem se ele próprio existia realmente ou se não passava da criação alucinada de alguém mais louco ainda, a divertir-se com a sua loucura até que ela o levasse desta para melhor. (SABINO, 2006, p. 159).

Como se pode observar, a revelação de que não era Marília quem lhe escrevia cartas desencadeia uma série de mudanças físicas e psicológicas. O protagonista chega a perder até mesmo a fé na sua própria existência, chegando a aventar a hipótese de que seria a criação de outro alguém — um ser divino ou um autor literário, por exemplo — também mentecapto. Vale ressaltar que há um diálogo intertextual entre o trecho “ia palmilhando com indiferença a longa estrada de Minas”, citado pelo narrador/enunciador, e os primeiros versos do poema A

Máquina do Mundo, de Drummond: “E como eu palmilhasse vagamente / uma estrada de Minas, pedregosa”.

O estado de espírito do protagonista da narrativa e do eu lírico do poema enquanto palmilham a estrada mineira é muito semelhante, o que intensifica o tumulto pelo qual Viramundo passava no momento. Em meio a esse grande tumulto, Viramundo encontra seu amigo, o cego Elias, que peregrinava até Congonhas buscando a cura de sua cegueira. Enquanto o protagonista admirava a obra *Os Doze Profetas*, esculpida por Aleijadinho, o seu amigo foi violentamente assassinado por dois soldados a golpes de sabre:

Encontraram o velho Elias estirado no chão de terra do porão que lhes servia de abrigo. Viramundo ajoelhou-se e tomou-lhe a cabeça branca nas mãos, sem saber se ainda havia vida por detrás daqueles olhos opacos. Mas o velho ofegava, engasgado, e afinal abriu a boca para deixar escorrer um filete de sangue. Viramundo chamava-o pelo nome, ansioso, abraçava-o, beijava-lhe os olhos:
— Elias, o que fizeram com você, Elias, por que fizeram isso, meu Deus... — e soluçava, molhando de lágrimas o rosto do amigo.
Em pouco era um corpo sem vida que ele apertava desesperadamente nos braços. (SABINO, 2006, p. 164).

Após a trágica morte de seu amigo, Viramundo dirige-se novamente às escadarias onde se encontram os profetas e lhes faz diversos questionamentos, tendo como resposta somente o silêncio de pedra que eles oferecem. Percebe-se que a existência do protagonista é marcada por consecutivas mortes, que provocam transformações na sua vida: a morte do menino Pingolinha marca a primeira exclusão social que Viramundo enfrenta, aos dez anos de idade; a morte do sonho de um relacionamento amoroso com Marília marca a consciência do vazio e da *mentecaptividade*, que acarretam a perda da fé; a morte do cego Elias marca a morte do menino que havia dentro de Viramundo:

Os leitores devem ter notado, e eu já disse alhures, que Viramundo não é mais o mesmo homem. Não que a luz do bom senso tenha enfim prevalecido sobre os impulsos obscuros da sua demência. Ao contrário, de algum tempo a esta parte, principalmente depois da morte do cego Elias, qualquer coisa se apagou no seu espírito. O raio que corisçou na sua cabeça naquele instante, dando-lhe uma fulminante consciência da iniquidade que prevalece neste mundo, foi demais para a sua inocência, matou o menino que ele trazia dentro de si. Matou o menino. (SABINO, 2006, p. 197).

Quando se encontrava em Montes Claros, Viramundo conhece a prostituta Marialva e apanha do rufião Montalvão ao tentar defendê-la. Em seguida, ele toma um trem, juntamente

com outras personagens marginalizadas, para Belo Horizonte. Nesse momento, ele já está bastante transformado:

[...] Quem o visse naquele trem sacolejante, vindo do sertão de Montes Claros a caminho de Belo Horizonte, em meio ao amontoado de retirantes no vagão malcheiroso da segunda classe, não o distinguiria dos demais infelizes que o cercavam: rostos macilentos, corpos mirrados e sujos, crianças de nariz escorrendo e olhos remelentos, tudo sob aquela cor indefinível e encardida da miséria, olhares apáticos e o patético silêncio dos que já se acostumaram com o sofrimento. Viramundo é apenas mais um entre eles. Já não tem a barba rala e escassa dos vinte anos: com o tempo ela se tornou cerrada, endurecendo-lhe as feições. Em seu olhar brilha apenas aquela luz mortíça dos que nada esperam e não têm mais para onde ir. (SABINO, 2006, p. 197).

No trem, ele faz amizade com algumas prostitutas e, já em Belo Horizonte, passa a viver com elas em um prostíbulo, no qual *zelava pela boa reputação do lugar*, sem envolver-se com nenhuma das moças. Mais tarde, por causa de uma ordem governamental que pretendia mudar a zona de lugar, Viramundo é obrigado a sair de lá e procura um viaduto da cidade, onde viviam muitos marginalizados. Pouco depois de chegar ao viaduto, o protagonista — sem oferecer resistência — é recolhido pelos policiais, juntamente com os outros indivíduos que ali permaneciam, para ser levado à Cidade Livre dos Mendigos, lugar no qual eles foram presos. Na Cidade Livre dos Mendigos, ele encontra seu amigo Barbeca, de Barbacena, e desafia novamente os poderosos para defender o amigo:

Um guarda se acercou e mandou que ele se afastasse.
— Estamos conversando — protestou Viramundo. — Ele é meu amigo.
No que o guarda empurrou o Barbeca, ele interveio, empurrando por sua vez o guarda:
— Não toque no meu amigo!
Era a centelha que de súbito ameaçava se acender. Surpreendido, o guarda tentou segurá-lo e levou logo um safanão, vendo-se debaixo de uma saraivada de socos. Houve ligeiro tumulto, mas ninguém se mexeu, além dos outros guardas que acorreram em ajuda ao colega. Viramundo distribuía a esmo socos, pontapés e até mordidas, gritando sempre para os demais:
— Reajam! Não sejam covardes! Eles são poucos, nós somos legião! (SABINO, 2006, p. 206).

Mesmo estando com o ânimo abatido por conta das sucessivas tragédias que lhe sucederam, assim que percebe que alguém iria praticar algum ato de violência contra seu amigo, ele enfrenta esse indivíduo e incita os demais a lutarem para transformar a realidade com a qual se deparam. Essa postura de sempre defender os marginalizados, desafiando o poder é uma característica importante da personalidade de Viramundo em sua luta social.

Com isso, Viramundo é novamente internado em um hospício, onde encontra seu amigo Capitão Batatinhas e consegue organizar, com ele e Barbeca, uma revolução na capital mineira.

Viramundo e o Capitão Batatinhas organizam, juntamente com os demais internos, uma fuga em massa do hospício e se dirigem à Cidade Livre dos mendigos, onde se encontram com Barbeca e organizam também, juntamente com todos os marginalizados que estavam ali, uma nova fuga em massa. Após terem realizado as duas fugas, eles dirigem-se à Praça da Liberdade para exigir do Governador Geral da Província medidas que garantam liberdade e condições dignas de vida a todos os excluídos. Além disso, Viramundo também convoca para a sua luta a ajuda das prostitutas com as quais convivera.

Dessa maneira, o protagonista lidera uma revolução de marginalizados — em que se encontram retirantes, mulheres, loucos e mendigos — que enfrentam o poder, buscando a liberdade e a justiça social:

Quando o Governador Clarimundo Ladisbão, espreguiçando, abriu as amplas janelas de seu quarto no palácio aquela manhã, julgou que ainda estivesse sonhando. Esfregou os olhos e tornou a olhar. A Praça da Liberdade, em toda a sua largura e em toda a sua extensão, até onde a vista alcançava, estava repleta de gente. E era uma gente esquisita, vestida de maneira extravagante, uns de macacão azul e cabeça raspada, outros de pijama riscadinho e cara de doido, mesclados de homens esmolambados, crianças descalças, mulheres com ar de bichos, em meio a outras com ar de marafonas — verdadeira ralé reunida numa multidão que não sabia de onde poderia ter surgido, e nem seria capaz de imaginar que existisse gente assim nos seus domínios. (SABINO, 2006, p. 215).

Portanto, Viramundo configura-se como um herói revolucionário: o herói da liberdade e da praça pública. Vale ressaltar que a liberdade e a praça pública são dois elementos característicos da carnavalização literária. Além disso, nesse momento da revolução, há também a presença do grotesco na figura física do protagonista:

Geraldo Viramundo, acompanhado do Estado-Maior, comandante Batatinhas, Barbeca e Brigitte, dirigiu-se ao palácio, seus comandados abrindo caminho para ele. Passou sobranceiro pelas tropas do governo já estrategicamente colocadas e entrou no imenso saguão pisando firme, com as botas que alguém já lhe havia arranjado — um par de botinhas velhas — para completar o uniforme que o distinguia como Comandante supremo dos sublevados: um velho quepe de motorista e um cinturão com talabarte que prendia o paletó mal-ajambrado, como se fosse uma túnica militar. (SABINO, 2006, p. 218).

Viramundo é recebido pelo Governador Ladisbão e apresenta-lhe suas reivindicações, mas o Governador não atende a nenhuma delas e ordena às forças de segurança que dispersem

a multidão com bombas de gás lacrimogêneo e golpes de cassetete. Depois da desventura com sua revolução, Viramundo, Capitão Batatinhas e Barbeca partem em jornada cívica para apresentar suas reivindicações ao Chefe da Nação: “eram três figuras grotescas e estropiadas, aquelas que saíam do mato para ir margeando a estrada. Quem os visse, diria tratar-se de três protagonistas de alguma pantomima de saltimbancos”. (SABINO, 2006, p. 223). Nessa jornada, Viramundo acaba encontrando a morte em sua cidade natal, Rio Acima.

3.2 A VOZ DO PROTAGONISTA

Como é possível observar, com base nos aspectos anteriormente discutidos, Geraldo Viramundo é uma personagem complexa e passa por diversas transformações, tanto físicas quanto psicológicas, ao longo da obra. Vale destacar que a metamorfose do protagonista é um elemento típico das obras literárias carnavalizadas. Percebe-se que Viramundo está sempre desafiando os poderosos em defesa dos fracos e lutando pela liberdade e pelos direitos sociais.

Além disso, por conta de sua própria pureza e bondade, ele sofre muitas desventuras durante sua trajetória e mostra-se um indivíduo marginalizado e solitário. Essas características fazem com que muitas outras personagens se afeiçoem a ele. É o que acontece, por exemplo, com Barbeca, o Capitão Batatinhas, o Dr. P. Legrino, a viúva Correia Lopes, o cego Elias, a dona Maria Eudóxia, o próprio narrador/autor e, possivelmente, o leitor.

Por ser uma personagem que ocupa uma posição marginal na sociedade, Viramundo é vítima da discriminação e do preconceito, mas, ao assumir a função de protagonista, ocupa papel central no relato. Essa protagonização do marginal implica uma ruptura, um deslocamento, uma inversão carnavalizada que proporciona a mudança de ponto de vista, pois é por meio do olhar, do comportamento e da voz do marginalizado que o leitor acompanha os fatos do romance. Por isso, também Viramundo passa a representar não somente um indivíduo, mas um grupo social.

A voz do protagonista adquire na obra a mesma importância que a dos narradores e do autor real, porque aparece de maneira livre, sem estar subordinada a nenhuma ordem. Assim, o romance se reafirma como obra carnavalizada, aberta e dialógica, na qual há espaço para a voz do protagonista e, conseqüentemente, para a voz dos marginalizados:

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2005, p. 05).

Nota-se na voz de Viramundo muitas inversões de discursos e tensões ideológicas, que levam a determinados desvios e provocam reflexões. O censo crítico do leitor é constantemente instigado pela linguagem surpreendente do protagonista, que leva ao riso, revelando também as características picarescas de Viramundo e o seu lado anti-heroico. Na cidade de Ouro Preto, por exemplo, o protagonista tem um cômico diálogo com o engraxate Vidal:

— Você cuspiu, eu lustrei, e o sapato ficou que é uma beleza.
 — Beleza não: beleza — corrigiu Viramundo.
 — Quem é que falou beleza? Não precisa consertar que eu falei direito.
 — Direito não: direito — corrigiu Viramundo.
 — Quem é que falou direito? — enfureceu-se o engraxate. — Eu falei direito? Você é que falou direito, sua besta.
 — E você falou errado, sua vaca.
 — Ah, seu fedaputa, vem bancar o engraçado...
 — Engraxado não: engraçado — corrigiu Viramundo pela última vez, já pronto para fugir. (SABINO, 2006, p. 58).

Nesse episódio, o engraxate se irrita por causa da insistência de Viramundo em tentar corrigi-lo quando ele não está falando de maneira equivocada. O discurso do protagonista é ambíguo nesse momento, na medida em que não se sabe exatamente se ele está ouvindo as palavras de maneira errada ou se está somente tentando enfurecer o engraxate. Já em Barbacena, quando é internado em um hospício, o protagonista rompe com o padrão de resposta esperado pelo Dr. Pantaleão, diretor do hospício:

Ao dar entrada em sua nova residência, Geraldo Viramundo foi levado diretamente ao gabinete do diretor, um velhinho de cabeça branca e olhos azuis que atendia pelo nome de Dr. Pantaleão.
 — Você o que é meu filho? — perguntou o Dr. Pantaleão.
 — Sou cristão pela graça de Deus — respondeu Viramundo. (SABINO, 2006, p. 86).

Nesse episódio, o doutor pergunta a Viramundo qual era a sua identidade — se ele acreditava ser alguma pessoa, objeto, fenômeno da natureza, personagem histórico ou fictício — e ele responde qual é a sua religião. Esses desvios de vocabulário e de sentido no discurso

do protagonista geram o riso e fazem com que o leitor perceba que Viramundo age de acordo com outra lógica. Esse tipo de comportamento desencadeia várias confusões e desventuras. Ainda em Barbacena, o protagonista encontra o escritor francês George Bernanos e tenta conversar com ele em francês.

— Permita-me cumprimentar o consagrado autor do Diário de um Pároco de Aldeia na tradução de Edgar de Godoi da Mata Machado!
 O escritor olhou-o num misto de surpresa e curiosidade:
 — Je ne parle pas le portugais — explicou.
 O grande mentecapto, versado no idioma de Montaigne, respondeu prontamente:
 — Après moi, le déluge! À quelque chose, malheur est bon! À tout seigneur, tout honneur! L'État c'est moi! Le léon est le roi des animaux! Le roi est mort, vive le roi! Sans peur et sans reproche! Tout le monde et son père! Et pour cause! Excusez du peu! (SABINO, 2006, p. 95-96).

No diálogo acima citado, Viramundo pronuncia frases desconexas e que não mantêm nenhuma relação de sentido entre si. Provavelmente, o protagonista cita, em sequência, frases que decorou de diversos lugares ao longo de sua trajetória. Como não é possível prosseguir a conversa, porque Viramundo não conhece mais nenhuma palavra em francês, ele dirige-se ao escritor em português e lhe oferece um coco-da-serra:

O outro examinou o fruto com interesse:
 — Comment s'appelle ça?
 — Come-se com a mão, mas não se péla: quebra-se — respondeu Viramundo.
 — Comment?
 — Com a mão ou com o que o senhor quiser. Batendo na casca ela quebra.
 — Je ne comprends pas.
 — Não é para comprar: eu estou lhe dando de presente.
 — Je ne comprends pas, mon ami.
 — Não é para comprar, já falei! Estou lhe oferecendo de graça!
 Desistindo de entender, o romancista francês deu de ombros e voltou a escrever, passando a ignorar o importuno. (SABINO, 2006, p. 97).

Nesse cômico diálogo do qual participam dois idiomas, Viramundo se baseia na sonoridade de algumas palavras em francês que se assemelham à sonoridade de algumas palavras em português e toma umas pelas outras, causando um desvio de linguagem. George Bernanos, em contrapartida, não entende absolutamente nada do que o grande mentecapto lhe diz. Essa intersecção de discursos e idiomas ocorre várias vezes ao longo da obra e, na voz do próprio protagonista, é comum também a coexistência de expressões eruditas e populares, pois ele recebe uma educação formal na escola mineira e no seminário da cidade de Mariana

e, como é andarilho e peregrina por diversos espaços, aprende e acumula muitos ditos populares.

Além disso, Viramundo gosta de literatura e mostra-se bastante culto em diferentes momentos da narrativa, utilizando uma linguagem rebuscada. Quando está em Leopoldina, ele tem o seguinte diálogo com dona Maria Eudóxia, no qual é possível observar a utilização de diferentes tipos de expressões:

[...] E a senhora, qual é a sua graça?

— Maria Eudóxia — e ela sorriu, encantada com a educação do vagabundo.

— Muito prazer, Senhora Dona Maria Eudóxia. Quem tem coração aberto, de Deus está sempre perto.

— Bonito, isso que você falou.

— Obrigado. Eu sei falar uma porção de coisas assim.

Viramundo acabou de comer o empadão, limpou a boca com as costas da mão, lavou o prato na pia da cozinha e depois pediu licença para se retirar.

— Onde é que você mora? — perguntou dona Maria Eudóxia.

— Ainda não fixei paradeiro.

— Gostei de você — disse a boa senhora, olhando-o com a doçura de seus doces de manga. — Eu sou assim, sabe? De certas pessoas gosto à primeira vista. Quantos anos você tem? Parece tão menino...

— Eu tinha vinte, mas isso já faz muitos anos.

— Quer ficar morando aqui? Tem um quartinho ali nos fundos...

— Muito obrigado, senhora dona, mas no momento estou desprevenido, de modo que não posso assumir essa despesa. (SABINO, 2006, p. 175-176).

No episódio acima citado, O Grande Mentecapto utiliza, em um mesmo diálogo, um dito popular — *quem tem coração aberto, de Deus está sempre perto* — e expressões eruditas e até mesmo arcaicas: *qual é a sua graça?*, *ainda não fixei paradeiro* e *muito obrigado, senhora dona, mas no momento estou desprevenido, de modo que não posso assumir essa despesa*. Essa coexistência de expressões eruditas e populares, bem como a mudança brusca de umas para outras, gera o riso carnalizado porque o leitor percebe o descompasso linguístico que soa ridículo.

Em outra passagem, em Montes Claros, quando encontra a prostituta Marialva, esta se surpreende com sua maneira de falar, pois Viramundo é muito educado e utiliza uma linguagem formal ao dirigir-se a ela, o que lhe causa estranhamento, por não estar acostumada a ser tratada dessa maneira:

A moça, que também achara graça em Viramundo, convidou-o a entrar para conversarem na sala, pois a dona da pensão não gostava que as suas inquilinas ficassem no portão.

— Muito obrigado, senhorita — escusou-se ele, com uma delicada mesura—, mas estou propenso no momento a fazer uma ligeira refeição, pois não tenho tido

oportunidade de comer ultimamente. Para isso disponho de uns dinheiros que o senhor dos Arcanjos me propiciou. Aliás, agradeceria se a senhorita me indicasse um local onde possa fazê-lo, pois ainda não conheço bem a cidade. (SABINO, 2006, p. 190-191).

3.3 A CONDUTA ANTI-HEROICA

Os desvios e contrastes do protagonista não estão presentes somente na sua linguagem, mas também nos seus comportamentos. Quando está em Ouro Preto, por exemplo, Viramundo conhece o estudante Dionísio, que tenta ajudá-lo:

Em verdade o sangue escorria de um corte na cabeça de Viramundo. Dionísio levou-o a uma farmácia, onde lhe fizeram um curativo de emergência.
 — Onde é que você mora? — perguntou.
 — Ainda não fixei residência.
 — Pois então venha comigo. Moro numa república.
 — Muito obrigado. Sou monarquista, mas respeito os regimes legalmente constituídos.
 — Você tem algum dinheiro? — insistiu o estudante.
 — No momento estou desprevenido. Lamento não poder atendê-lo.
 E acrescentou, metendo a mão no bolso:
 — Ou por outra: se não me falha a memória, disponho desta moeda, que achei ali na rua. Cuja, aliás, vou dá-la de esmola. A César o que é de César, a Deus o que é de Deus. (SABINO, 2006, p. 60-61).

Nesse episódio, Viramundo inverte a situação vivenciada, recusando-se a ser ajudado pelo estudante e dando até mesmo uma moeda de esmola a uma velha mendiga que passava pelo local. Além disso, o protagonista revela a Dionísio quais são todos os seus pertences:

[...] Depois pôs-se a remexer nos bolsos e foi retirando deles um rolo de barbante, uma escova de dentes, um terço arrebetado, um toco de lápis, um pedaço de pão seco, vários recortes de jornais meio esfrangalhados, um lenço vermelho e uma caderneta de notas velha e ensebada.
 — É tudo que você tem? — perguntou o estudante.
 — É o meu cabedal.
 — Como assim?
 — Escovo os dentes nesta escova, assôo o nariz neste lenço, rezo neste terço, como deste pão, leio estes recortes e tomo notas nesta caderneta. (SABINO, 2006, p. 61).

Ao revelar ao estudante qual é o seu cabedal, Viramundo mostra seu desapego aos bens materiais além dos objetos que considera importantes para a vida: um objeto de higiene pessoal (a escova de dentes), um religioso (o terço arrebetado), dois objetos de estudo ou de memória (o toco de lápis e a caderneta ensebada), alguns de informação e literários (os recortes de jornais dentre os quais há poemas), um alimento (um pedaço de pão seco) e dois

objetos que podem ter diversas utilidades (o lenço vermelho e o rolo de barbante). Por meio dos objetos que carrega, percebe-se a concepção de vida que Viramundo tem e compreende-se que ele age de acordo com uma outra lógica. Além disso, percebe-se que há um desajuste entre ele e os padrões esperados de comportamento.

As atitudes do protagonista revelam que ele é um indivíduo excêntrico, que desvia dos padrões e tem uma conduta surpreendente ao longo da narrativa. Quando Dionísio tenta levá-lo para sua casa, oferecer-lhe roupa e comida, ele não aceita novamente, revelando a sua recusa em reintegrar-se à sociedade que o excluiu:

O estudante tomou-o pelo braço:

— Vamos até lá em casa — insistiu. — Tenho alguma roupa que já está apertada para mim, pode ser que sirva para você.

— Muito agradecido, mas não compro roupa usada.

— Não é para comprar, é de presente! — retrucou Dionísio, surpreendido.

— Prefiro ficar com a minha mesmo.

— A sua não está mais do que usada?

— Mas por mim mesmo.

O estudante coçava a cabeça, desconcertado:

— Pois então vamos até lá para você comer alguma coisa.

— Obrigado, estou sem apetite. Anteontem jantei muito bem, num restaurante, aliás a expensas de um cavalheiro que se achava lá.

E despedindo-se, Viramundo seguiu impávido pela rua, a cabeça enrolada em ataduras. (SABINO, 2006, p. 63).

Com base no trecho acima citado, pode-se observar também a aparência grotesca do protagonista. Além disso, quando está em Curvelo, Viramundo passa a noite com um suposto fantasma, pois dizem que havia na cidade uma casa onde habitava uma mulher que fora assassinada no passado e permanecia ali, assombrando-a. O protagonista, ao deparar-se com o suposto fantasma, não se amedronta e exige que a mulher lhe dê alguma explicação mais coerente:

— Eu sou a moça assassinada — grasnou ela, e acenou para ele, fazendo trejeitos sensuais: — Vem cá, vem...

Viramundo pensou rapidamente que se ela fora assassinada no começo do século, como dizia o cachaça naquele botequim, então devia ser mesmo muito velha.

— Não diga bobagem — reagiu ele. — Se a senhora foi assassinada não estaria viva, isto é uma incongruência.

— Eu morri — protestou a velha bruaca. — Sou o fantasma da moça. E aquele que dormir comigo...

— Tem cabimento, vovó, na sua idade? Que é que a senhora está fazendo nesta casa?

A velha entregou os pontos com um muxoxo:

— Eu vivo aqui. (SABINO, 2006, p. 185).

Além de um comportamento inesperado por parte do protagonista, o episódio em questão revela que ele é bastante astuto e racional, pois não acredita que a mulher seja verdadeiramente um fantasma e ainda a repreende por tentar enganá-lo. Já no momento em que conversa com dona Maria Eudóxia, em Leopoldina, Viramundo mostra ter uma concepção de espaço invertida:

- Pronto. Pode comer tudo, se quiser. Como é o seu nome?
- Ele, já sentado à mesa e devorando a torta, retirou o garfo da boca para responder:
- José Geraldo Peres da Nóbrega e Silva. Mas sou conhecido por Viramundo.
- Conhecido aonde?
- Por aí. Pelo Brasil inteiro dentro de Minas Gerais. (SABINO, 2006, p. 175).

Comportamentos como os acima descritos, por exemplo, revelam a conduta anti-heroica de Viramundo, que mostra ser um indivíduo astuto e capaz de lograr os demais em diversas circunstâncias, protagonizando cômicos episódios. No segundo capítulo da obra, quando está na cidade de Barbacena e tenta comprar rosas para sua amada Marília, Viramundo se desentende com o dono da granja, o alemão Herr Bosmann:

- Se não tem dinheiro, ponha-se para fora daqui — acrescentou o alemão crescendo para ele.
- Não me toque: não me bata nem com uma flor — advertiu Viramundo, recuando um passo e pisando inadvertidamente numa roseira em botão. Antes que ele desse tento no que sucedia, Herr Bosmann descarregava-lhe violentas bordoadas no lombo, para o espanto e a risada dos negrinhos. Quis reagir, mas, aos gritos do alemão, dois empregados vieram acudi-lo e em poucos segundos deram com Viramundo na rua, depois de algumas bordoadas. (SABINO, 2006, p. 83).

Nesse episódio, Viramundo dirige-se inocentemente à granja do alemão, afirmando que queria comprar-lhe todas as rosas, mas, como não tinha condições de pagar por elas e acabou pisando em uma roseira, é agredido verbal e fisicamente e expulso do local. Herr Bosmann é descrito como uma personagem cruel, que conquistou a inimizade de outros indivíduos, como, por exemplo, do vendedor de esterco Barbeca. Assim que entra em uma venda de Barbacena, Viramundo faz amizade com Barbeca e ambos arquitetam um plano para vingarem-se do alemão, que ofendeu a ambos:

- Concertaram um plano a ser executado naquela mesma noite. Consistia em furtar a Herr Bosmann todas as rosas que pudessem. Viramundo, seja dito a bem da verdade, não tinha intenção de furtar, pois não era de seu feitio semelhante proceder; pretendia comprar rosas, e como o alemão se recusara a vendê-las, considerava-se

justificado em delas se apropriar, pois destinavam-se a nobre fim, qual fosse o de ofertá-las à sua amada. (SABINO, 2006, p. 85).

Percebe-se, nesse momento da narrativa, uma preocupação do narrador/enunciador em justificar o motivo de Viramundo decidir empreender uma vingança furtando rosas, já que tal comportamento é torpe. Segundo as afirmações do narrador/enunciador, os fins justificam os meios, pois, como a finalidade da ação era oferecer flores a Marília Ladisbão, o protagonista *considerava-se justificado em delas se apropriar*. Considerando que Herr Bosmann havia praticado atos de violência contra outras personagens também, o ato de furtar rosas caracteriza uma atitude revolucionária diante de uma situação de injustiça e isso faz com que o furto seja visto como uma atitude justa e legítima. A respeito de atitudes revolucionárias diante de uma situação injusta, Roberto DaMatta afirma:

E o que permite tudo isso é a relação de injustiça contra a pessoa do irmão, de modo que a revolta, com tonalidade verdadeiramente revolucionária, surge revestida e legitimada no envelope da vingança, que é uma forma justa de reciprocidade política e social na estrutura hierarquizada da sociedade brasileira. (DAMATTA, 1997, p. 294).

O referido episódio da vingança contra Herr Bosmann culmina em uma trapaça, comportamento típico dos anti-heróis carnavalizados. Barbeca e Viramundo conseguem invadir o roseiral e arrancar todas as rosas do alemão, mas, ao saírem pela cidade espalhando pétalas que guardavam dentro de um saco, eles são seguidos e presos. Viramundo é internado em um manicômio de onde consegue escapar e deixar Herr Bosmann internado em seu lugar, quando este havia ido lá para certificar-se de que o protagonista estava mesmo internado em tal lugar:

Viramundo deu consigo numa enfermaria àquela hora deserta. Ao ver num cabide um jaleco de médico, não pensou duas vezes antes de vesti-lo e passar a uma saleta contígua, onde dois enfermeiros espadaúdos tomavam café com requeijão e disqueteavam, folgazões, enquanto os pacientes nas galerias e no pátio lhes davam alguma trégua. Ao ver aquele médico, egresso do gabinete do diretor, dirigir-se a eles, compenetraram-se, respeitosos:

— Às suas ordens, doutor.

O grande mentecapto não perdeu tempo em fazê-los instrumentos da trapaça que lhe ocorrera por em prática. Falou-lhes que ali na sala de espera estava um perigoso paciente que ele viera trazer, sujeito a crises de cólera nas suas alucinações, dizendo-se estrangeiro e dono de extensos roseirais na cidade; urgia fosse imediatamente internado, tanto mais que, na sua sandice, dizia-se vítima dele próprio, Dr. José Geraldo Pérez da Nóbrega e Silva, renomado alienista, com longa prática nos hospitais de Berlim e Viena e que, transvertido num vagabundo qualquer, terá destruído suas roseiras. (SABINO, 2006, p. 91).

Os enfermeiros acreditam nas palavras de Viramundo e recolhem Herr Bosmann ao hospício enquanto o protagonista foge pela porta da frente. A respeito desse tipo de comportamento, deve-se salientar que os protagonistas das obras carnavalizadas costumam ter uma conduta anti-heroica, valendo-se de trapaças e da astúcia para tirar o maior proveito possível das diferentes situações pelas quais passam. Assim, Viramundo age de maneira astuta, picaresca, em muitos momentos da narrativa como, por exemplo, na ocasião em que serve como cavalição do Esquadrão de Cavalaria da cidade de Juiz de fora.

Nesse episódio, o protagonista afirma aos seus comandantes, o Capitão Batatinhas e o Tenente Freitas, conhecido como Fritas, que um cavalo do Esquadrão fala com ele e eles acreditam na afirmação de Viramundo, mesmo sem nunca terem visto o cavalo falar. Quando o Capitão Batatinhas lhe manda perguntar ao cavalo quem o Tenente Fritas levava para passear no domingo, o protagonista tem a seguinte atitude:

No domingo, Viramundo, depois do almoço, ou seja, depois de comer num botequim um metro de linguiça frita e tomar uma garrafa de cerveja Weiss, não tendo o que fazer nem aonde ir, estava zanzando nas proximidades do quartel, quando viu o Tenente Fritas passar a cavalo em companhia de uma jovem graciosa e louçã, montada justamente no tordilho.

Na segunda-feira o mentecapto se apresentava ao Comandante batendo continência:

— Pronto, meu Comandante. Missão cumprida.

O Comandante ergueu-se interessado:

— Qual é o nome da pessoa?

— O nome eu não consegui apurar. Mas é uma donzela morena, de olhos verdes e de tranças. (SABINO, 2006, p. 111).

Como o Capitão havia pedido que Viramundo perguntasse ao cavalo quem o Tenente Fritas levava para passear no domingo e o protagonista voltou com a resposta, o Capitão Batatinhas acreditou que o cavalo realmente falava com Viramundo e havia lhe contado quem era a moça que montava nele. Esse episódio é bastante satírico e ambíguo, pois os militares são ridicularizados nesse ponto da narrativa e o fato de eles acreditarem que o cavalo conversava com o protagonista questiona os limites entre realidade e fantasia, razão e loucura.

O narrador/autor joga ludicamente com essa crença de que o cavalo realmente fala e tenta ludibriar o leitor. Ao mesmo tempo, percebe-se no relato uma intencionalidade de Viramundo em enganar o Capitão Batatinhas, pois ele afirma que o cavalo fala e, em nenhum momento, diz ao comandante que não obteve as informações por meio do cavalo, mas observou a cena. Assim, deduz-se que Viramundo pretendia realmente enganar o Capitão. No

mesmo Esquadrão, uma noite, o protagonista sai ao campo para *conversar* com seu amigo, o cavalo tordilho:

— O Capitão Batatinhas me proibiu de falar com você, a não ser quando ele mandar. E ele só quer mandar para que você dê notícia da namorada do Tenente.
O cavalo relinchou.
— Eu sei que da última vez ela não saiu com você — respondeu o mentecapto.
O cavalo tornou a relinchar.
— Como fiquei sabendo? Por acaso: o Sargento Baldonero me contou que tem mais de uma semana que você não sai da baia.
Ficou calado, até que o cavalo relinchasse outra vez.
— Também acho — respondeu. — Também não estou gostando nada disso. Sou como você, não gosto de me meter na vida alheia. Vamos mudar de assunto.
E assim, cavalgando o seu amigo pelos campos e vergéis, o grande mentecapto, sob a luz do luar, passou grande parte da noite entretido em conversar com o cavalo de sua loucura. (SABINO, 2006, p. 118).

Como se pode notar, Viramundo encena um diálogo com o cavalo, no qual ambos parecem entender um ao outro. Após conversar muito com o seu amigo, o protagonista leva novamente o cavalo ao quartel, mas estranha o fato de os vários cavalos do Esquadrão não estarem fazendo nenhum barulho naquela noite. Acidentalmente, quando Viramundo abre a porteira do curral para levar o cavalo para o passeio, ele se esquece de fechá-la e todos os demais cavalos do Esquadrão escapam.

Na manhã seguinte, ocorre uma confusão generalizada no local, porque os soldados recebem telefonemas avisando que os cavalos estão em diversas cidades mineiras e eles precisam recolhê-los novamente ao Esquadrão. Nessa ocasião, o Capitão Batatinhas, num episódio cômico, pede que Viramundo pergunte ao cavalo tordilho quem havia sido o idiota que deixou os cavalos escaparem.

Os episódios cômicos nos quais Viramundo mostra sua postura astuta e anti-heroica são recorrentes ao longo de toda a obra. A respeito da astúcia, DaMatta (1997, p. 291) afirma: “a astúcia, por seu turno, pode ser vista como um equivalente do jeito (ou do jeitinho) como um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa”. Nessa medida, Viramundo pode ser entendido como uma personagem malandra, que se vale do jeitinho brasileiro para tirar o maior proveito possível das situações.

Por conta dos desvios e inversões presentes em seu comportamento, o protagonista é considerado louco e é duas vezes internado em hospícios. Na primeira vez, ele é internado no hospício de Barbacena, onde conhece o Dr. Pantaleão e os demais internos, que considera

como entes de sua própria família: “[...] Viramundo se sentia à vontade no meio deles, conversava com um e outro, ria e brincava, como se finalmente estivesse entre seus parentes, criaturas de sua mesma refinada estirpe” (SABINO, 2006, p. 89).

O protagonista somente decide realizar uma artimanha para fugir daquele lugar porque descobriu que não fora internado lá por sua livre e espontânea vontade, mas fora aprisionado. Como Viramundo luta, ao longo da narrativa, pela liberdade, ele decide fugir do local. O segundo hospício onde é internado situa-se na cidade de Belo Horizonte. Nesse lugar, Viramundo faz grande amizade com o diretor, Dr. P. Legrino, e reencontra seu amigo, o Capitão Batatinhas. Alguns dias após o protagonista haver sido internado, o Dr. P. Legrino, juntamente com toda a equipe do local, foi afastado de seu cargo por ordem do Governo:

— Estou desolado — informou-lhe o Dr. P. Legrino, fisionomia anuviada.
 — Estou me despedindo, queria ver você uma última vez.
 Viramundo o olhava, boquiaberto.
 — Será nomeado um novo diretor. Já fomos todos afastados.
 E acrescentou como que para si mesmo:
 — O que me preocupa são os métodos que voltarão a usar aqui dentro.
 A cabeça de Viramundo ia num tumulto. Estendeu a mão, comovido, e apertou a do amigo com firmeza.
 — Pode ir, mas saiba que aqui dentro ninguém mais ficará. (SABINO, 2006, p. 209-210).

Depois de despedir-se do Dr. P. Legrino, Viramundo comanda uma fuga em massa do hospício. Essa fuga culminará, mais adiante, na revolução que o protagonista faz na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte.

3.4 A AMBIVALÊNCIA DE VIRAMUNDO

Como se pode observar, o protagonista é um indivíduo complexo e ambivalente, que vai sendo revelado e sofre transformações ao longo da obra. Ele é um andarilho, marginalizado socialmente e desapegado de bens materiais, que peregrina por diversas cidades mineiras e vivencia muitas aventuras e desventuras. Viramundo é um ser puro e sincero em muitas situações, buscando sempre ajudar e defender os mais fracos, enfrentando e desafiando constantemente o poder. Nessa medida, ele configura-se como o herói bondoso e revolucionário — com ideais cavalheirescos —, que luta pela liberdade e pelos direitos sociais, sendo o representante do grupo dos marginalizados. Assim, o protagonista é capaz de

resgatar a esperança de corrigir o mundo, de compensar as diferenças sociais e promover mudanças.

Em outros momentos da narrativa, Viramundo mostra ser extremamente astuto e valer-se de mecanismos como a trapaça, visando obter o maior proveito possível das situações. Essa conduta picaresca ou malandra revela seu caráter anti-heroico, burlesco e suscita o riso, características típicas dos protagonistas das obras carnavalizadas. Portanto, os desvios de comportamento e as inversões carnavalizadas que Viramundo realiza são recorrentes ao longo de toda a obra. O protagonista também é, muitas vezes, considerado um louco por conta da postura que adota, já que esta foge aos padrões. Assim como, em diversos episódios, Viramundo aparenta ser um louco, em outros, ele mostra-se absolutamente sensível e lúcido — chegando a ter lapsos de consciência —, sendo capaz de enxergar além da compreensão de muitas personagens.

Seu comportamento excêntrico faz pensar que age de acordo com outra lógica, porque a realidade mundana é-lhe insuportável, já que não consegue conviver com a consciência da falta de sentido e do vazio existencial. Portanto, Viramundo refugia-se no sonho, na fantasia, na loucura, construindo uma nova realidade. Na luta social que trava, sofre diferentes desventuras e é agredido das mais diversas maneiras, tornando-se vítima da realidade social que o oprime. Assim, ele mostra ser um herói e um pobre-diabo ao mesmo tempo.

Vale destacar que seu sofrimento é decorrente tanto de sua própria pureza e bondade, em uma sociedade cruel e injusta, que tenta aniquilar qualquer tipo de contestação ou resistência, quanto de sua conduta anti-heroica e atrapalhada que, acidentalmente, desencadeia várias desventuras. Concluindo, Viramundo é uma mistura de diversos traços: a síntese entre o elevado e o baixo, a razão e a loucura, a fantasia e a realidade, o ideal e o burlesco, o sublime e o grotesco. O seu lugar é o *entre* e essa ambivalência gera a complexidade da personagem. Portanto, o protagonista é uma personagem que foge a qualquer categorização, não se ajusta a nenhum padrão específico, não é entendido e delimitado por inteiro e é isso que faz de Viramundo uma figura singular na literatura brasileira.

3.5 OS DIVERSOS NOMES

O protagonista possui diversos nomes no decorrer da narrativa. O nome de batismo de Viramundo é, na verdade, Geraldo Boaventura, o que soa ironicamente no romance, pois é

considerado bem-aventurado aquele que se encontra em uma situação de plena felicidade e, como se sabe, Geraldo sofre muito durante toda a sua vida, não estando nessa situação de felicidade. Além disso, bem-aventurado é um adjetivo que se aplica àquele que, depois da morte, desfruta da felicidade celestial e eterna.

Considerando o sobrenome de Geraldo por esse ponto de vista e levando em conta as circunstâncias de sua morte — sacrificar-se, inocentemente para salvar seus amigos, sendo assassinado de maneira violenta e trazendo a hipótese de uma vida além da morte —, podemos pensar que o sobrenome não é descabido, pois Geraldo pode ter encontrado sua felicidade ao morrer. A promessa de uma vida celestial eterna e feliz aparece logo no início do livro, por meio de uma referência a uma citação do evangelho: “todo aquele, pois, que se fizer pequeno como este menino, este será o maior no reino dos céus” (Mt 18, 4).

Além do nome de batismo, o protagonista coleciona, ao longo de sua vida, diversos outros nomes pelos quais é designado, mas conserva em todos eles o nome Geraldo:

[...] Geraldo Sitibundo
 Geraldo Vila Rica
 Geraldo Facada
 Geraldo Pancada
 Geraldo Boi
 Geraldo Carneiro
 Geraldo Capelinha
 Geraldo Uai
 Geraldo Pitimba
 Geraldo, o Cagado de Arara
 Geraldo Passa-Quatro [...] (SABINO, 2006, p. 53).

A diversidade de nomes do protagonista e a maneira como eles estão formalmente dispostos na obra chega a constituir uma paródia das ladainhas religiosas. O principal apelido de Geraldo Boaventura é Viramundo e as condições em que o protagonista recebe a alcunha são peculiares: quando é expulso da cidade de Mariana, após sofrer sua segunda exclusão social, Geraldo aceita sua condição de marginalizado e torna-se Viramundo, peregrinando pelas mais diversas cidades mineiras e recusando a reintegrar-se à sociedade. Portanto, o significado desse nome está relacionado à figura do andarilho, do peregrino. Além disso, o narrador/autor aplica o termo em um sentido mais amplo, estendendo-o ao restante da humanidade:

Todos nós somos um pouco viramundos, ou pelo menos trazemos no íntimo uma irrealizada vocação de peregrinos, mas o que nos faz largar um pouso é a procura de

outro pouso. Disfarçamos com pretextos soezes a nossa viramunda destinação de nômades a deambular por este mundo de Deus, e nos tornamos viajantes, bandeirantes, itinerantes, emigrantes, visitantes, passantes [...]. (SABINO, 2006, p. 52).

Além dessa primeira acepção, o nome Viramundo pode também ser considerado no sentido de o protagonista ter a capacidade de empreender uma luta social e trazer mudanças, ou seja, ser capaz de virar o mundo. O apelido também pode ser relacionado aos desvios de comportamento do protagonista: um indivíduo virado, invertido, que age de acordo com outra lógica. Por fim, a palavra designa o grilhão que se prendia à perna dos escravos para impedi-los de fugir e, portanto, o vira mundo é o símbolo da opressão e pode representar o escravizado, perdido, solitário. Considerando todos os significados do apelido, pode-se dizer que ele é adequado ao protagonista.

Como é possível observar, Viramundo tem diferentes nomes ao longo da narrativa e esses nomes vão sendo adquiridos de acordo com as aventuras e desventuras que ele vivencia. Após citar vários deles, o narrador explica suas origens e salienta que o nome Geraldo nunca deixa de acompanhar o protagonista em todas as suas andanças:

Além desses, centenas de outros apelidos, epítetos, alcunhas, cognomes, apodos e aliases acompanham Viramundo nas suas andanças, variando de época para época e de lugar para lugar. Tanto assim que em cada cidade de Minas ele é conhecido sob denominação distinta — o que dificultou enormemente as minhas pesquisas, no afã de descobrir em cada localidade traços da passagem do grande mentecapto, ao longo de sua atribulada existência. Como se pode depreender da pequena lista acima apresentada, o único ponto sobre o qual todos estão acordes é que o seu primeiro nome jamais deixou de ser Geraldo. Algumas dessas alcunhas se referem obviamente à sua formação religiosa, que lhe marcou para sempre o juízo, ou acabou de tirá-lo de todo. Outras são absolutamente arbitrárias, como Geraldo J. Nunes. Outras têm uma específica razão de ser, como Merdakovski, General Búlgaro, ou José Geraldo Peres da Nóbrega e Silva — conforme mais tarde, no decorrer de nossa narrativa, se poderá verificar. (SABINO, 2006, p. 54).

Sobre as alcunhas que têm uma específica razão de ser, elas vão sendo mencionadas ao longo da obra, em episódios diferentes. No episódio em que Viramundo defende a viúva Correia Lopes de um apedrejamento, por exemplo, aparece a alcunha *Furibundo*: “Viramundo ficou de pé no parapeito da janela para que não o alcançassem, e mal se equilibrando, desandou a berrar furibundo [...]” (SABINO, 2006, p. 49). Em outra ocasião, quando quase é atropelado na cidade de Ouro Preto, Viramundo é chamado de Virabosta pelo chofer do Governador Ladisbão: “— Sai do caminho, Virabosta” (SABINO, 2006, p. 65).

No momento em que é internado no hospício de Barbacena, Viramundo recebe mais duas alcunhas, quando, em uma confusão, tenta explicar ao diretor quem foi o poeta russo Vladimir Maiakovski:

— Bem, poeta russo pode ser. Mas que ideia, hi! hi! hi! Não me leve a mal se acho engraçado. Como é mesmo o nome? Merdakovski?
Daí o epíteto Merdakovski, General Búlgaro, constante da lista de apelidos por mim coligida e já apresentada neste trabalho. Só que Maiakovski não era búlgaro e, ao que me conste, nunca foi General. Mas querer, quem há-de! Encontrar alguma razão em alcunha originada num hospício? [...] (SABINO, 2006, p. 88).

Além disso, quando confia ao seu amigo, o cego Elias, sua paixão por Marília Ladisbão, diz: “— Viramundo, não: José Geraldo Peres da Nóbrega e Silva — retrucou o grande mentecapto, muito digno” (SABINO, 2006, p. 67). Por isso ficou conhecido em alguns lugares por esse nome. A respeito do fato de o nome Geraldo permanecer em todas as denominações, pode-se observar que esse acontecimento pode expressar o vínculo do protagonista com o Estado de Minas Gerais, visto que Viramundo peregrina por muitas cidades — o que pressupõe liberdade —, mas sempre está no território mineiro, que funciona como uma espécie de prisão da qual o protagonista não consegue livrar-se.

Assim, a dialética entre liberdade e prisão permeia toda a trajetória do protagonista. Ainda a respeito dos diferentes nomes e designações, segundo Bakhtin (1999), eles são próprios das obras de natureza carnavalesca, pois ajudam a compor uma forma dialógica ambivalente e não se distanciam das raízes populares. Considerando outros elementos formais e diegéticos do romance, é possível notar que o seu título, *O Grande Mentecapto*, também faz uma menção a Viramundo, pois ele é designado dessa maneira em muitos momentos da obra.

O termo *mentecapto* está relacionado à falta de razão, à loucura — e, no romance, relaciona-se também à falta de sentido, a *mentecapacidade*. Além disso, o termo em questão pode conter uma ambiguidade decorrente da formação da palavra. *Mentecapto*, resultante da união de *mente* e *capto*, pode designar a *mente que capta* e revelar a astúcia e sensibilidade de Viramundo diante de uma sociedade opressora.

Tendo em vista a ambivalência do protagonista, que se mostra louco em muitos momentos e, em outros, extremamente lúcido, é possível pensar nessa ambiguidade do termo *mentecapto*. Combinado com o adjetivo *grande*, a palavra passa a designar o superior, o generoso, o bondoso louco. Portanto, Viramundo ganha, no decorrer da narrativa, um verniz de respeitabilidade e de ternura, que faz com que o leitor e o próprio narrador se afeiçoem a

ele. Vale destacar que, na literatura carnalizada, a loucura é considerada uma categoria ambivalente:

[...] a própria loucura é ambivalente. Aquele que a possui, o bufão ou o tolo, é o rei do mundo às avessas.

Na palavra “louco” como em “colhão”, o louvor e a injúria se mesclam numa indissolúvel unidade. Compreender o termo “louco” como uma pura injúria, ou ao contrário como um puro louvor (uma espécie de “santo”), equivale a destruir todo o sentido dessa litania. (BAKHTIN, 1999, p. 374).

3.6 AS IDENTIDADES E MÁSCARAS

Em *O Grande Mentecapto*, o protagonista assume diversas identidades e máscaras, que estão relacionadas ao próprio caráter carnalizado da obra. Portanto, Geraldo Viramundo se assemelha a outros indivíduos ao longo do romance. Em uma entrevista dada ao programa de televisão *Roda Viva*, da TV Cultura de São Paulo, no dia 25/12/1989, o autor Fernando Sabino, ao ser questionado por Ricardo Soares sobre a identidade de Viramundo, afirma que o protagonista “é uma mistura de uma série de personagens sim e que tem condimento de todo mundo. Tem desde Dom Quixote a Chaplin, a Hamlet [...]” (SABINO, 1989).

A respeito da presença de amigos pessoais no romance, Sabino responde: “[...] tem Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende, Vinicius de Moraes, tem Jayme Ovalle. Um tipo popular que tinha em Belo Horizonte, chamado Geraldo Boi, que foi mais ou menos o protótipo, o arquétipo, vamos dizer assim, desse personagem, que era um seminarista, e que nós convivíamos muito com ele. E eu, principalmente, porque eu sou, realmente foi a maneira que eu tive de suplantar o doido que tenho dentro de mim, foi escrevendo esse livro. Eu acho que eu me curei bastante, melhorei pelo menos”.

É interessante também notar que Geraldo Boi é uma das alcunhas de Geraldo Viramundo, que, como personagem carnalizado, é multifacetado. Portanto, nota-se no romance traços de vários indivíduos na constituição do protagonista. Uma das identidades da qual assume certas características é a de Jesus Cristo, que pode ser percebida nos traços de personalidade, como a inocência, a bondade e a pureza. Em diversos momentos da narrativa, o protagonista mostra-se inocente, por não ter consciência de sua verdadeira condição; bondoso, por desejar beneficiar alguns personagens; e puro, por demonstrar sentimentos elevados.

É importante lembrar, porém, que a relação entre Viramundo e Cristo não se dá de maneira direta, pois, ao mesmo tempo em que possui alguns traços que permitem uma aproximação, não abandona sua conduta anti-heroica e astuta, conservando, assim, sua ambivalência. Além das características de personalidade apontadas, Viramundo se assemelha a Cristo na defesa dos oprimidos e no dever de *cumprir um destino* a ele reservado, uma vez que no romance há uma constante insistência nesse aspecto. Porém, é preciso ressaltar que a defesa dos oprimidos não está relacionada somente a um comportamento semelhante ao de Cristo, mas à conduta revolucionária e desafiadora de Viramundo frente a uma situação de opressão.

O protagonista também vivencia episódios semelhantes aos da biografia de Cristo em alguns momentos. Quando está na cidade de Mariana, no exemplo já citado, ele tenta defender a viúva Correia Lopes de um apedrejamento em praça pública por causa das acusações de adultério feitas por uma multidão desvairada. Esse episódio lembra a atitude de Cristo ao defender Maria Madalena também de um apedrejamento em praça pública diante de acusações de adultério. Além disso, no momento em que o cego Elias morre, o protagonista interroga os profetas esculpido por Aleijadinho, na cidade de Congonhas do Campo. Nesse episódio, ele repete algumas frases de Cristo juntamente com trechos da bíblia, em uma cena trágica:

— Por que me abandonaste?

Por algum tempo fica imóvel, os olhos vítreos voltados para o alto, como à espera de uma resposta. E volta a gritar:

— Acaso sou eu o guardião de meu irmão? [...]

— E tu, Hababuc? Até quando levantarei minha voz para ti, padecendo violência, sem que tu me salves? Por que me mostrastes a iniquidade, reduzindo-me a ver diante de mim somente a opressão e a violência?

Voltou-se e avançou impetuosamente pelo adro:

— E tu também Jeremias! Em minhas entranhas, em minhas entranhas sinto a dor. Os afetos de meu coração perturbaram-se dentro de mim.

Um raio cortou o céu, iluminando por um segundo os solenes vultos de pedra que cercavam Viramundo, e o trovão rolou pela noite. Pingos d'água tombavam, misturando-se ao sal de suas lágrimas a escorrer pelo rosto. Depois a chuva se despenhou forte, poderosa, arrasadora, sem que ele se importasse. Quando amainou, ainda estava ali, de pé, desafiando as potestades dos céus do fundo da noite em que mergulhava.

E a noite se foi. A aurora conseguiu romper as nuvens com seus dedos cor-de-rosa, para encontrá-lo prostrado na soleira da igreja, finalmente adormecido, as costas apoiadas no umbral de pedra, em cujo beiral, sobre sua cabeça, depois de riscar o ar batendo as asas, uma pomba branca veio pousar. (SABINO, 2006, p. 165-166).

No episódio acima, Viramundo estava inconformado com o violento assassinato do cego Elias a golpes de cassetete e questiona as estátuas dos profetas, em uma atitude angustiante, esperando uma resposta que venha aliviar seu sofrimento. A agonia do protagonista pode ser comparada à de Cristo nos momentos que antecederam sua morte, quando ele também pergunta aos céus *por que me abandonaste?* Além disso, a pomba branca pousada sobre a cabeça de Viramundo indicia uma possível ligação com o divino, após a chuva, pois uma pomba branca pousou sobre a cabeça de Jesus Cristo quando foi batizado por João Batista no Rio Jordão. Assim, a chuva funcionaria na obra como um batismo por meio do qual se encontra a graça divina, representada pela pomba branca. Esse episódio da morte do cego Elias e toda a agonia do protagonista, que vivencia situações semelhantes às de Cristo, relacionam-se com a sua condição de indivíduo marginalizado, portanto, a aproximação de Viramundo com a figura de Cristo auxilia na intensificação do drama da personagem.

Há correspondências entre a trajetória de Viramundo e a de Cristo também no momento da morte do protagonista, que, ao retornar a Rio Acima com seus companheiros, o Capitão Batatinhas e Barbeca, pressente que irá morrer. Ele recusa-se a comer alguns alimentos que os amigos pegaram em um armazém da cidade — o armazém Boaventura, do qual seu irmão Breno era dono — e procura um lugar solitário no campo onde estava: “o grande mentecapto, sem saber por que, sentia-se abandonado e era enorme a sua solidão. Parecia evoluir-se de seu espírito uma força qualquer que até então o sustentava. Havia chegado a sua hora” (SABINO, 2006, p. 226).

Esse momento da narrativa pode ser comparado ao da agonia de Cristo após a última ceia, quando ele entrega seu corpo e sangue por meio do pão e do vinho e aguarda a sua paixão e morte. Viramundo fica sozinho no local enquanto seus amigos vão buscar água e comida, quando se vê rodeado de muitos homens nervosos — dentre os quais está Breno — que o espancam, o amarram em uma árvore, deixando-o quase sem vida e espetam uma vara à altura de seu tórax. Esses acontecimentos são semelhantes aos da prisão e crucificação de Cristo.

Além disso, Viramundo permanece em silêncio o tempo todo para não denunciar aos homens a presença de seus companheiros e, com isso, consegue salvá-los. De maneira semelhante, durante a sua paixão, Cristo também permanece em silêncio e, com a sua morte, salva a humanidade. Assim que retornam ao local, Barbeca e o Capitão Batatinhas encontram o amigo quase sem vida:

[...] desamarraram o companheiro, estenderam-no com cuidado no chão. Barbeca balbuciava, chorando:

— Mataram o meu amigo... Mataram o meu amigo...

— Vá buscar água de novo — ordenou o Capitão. — Ele ainda está respirando.

Lavaram-lhe o rosto ensanguentado, limpam-lhe as feridas, mas a mais grave era a do lado: a vara penetrara no torso como uma lança e o sangue jorrava sem parar. Em vão o Capitão procurava estancá-lo com pedaços de camisa de Viramundo. Barbeca, chorando, amparava-lhe a cabeça, tentando reanimá-lo, depois de oferecer-lhe água, que ele não chegou a beber. Ambos, desesperados, não sabiam mais o que fazer.

Nem havia nada a fazer: naquele instante Viramundo entreabria com dificuldade as pálpebras intumescidas pelas pancadas, olhava seus dois amigos e tornava a fechá-las, depois de tentar falar qualquer coisa e não conseguir. Então, sem uma palavra, entregou o espírito. Mas seus lábios pareciam entreabertos num sorriso. (SABINO, 2006, p. 228).

Como se pode observar, a morte de Viramundo tem muitos elementos semelhantes aos da morte de Cristo, adquirindo um caráter dramático e revolucionário, pois o protagonista sacrifica-se para salvar seus companheiros, apresentando a possibilidade de um marginalizado alcançar algum tipo de recompensa por seus sacrifícios. Além dos aspectos citados, ainda há outros que evidenciam a proximidade com a figura de Cristo, como a constituição ambivalente da personalidade, o fato de ser um andarilho e ser capaz de promover mudanças no mundo e de salvar vidas. É importante ressaltar também que Viramundo morre com a mesma idade que Cristo: 33 anos.

Dessa maneira, a aproximação entre a figura de Cristo e a do protagonista auxilia na construção de sua complexidade enquanto personagem, visto que Viramundo não é um santo, mas um indivíduo conflituado que, em alguns momentos, demonstra ter traços semelhantes aos de Cristo e, em outros, atua como um anti-herói marginalizado. Além disso, podem ser encontradas também algumas semelhanças entre Viramundo e o personagem Dom Quixote, da obra *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. Essas semelhanças consistem, por exemplo, no fato de os dois protagonistas encontrarem refúgio na fantasia, na loucura, para fugirem da realidade que os cerca, ou seja, Viramundo e Dom Quixote são dois personagens que vivem em um mundo próprio, mas enfrentam uma sociedade cruel que tenta aniquilar seus sonhos.

Além disso, ambos os protagonistas peregrinam por diferentes lugares vivendo várias aventuras e desventuras, envolvendo-se em cômicos episódios. Os valores de Viramundo e de Dom Quixote também são parecidos — visto que os dois têm o ideal cavaleiresco — e são esses valores que, muitas vezes, os levam a humilhações, frustrações e derrotas. A relação de amor cortês que Viramundo mantém com Marília Ladisbão também pode ser vista em

paralelo com a relação amorosa de Dom Quixote e Dulcinéia, assim como o episódio do ataque ao rebanho de cabras, como se discutiu anteriormente.

Nota-se também que *O Grande Mentecapto* vincula-se à tradição literária das obras carnalizadas, nas quais a figura do pícaro é muito importante, na medida em que ele representa o típico anti-herói espanhol. O pícaro é um personagem que se utiliza constantemente da trapaça para tirar das situações o maior proveito possível, protagonizando episódios muito cômicos, e tem uma relação conflituosa com a sociedade. Para Vieira (2009), o pícaro é um produto da sociedade em que vive. Apesar de ser bastante crítico em relação a essa sociedade, o pícaro não contesta suas bases.

A intencionalidade do pícaro, na maioria das obras, é utilizar sua astúcia, valendo-se de expedientes que o ajudem a ascender socialmente, isto é, reintegrar-se a uma sociedade que o excluiu. Observa-se que Viramundo, apesar de ter vários comportamentos picarescos, não pretende reintegrar-se à sociedade, mas contestá-la de diferentes maneiras. Nisso, talvez, resida a principal diferença de comportamento entre Viramundo e o pícaro espanhol. Apesar de haver diferenças entre ambas as personagens, a origem de Viramundo é muito próxima da origem de Lázaro, protagonista da obra espanhola anônima *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades*, de 1554.

Do pícaro, Viramundo herda a origem, a relação com o rio e com a estrada, o caráter burlesco e a astúcia. Lázaro tem uma origem familiar humilde e um pouco torpe: ele fica órfão de seu pai, que era ladrão, e sua mãe passa a viver com um negro, com o qual tem mais um filho. Por conta da pobreza, ela decide colocar Lázaro para servir como guia de um cego, a fim de que ele mesmo passasse a prover seu sustento. A origem familiar de Viramundo, por sua vez, embora não possa ser considerada torpe, também é humilde e levanta certas suspeitas: os moradores da cidade de Rio Acima comentam que seus pais, um português e uma italiana, teriam vindo para o local por estarem fugindo das autoridades imigratórias ou da polícia por conta de um crime.

Além disso, Lázaro nasce às margens do Rio Tormes, em Salamanca, e o nome do rio passa a funcionar na obra como seu sobrenome, portanto, o rio faz parte da identidade do protagonista. Viramundo, por sua vez, nasce na cidade de Rio Acima e passa toda a sua infância mergulhando em um rio:

[...] Só quem passou a infância junto a um rio pode saber o que o rio significava pra ele. Eu, como não passei a minha, não posso saber. Sei só que Geraldo, mal acabava a aula na escola, saía correndo feito doido em direção ao rio, do outro lado da

cidade. Às vezes iam com ele alguns companheiros, os irmãos; às vezes ele ia só. [...] (SABINO, 2006, p. 11).

Quando mergulhava no rio, Viramundo gostava de entrar bem devagar, mesmo na época em que fazia frio. Ele também gostava de desafiar a natureza tentando permanecer embaixo d'água o maior tempo possível e perseguir, por meio do reflexo na água, a estrela de seus sonhos, que se afastava sempre. Outro elemento importante na vida dos dois protagonistas em questão é a estrada. Durante toda a sua vida, Lázaro percorre diversas cidades onde protagoniza várias aventuras, portanto, assim como Viramundo, ele é um grande andarilho e tem um forte vínculo com a estrada. É válido mencionar também que ele cresceu brincando com seus doze irmãos em meio à estrada que ligava a cidade de Belo Horizonte ao Rio de Janeiro. Essa estrada passava pela porta de sua casa e ficou sendo parte integrante de seu lar, de sua origem.

Quanto ao caráter burlesco, assim como o pícaro, Viramundo é uma figura cômica que tem traços que o diferenciam das outras pessoas. Ele é um desajustado, alguém que surpreende os demais, seja pela personalidade, pela figura física, pelo comportamento ou discurso. O anti-herói em questão mantém um parentesco com o pícaro também por meio da sua astúcia, já que Viramundo tem uma esperteza natural, conseguindo resolver situações complicadas com grande facilidade.

Outro traço importante do anti-herói picaresco é a sua simpatia, pois, de acordo com Vieira (2009, p. 75), “ladrões e trapaceiros espertos [...] são personagens simpáticos que estabelecem uma pronta empatia com o público leitor”. Essa é mais uma semelhança entre o personagem picaresco e Viramundo, pois o público leitor identifica-se com o protagonista de *O Grande Mentecapto* em muitos momentos da narrativa e esse envolvimento é um dos motivos do grande sucesso da obra e das várias edições que ela teve até os dias atuais.

Como se pode notar, o romance em questão filia-se à tradição literária das obras carnalizadas, da qual participam os romances picarescos espanhóis. A esse respeito, González (1994) admite que há um grupo de romances brasileiros que podem ser relacionados aos romances picarescos, dentre os quais está *O Grande Mentecapto*:

A determinação da existência de um grupo de romances brasileiros que podem ser relacionados com a picaresca decorreu de um processo de constatação paulatina do fenômeno. Não era inicialmente nossa intenção descobrir romances neopicarescos brasileiros. Nem sequer pensávamos na formulação de uma tese nesse sentido. No entanto, após uma série de leituras, definimos um *corpus* para a análise de algumas correspondências da picaresca clássica espanhola com a literatura brasileira,

constituído pelos seguintes romances: [...] *O Grande Mentecapto*, de Fernando Sabino [...]. (GONZÁLEZ, 1994, p. 315).

Ao tratar das obras brasileiras que se vinculam à linhagem literária carnavalizada — mais especificamente do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida —, Candido (1970) nomeia o *neopícaro* de *malandro*, aproximando-o da cultura brasileira:

No nosso entender, quando Antonio Candido diz “malandro” pode se ler “neopícaro”, mesmo que não haja relações explícitas de intertextualidade unindo *Memórias* à picaresca clássica espanhola, pois estamos novamente perante o anti-herói marginalizado e trapaceiro que protagoniza uma série de aventuras nas quais parodia a sociedade contemporânea, especialmente no que diz respeito aos mecanismos ascensionais. (GONZÁLEZ, 1988, p. 52).

Assim, Leonardo, protagonista da obra *Memórias de um sargento de milícias*, é considerado um *neopícaro*, na concepção de González (1994), ou seja, um anti-herói com características próprias de sua época:

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução. (CANDIDO, 1970, p.71).

Ainda a respeito da figura do malandro, típico anti-herói brasileiro, DaMatta (1997, p. 263) ressalta que ele é “um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se”. Dentre os malandros mais significativos na cultura brasileira, pode-se citar Pedro Malasartes e Leonardo, principalmente. Pensando na figura de Leonardo, é possível encontrar certas semelhanças entre esse personagem e o protagonista Viramundo.

Embora não seja avesso ao trabalho como Leonardo e não ascenda socialmente por meio do casamento — visto que não se casa com a filha do Governador Geral da Província, que tem uma condição social superior —, Viramundo configura-se como um aventureiro astucioso, com fortes traços da cultura popular brasileira. O protagonista de *O Grande*

Mentecapto também é capaz de praticar a astúcia pela astúcia, pelo amor ao jogo em si. Sua infância travessa é uma das maiores provas disso, além da grande quantidade de episódios cômicos nos quais se vê envolvido.

Em muitas ocasiões, suas cômicas desventuras são decorrentes de seu comportamento astuto e de seu hábito de gerar desentendimentos. Pode-se citar como exemplo de prática da astúcia pela astúcia, a atitude que Viramundo tem de ir até uma casa supostamente assombrada por um fantasma, na cidade de Curvelo, somente com o intuito de averiguar se aquela que habitava o local tratava-se realmente de um fantasma ou se era uma mulher viva. A respeito da malandragem, DaMatta (1997, p. 269) esclarece também que “o campo do *malandro* vai, numa gradação, da *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto”. Assim, constata-se que Viramundo é um malandro esperto, porém não é desonesto.

Outra característica importante do malandro presente em Viramundo é a capacidade de converter as desvantagens em vantagens. É o que o protagonista faz, por exemplo, quando está internado em um hospício na cidade de Barbacena e elabora uma trapaça para fugir de lá, deixando o alemão Herr Bosmann internado em seu lugar. Outro exemplo pode ser encontrado no episódio em que, estando na cidade de Uberaba, o pintor que lhe dera abrigo, Erich Raspe, quebra acidentalmente os dois chifres de uma valiosa vaca de seu vizinho e Viramundo decide anestesiá-lo e colar-lhe os chifres de volta na cabeça para que o vizinho não perceba o ocorrido.

Portanto, Viramundo, como protagonista de uma obra brasileira carnalizada, guarda semelhanças com a figura do malandro, porque, de acordo com DaMatta (1997, p. 264), “criar um ‘carnaval’ significa basicamente procurar desempenhar o papel de malandro e procurar insinuar-se em um universo individualizado percebido pelo esqueleto hierarquizante da sociedade como muito mais criativo e livre”. Considerando a ambivalência de Viramundo, já discutida anteriormente, percebe-se que ele é bastante multifacetado e situa-se entre o elevado e o baixo, o herói e o anti-herói, o sublime e o grotesco, a realidade e a fantasia. Assim, na denominação de DaMatta (1997), ele pode ser considerado uma personagem renunciadora:

[...] quem fica entre o *caxias* e o malandro, entre a ordem e a desordem, como o herói dos espaços vazios e neutros, os espaços das evitações e das alternativas? Claro que o herói aqui é o *renunciador*: aquele que, por meio de instrumentos diversos e em níveis diferentes, rejeita o mundo social como ele se apresenta. Assim, se o *Caxias* reforça a ordem social e deseja mantê-la como ela é, e se o malandro,

como personagem intersticial, deseja [...] modificá-lo, o renunciador deseja realmente outra realidade. (DAMATTA, 1997, p. 265).

Viramundo é um protagonista que renuncia à realidade com a qual se depara, não tentando reintegrar-se nela, e busca construir uma nova realidade, por isso, muitas vezes, refugia-se na fantasia. Como personagem revolucionário, “o renunciador promete um mundo novo, um universo social alternativo, como fez Antonio Conselheiro e, em escala menor, fizeram todos os nossos cangaceiros ou bandidos sociais, como Lampião e outros” (DAMATTA, 1997, p. 266).

Vale lembrar que, quando comanda uma revolução na Praça da Liberdade, de Belo Horizonte, exigindo liberdade e justiça social para todos os marginalizados, Viramundo chega a ser comparado a Antônio Conselheiro pelos emissários do Governador Ladislau: “e tem um possesso chamado Viramundo que assumiu o comando de tudo isso. É uma espécie de Antônio Conselheiro. Acho que teremos em Minas um novo Canudos” (SABINO, 2006, p. 217).

A respeito dos renunciadores, DaMatta (1997, p. 268) também destaca que os padres podem ser vistos como renunciadores, pois “de fato, há um dado de renúncia no corpo da Igreja Católica Romana, com a diferença de que a própria instituição encampa e enquadra em sua ideologia institucional essas renúncias”. Quando era jovem, após ter sofrido uma exclusão social com a morte do menino Pingolinha, Viramundo tenta tornar-se padre e parte com o Padre Limeira para o seminário da cidade de Mariana. De algum modo, o protagonista percebe que ele era diferente dos demais e tinha consciência de que o padre também é um ser diferente dos outros homens. Dessa maneira, como forma de renúncia, Viramundo tenta ser padre.

Ainda sobre os renunciadores, DaMatta (1997) admite a relação deles com os santos e com Jesus Cristo:

Deste modo, definir o renunciador é, evidentemente, colocá-lo na mesma estrada dos *santos*. E por que não, se sabemos que o modelo básico de quem renuncia na sociedade ocidental é aquele encampado e legitimado pela Igreja em sua incorporação do paradigma de Cristo, cujo paradoxo implica obviamente a renúncia das coisas do mundo e, sobretudo, do poder temporal que foi oferecido por Satanás. Cristo, assim, também apresenta, no seu mistério, as contradições entre a hierarquia (sabemos que ele é parte dela como o Filho) e o individualismo que nele se cristaliza (precisamente por sua renúncia ao mundo) da forma mais pura. (DAMATTA, 1997, p. 267).

Como já foi possível observar, Viramundo tem traços que o aproximam de Cristo e dos santos. Outro elemento que indica que o protagonista em questão seja um personagem renunciador é o seu papel de andarilho marginalizado, que peregrina pelas estradas mineiras:

[...] é muito comum observar a formação do renunciador como uma obra do destino, quando alguém decide sair da ordem por algum motivo trágico, especial, que lhe abre as portas da marginalidade, mudando sua orientação deste para um outro mundo. Há, pois, uma relação íntima entre o renunciador, o peregrino, o romeiro e o fiel, já que todos, em escala grandiosa ou medíocre, por meio de sua própria vontade e porque foram marcados pelo destino, recusam a sociedade e fogem dela, focando sua atenção e energias para um “outro mundo”, zona localizada fora do espaço social conhecido e programado. (DAMATTA, 1997, p. 270).

Como se pode notar, Viramundo assume diversas identidades ao longo de toda a narrativa, revelando-se como personagem multifacetado. Esse jogo de mascaramentos é típico das obras literárias carnavalizadas, porque o carnaval pressupõe fantasias: “no carnaval, a roupa apropriada é a fantasia, um termo que no português do Brasil tem duplo sentido, pois tanto se refere às ilusões e idealizações da realidade quanto aos costumes usados somente no carnaval” (DAMATTA, 1997, p. 60). Percebe-se, em *O Grande Mentecapto*, a presença de ambas as fantasias: as características que Viramundo assume e que o aproximam de outros indivíduos, bem como as idealizações da realidade que ele faz. A respeito dos mascaramentos na literatura carnavalizada, Bakhtin (1999) afirma:

O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (BAKHTIN, 1999, p. 35).

Percebe-se que Viramundo aproxima-se do que Damatta (1997) entende por personagem renunciadora, na medida em que renuncia os valores dominantes da sociedade. Por outro lado, ele também não adota uma postura conformista e busca outra realidade. Por esse prisma, o protagonista de *O Grande Mentecapto* é um revolucionário que procura modificar a realidade social, ou seja, promover mudanças e não somente exilar-se em uma realidade distinta. Assim, ele aproxima-se do que Candido (1970) entende por personagem

malandra, pois é o fator desequilibrador da ordem social estabelecida, aquele que tenta promover a mudança na estrutura social. Portanto, Viramundo engloba os tipos sociais singulares de renunciador e malandro.

Como é possível observar, o jogo de máscaras traz a multiplicidade e as alternâncias que negam a identidade única e, de acordo com Candido (1968, p. 257), na literatura brasileira, “o romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo”. Dessa maneira, percebe-se no romance em questão a presença tanto de elementos tradicionais quanto de elementos modernos. Sobre a personagem fictícia, Candido (1968) também esclarece que ela deve sempre dar a impressão de que está viva, já que é caracterizada por palavras e ações.

Considerando essa afirmação, nota-se que Viramundo cumpre bem sua função de personagem fictícia, porque ele é uma personagem complexa, que não se deixa caracterizar de antemão, mas vai revelando-se ao longo da leitura de acordo com as aventuras que vivencia, dando a impressão de estar viva e fazer parte do mundo não literário. Há também uma relação entre sua identidade fragmentada e sua trajetória tortuosa:

No Brasil, como em outras sociedades hierarquizantes, o personagem — de modo inverso — nunca deve ser o homem comum, aquele que na dramatização representa a si mesmo por meio de sua rotina achatada e desinteressante. Ao contrário, conforme se verifica pelo estudo dos “carnavais” e do “sabe com quem está falando?”, o herói deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos, como prova a fórmula social do “sabe com quem está falando?”. (DAMATTA, 1997, p. 257).

Assim, as características do protagonista estariam ligadas à hierarquização social do Brasil, que é satirizada em *O Grande Mentecapto*. Além disso, Candido considera essa fragmentação do protagonista em uma relação com o conhecimento fragmentado que o ser humano tem de seus semelhantes:

[...] essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. (CANDIDO, 1968, p. 58).

Sobre essa dimensão de compreensão humana à qual se refere Candido (1968), observa-se que Viramundo, como personagem de um romance brasileiro carnalizado, mostra ser uma personagem complexa, ambivalente e multifacetada, que traz em si uma

tensão humana que lhe confere universalidade. Como forma de conclusão desse panorama da natureza de Geraldo Viramundo, pode-se abordar uma evocação feita pelo narrador/autor, quando este não consegue encontrar o paradeiro do protagonista dentre as várias cidades mineiras. Nessa evocação, o narrador/autor caracteriza Viramundo de modo peculiar e evidencia sua vinculação com aspectos mais profundos da condição humana:

Ai, Viramundo de minha vida, que vira Minas pelo avesso sem revelar aos meus olhos o seu mais impenetrável mistério. Ai, Minas de minha alma, alma de meu orgulho, orgulho de minha loucura, acendei uma luz no meu espírito, iluminai os desvãos do meu entendimento e mostrai-me onde se esconde esse vagabundo maravilhoso, esse meu irmão desvairado que no fundo vem a ser o melhor da minha razão de existir. Foi ele, esse iluminado de olhos cintilantes e cabelos desgrehados que um dia saltou dentro de mim e gritou basta! num momento em que meu ser civilizado, bem penteado, bem vestido e ponderado dizia sim a uma injustiça. Foi ele quem amou a mulher e a colocou num pedestal e lhe ofertou uma flor. Foi ele quem sofreu quando jovem a emoção de um desencanto, e chorou quando menino a perda de um brinquedo, debatendo-se na camisa-de-força com que tolham o seu protesto. Este ser engasgado, contido, subjugado pela ordem iníqua dos racionais é o verdadeiro fulcro da minha verdadeira natureza, o cerne da minha condição de homem, herói e pobre-diabo, pária, negro, judeu, índio, cigano, santo, poeta, mendigo e débil mental, Viramundo! que um dia há de rebelar-se dentro de mim, enfim liberto, poderoso na sua fragilidade, terrível na pureza da sua loucura. (SABINO, 2006, p. 189).

4 A ESTRUTURA DE COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA

4.1 A ORGANIZAÇÃO

O Grande Mentecapto, publicado em 1979, é composto por dedicatória, epígrafe, oito capítulos, epílogo, bibliografia e índice. A dedicatória é assinalada pelo autor Fernando Sabino, escrita em estilo quixotesco:

A mui nobre, distinta e formosa senhora dos meus afetos
Dona Lygia Marina de Sá Leitão Pires de Moraes
De cujos encantos meu coração é cativo e a cujo estímulo deve esta obra o ter
chegado a seu termo, dedico, ofereço e consagro. (SABINO, 1980, p.05).

Assim como Dom Quixote cria sua Dulcineia del Toboso, Sabino dedica seu romance à sua amada Lygia Marina de Moraes e lhe confere também um nome aristocrático. Após divorciar-se de Lygia, em 1994, Sabino retira as referências à ex-mulher de suas obras. Assim, as edições de *O Grande Mentecapto* posteriores a 1996 — momento em que o autor ajuda a organizar sua *Obra Reunida*, em três volumes — não contêm essa dedicatória. Além disso, os títulos dos capítulos também conservam um estilo quixotesco, pois trazem os resumos dos principais acontecimentos. Por exemplo, observe-se o título do capítulo I: “de como Geraldo Viramundo, tendo nascido em Rio Acima, foi parar no seminário de Mariana, depois de virar homem, levado por um padre que um dia passou por lá”. (SABINO, 2006, p. 07).

Como discutido no primeiro capítulo, o narrador/autor foi quem escreveu a epígrafe — que traz uma citação bíblica dirigida ao protagonista —, o epílogo — no qual demonstra o seu envolvimento com a história narrada e com o protagonista — e a bibliografia — na qual estão presentes as obras que teria consultado para a elaboração da biografia de Viramundo. O índice, por sua vez, é um elemento tradicional, que costuma estar presente na maioria dos livros. Vale ressaltar também que, em 1996, Sabino inclui em sua *Obra Reunida* um anexo com citações e referências de *O Grande Mentecapto*. A partir de então, essas citações e referências passaram a integrar todas as posteriores edições do romance, ajudando o leitor a identificar melhor as obras, personagens, autores, personalidades e dizeres que fazem parte da obra.

Com base nos elementos organizacionais acima apontados, nota-se que *O Grande Mentecapto* é um romance brasileiro carnavalizado com muitos traços modernos, dentre os quais a atualização do estilo quixotesco e a participação de um narrador/autor, o qual assume a responsabilidade pela escrita da epígrafe, do epílogo e da bibliografia da obra. Além disso, o romance recebe acréscimos e supressões de partes, realizados por Fernando Sabino, ao longo de suas dezenas de edições.

Comumente, o autor real é quem escreve a epígrafe de uma obra, mas, nesse caso, quem a escreve pode ser o narrador/autor e não Fernando Sabino. O autor real acrescenta notas, nas quais aponta as citações e referências presentes no romance, e suprime a dedicatória da obra, mas não altera a epígrafe. Como o apólogo e a bibliografia estão na voz do narrador/autor, pode-se pensar que a epígrafe também esteja. Dessa maneira, Fernando Sabino não poderia tê-la alterado, porque ela não está na sua voz autoral. Portanto, a epígrafe situa-se também nessa ambivalência de vozes, revelando o caráter travesso do narrador em seu jogo de máscaras e gerando outro caso de hibridismo de gêneros discursivos.

4.2 A NARRATIVA NA PRAÇA PÚBLICA

Considerando o enredo de *O Grande Mentecapto*, percebe-se novamente a presença da carnavalização na obra, que se configura como uma narrativa complexa e ambivalente, na qual o jogo carnavalizado desempenha papel fundamental:

Constituir um enredo é começar um jogo. O narrador é um jogador, e forma, com o leitor e o próprio texto, o que se pode chamar de comunidade lúdica. No ritual de se pegar um livro para ler ou de se sentar à volta ou diante de um narrador, uma tela de cinema ou de TV, para ler/ver/ouvir contar-se uma história, desenrolar-se um enredo, tal como no exercício do jogo, há a busca do prazer, há tensão, competição, há a máscara, a simulação, pode haver até a vertigem. (MESQUITA, 1987, p. 8).

Como se pode observar, há no romance o jogo, a máscara e a simulação mencionados por Mesquita (1987). Ainda segundo o teórico, pode-se:

[...] considerar o *enredo* como a própria *estruturação da narrativa de ficção em prosa*. Ele será não o somatório, mas o produto das relações de interdependência entre a sucessão e a transformação de situações e fatos narrados e a maneira como são dispostos para o ouvinte ou o leitor pelo discurso que narra. (MESQUITA, 1987, p. 21).

O formalista russo Tomachevski especificou e resolveu melhor a questão diferenciando o conceito de enredo e sua disposição na narrativa. No primeiro caso, Tomachevski (1971, p. 173) chama de “fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra”. A maneira como o enredo se apresenta foi denominada “trama”, a “construção artística” da fábula ou do enredo.

Na tessitura desse romance, além dos elementos organizacionais, a trama é importante para a composição do jogo carnalizado, visto que a construção do todo significativo da obra depende, em grande parte, do modo como a biografia de Viramundo é apresentada pelos narradores. Na narrativa de *O Grande Mentecapto* percebe-se a importância de um elemento típico da literatura carnalizada: a praça pública.

De acordo com Bakhtin (1999), nas obras literárias carnalizadas, a praça pública aparece como o lugar do múltiplo, da abolição das relações hierárquicas, do contato livre e familiar, pois a praça é o espaço público onde todos se encontram livremente e dialogam entre si de maneira não hierarquizada, o que pressupõe um vocabulário particular. Para Bakhtin (1999, p. 137), “a primeira questão que surge é a da atmosfera específica da praça pública e da *organização especial de seu vocabulário*”.

Em *O Grande Mentecapto*, embora o protagonista caminhe por diversas cidades mineiras, o espaço sempre converge para a praça pública, isto é, para o lugar da liberdade popular. Para que se perceba como se dá essa estrutura de composição narrativa, é necessário compreender bem a trama narrativa, seguindo o esquema de capítulos proposto pelo narrador/autor.

Isto posto, nota-se que a trama dá ao enredo de *O Grande Mentecapto* um formato circular, pois nele o protagonista Geraldo Viramundo nasce em Rio Acima, percorre diversos espaços mineiros vivenciando aventuras e desventuras e falece em sua cidade natal. Observe-se, porém, que os enredos das obras carnalizadas, como os romances picarescos e malandros, costumam ser lineares:

[O romance picaresco é] a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro. Tome-se isto, se assim se quiser, como uma tentativa de definição, aplicável à totalidade dos *romances picarescos e neopicarescos*. (GONZÁLEZ, 1988. p. 42).

Nessas obras, narra-se o nascimento e a ascensão social do protagonista pela trapaça. Portanto, *O Grande Mentecapto* desvia-se um pouco dessa tradição literária, na medida em que possui um enredo que realiza um retorno às origens. Nesse romance, não há uma autobiografia de um anti-herói, mas uma biografia, narrada em terceira pessoa, de um protagonista ambivalente, que oscila entre as categorias de herói e anti-herói. Quanto à figura do pícaro, anti-herói típico das narrativas carnavalizadas, observa-se que ele:

[...] pode ser visto como um herói a beirar o trágico e se assumindo como um herói épico às avessas. O pícaro é de extração social baixa e se comporta de modo pouco elevado, mas se eleva literariamente à medida que se torna o centro de toda a narrativa e conta até mesmo com a complacência e a simpatia do leitor. Ele é o modo pelo qual a classe baixa consegue entrar no picadeiro da literatura. O pícaro é um herói cuja grandeza é não ter grandeza nenhuma. O pícaro é o reverso dos grandes heróis épicos e trágicos (KOTHE, 1985, p. 24).

O protagonista de *Grande Mentecapto* diferencia-se do pícaro e do malandro na medida em que não busca ascender socialmente pela trapaça e conserva algumas características heroicas como, por exemplo, sua grandeza de caráter e seus ideais humanistas. Ao mesmo tempo em que se afasta do pícaro e do malandro, aproxima-se deles, pois é um anti-herói marginal à sociedade. Vale ressaltar, porém, que a marginalidade de Viramundo se deve à sua loucura ou visão diferenciada da realidade, como é o caso de Dom Quixote. Portanto, o romance aproxima-se e desvia-se da tradição literária carnavalizada e essa dialética é uma das singularidades da obra.

4.2.1 O primeiro capítulo: nascimento e infância em Rio Acima

No primeiro capítulo, o narrador/enunciador relata o nascimento e a infância do protagonista na cidade de Rio Acima. Desde o início, observa-se que há muitas lacunas temporais e espaciais na biografia de Viramundo, o que a torna fragmentada. Sabe-se que o protagonista viveu, aproximadamente, entre os anos de 1915 e 1948, porque é possível fazer os cálculos. O narrador/enunciador afirma que o pai do protagonista havia vindo para o Brasil pouco tempo depois da Proclamação da República, no final do século XIX. Viramundo era o décimo terceiro filho do casal Boaventura, ou seja, nasceu em um período de crise por conta da I Guerra Mundial, estando, além disso, marcado com o número treze.

Tendo em vista a época em que o protagonista nasceu, pode-se pensar na presença do procedimento alegórico no romance. Segundo Kothe (1986, p. 07), “*alegoria* significa, literalmente, ‘dizer o outro’”. É possível considerar que *O Grande Mentecapto* é um romance alegórico, pois alguns elementos presentes nessa obra remetem, alegoricamente, a aspectos e acontecimentos da realidade social brasileira. Vale ressaltar que essas correspondências, na maioria das vezes, são feitas com um olhar crítico da realidade, isto é, a alegoria contém uma crítica satírica. A respeito da alegoria, Kothe (1986) ainda salienta que:

Não se trata pois, em análise, de apenas procurar conjugar texto e contexto, uma vez que isso pressuporia a separação entre ambos, porém de descobrir uma leitura mais adequada à natureza do texto, a partir de uma compreensão melhor da realidade. Lê-se a sociedade, com suas classes e mecanismos de ascensão e descenso, na estruturação do próprio texto e estruturando o próprio texto, tanto em suas contradições e ambiguidades quanto na camuflagem ou na redução delas a antinomias.

A obra literária desenha os movimentos alegorizados no sinal da cruz: a reunião do alto com o baixo, da esquerda com a direita, do distante com o próximo. A leitura alegórica do texto recompõe esse movimento constitutivo: ao longo da horizontalidade de seu sintagma, na continuidade de sua leitura, de seus personagens, cenas, palavras etc., constituem-se equivalências paradigmáticas que, verticalmente, penetram em cada momento do sintagma, dele e nele nutrindo-se. (KOTHE, 1986, p. 81-82).

No momento da leitura, pode ocorrer o cruzamento de equivalências sintagmáticas — as situações que fazem parte do enredo do romance — e paradigmáticas — a realidade histórica, política e social brasileira —, que implicam em uma leitura mais adequada à natureza satírica de *O Grande Mentecapto*. Conforme explicitado, o tempo do romance é bastante fragmentado e impreciso, não sendo possível estabelecer um paralelo direto entre os fatos narrados e a realidade brasileira, porém alguns acontecimentos da narrativa podem remeter a outros de ordem exterior. Assim, pode-se perceber como a narrativa realiza o *sinal da cruz* mencionado por Kothe (1986), na medida em que os cruzamentos de leitura com o contexto histórico aparecem em referências fragmentadas ao longo do romance. Em cada capítulo da obra, é possível perceber pelo menos um cruzamento do texto com o contexto.

Tendo em vista a época de publicação de *O Grande Mentecapto* — 1979 —, percebe-se que o ambiente de insatisfação e instabilidade, a mobilização popular e a revolução são elementos presentes tanto na narrativa quanto na sociedade brasileira, pois, nesse momento, o Brasil passava por um período de regime ditatorial e essas características são próprias da sociedade de então. Dessa maneira, existe um cruzamento alegórico: o do texto com o do contexto de publicação. Esse cruzamento é mais um fator que revela a ambivalência da obra,

visto que determinado intervalo de tempo pode conter múltiplas significações para a narrativa. Portanto, a imprecisão temporal, o procedimento alegórico e os recursos utilizados pelo narrador para *presentificar* a narrativa — como o emprego dos verbos no presente — ajudam a criar o efeito de universalidade e contemporaneidade à obra, além de contribuírem para a construção da sátira que perpassa todo o romance.

Outro elemento fulcral nesse primeiro capítulo é a presença do trem de ferro. Ele aparece em diferentes momentos da narrativa e está associado a diversas ideias importantes para o enredo. Quando criança, o protagonista enfrenta um trem na cidade de Rio Acima e o faz parar, vencendo o desafio, mas, algum tempo depois, o menino Pingolinha — de seis anos — tenta imitar seu feito e morre atropelado pelo trem. Posteriormente, ele embarca em um trem e parte para a cidade de Mariana, na qual ingressa em um seminário.

O trem pode representar, nesse jogo ambivalente, o enfrentamento do poder, o desafio aos mais fortes que o protagonista desencadeia já em sua infância, quando tem a percepção de que o trem não parava em sua cidade porque alguém que detinha o poder desejava que fosse assim. Essa visão diferente que Viramundo tem da realidade é o aspecto que provoca sua marginalização. Esse enfrentamento do poder pode ser visto como um cruzamento de leitura com o contexto, pois esse caráter inconformista e contestador se faz presente em uma época de repressão às atitudes contestadoras.

O motivo do trem é retomado no sétimo capítulo, quando, passando por Uberaba, Viramundo agarra um touro à unha e quebra-lhe os chifres: “o touro, bufando como uma locomotiva e largando labaredas pelas ventas* investe furioso [...]” (SABINO, 2006, p. 167). Nesse instante, Sabino coloca no romance uma nota de rodapé chamando a atenção à comparação: “*apenas um lembrete para os futuros estudiosos da presente obra: em outra parte da mesma foi feita uma comparação de uma locomotiva com um touro” (SABINO, 2006, p. 167). Como se trata de um romance complexo em termos de narração e de composição, com a aproximação de várias formas narrativas, a nota pode ser uma alusão ao motivo do *touro* que abre o percurso de peregrinação e significação da trajetória de Lázaro, o protagonista da obra *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades*, que inicia a tradição do romance picaresco.

Nesse romance, quando o protagonista Lázaro servia de guia a um cego, um dos primeiros ensinamentos que recebe deste é que deve ser astuto. Estando na ponte de Salamanca, o cego pede a Lázaro que encoste o ouvido em um touro de pedra para ouvir um grande barulho dentro dele. Quando o protagonista se aproxima do touro, o cego aproxima

sua mão fazendo com que a cabeça de Lázaro se chocasse contra a pedra. Essa imagem do touro relaciona-se também ao motivo do *chifre* que aparece no final do romance, pois Lázaro finge não saber que sua esposa o trai somente para manter a posição social que conquistou pela trapaça.

A comparação entre o touro e a locomotiva, em termos de significação, no contexto de *O Grande Mentecapto*, pode estar relacionada também à força, ao poder que tanto o trem quanto a locomotiva exercem sobre o homem, ou seja, com o passar do tempo, existe uma dinâmica que permanece a mesma: o homem enfrentando o poder do mais forte, seja ele um animal ou uma máquina. Assim, o trem e o touro, figuras simbólicas importantes da cultura mineira e espanhola, respectivamente, funcionariam como uma alegoria dos desafios enfrentados pelo ser humano. Portanto, nota-se novamente a multiplicidade de significações e referências que os episódios contêm.

A figura do trem de ferro aparece pela última vez quando Viramundo, acompanhado de algumas prostitutas com as quais tem amizade, realiza uma viagem de Montes Claros a Belo Horizonte. Primeiramente, o trem é um importante símbolo de mineiridade e traz a ideia da viagem, do deslocamento espacial, portanto, é essencial em uma narrativa que tem um protagonista andarilho, que peregrina por Minas Gerais. Além dessas questões, o trem de ferro relaciona-se ao mesmo tempo com a tradição, porque nunca sai dos trilhos e com o progresso e a modernidade, pois se tornou um meio de transporte revolucionário no Brasil após a Proclamação da República, época em que Viramundo viveu. Observa-se também que o protagonista ganha e perde a batalha contra o trem na narrativa e que o trem é, em dois momentos, comparado a um touro. Dessa maneira, o trem está sempre presente no jogo de forças que o protagonista trava com a realidade que o cerca.

Nesse capítulo, pode-se notar que o espaço de Rio Acima, juntamente com a figura da estrada, que é destacada, já apresentam as características comunitárias e gerais típicas da praça pública, porque essa cidade representa o lugar pelo qual Viramundo transitava livremente na sua infância. Quando criança, Viramundo habita um espaço no qual convive com diversas crianças, crescendo à beira de uma estrada — o que pressupõe um fluxo intenso de personagens de várias classes sociais que, na estrada, não aparecem em uma relação hierárquica — e convivendo com vários habitantes da cidade que frequentavam a mercearia de sua família. Além disso, conforme explorado em diversas partes do capítulo *O discurso irônico e carnalizado*, os discursos dos personagens que habitam tal cidade contêm grosserias, xingamentos e expressões idiomáticas, por exemplo, e isso revela a polifonia

romanesca. Dessa maneira, o espaço múltiplo e simbólico da praça pública pode ser percebido desde o nascimento do protagonista.

4.2.2 O segundo capítulo: Mariana

No segundo capítulo, Viramundo tem o desejo de ser padre e passa por um seminário na cidade de Mariana. A realidade com a qual o protagonista depara-se é bastante diferente da que esperava encontrar, pois o padre Tibério, responsável pelo seminário, adota posturas suspeitas.

Ele ordena sempre aos seminaristas que meditem, mas não se sabe em que se deve meditar. Portanto, há uma crítica ao vazio e à falta de sentido desses rituais religiosos. Além disso, naquela época, havia na cidade uma viúva — de nome Pietrolina — que sempre se confessava com o padre Tibério. Essa viúva era motivo de piada em toda a cidade, pois seu marido morreria em uma situação de intimidade conjugal ao lado dela. Um dia, Viramundo dorme no confessionário e, por acidente, a viúva dirige-se até o local para mais uma confissão com o padre, mas durante a confissão ela afirma que seu falecido marido continua querendo manter relações sexuais com ela.

Em uma atitude de extremo inconformismo, Viramundo sai do confessionário exaltado com a conduta da viúva frente ao padre e, a partir de então, todos os habitantes do seminário descobrem que era Viramundo quem estava no confessionário e não o padre. Após o incidente, o protagonista é expulso do seminário e a conduta do padre que participava de tais confissões é satirizada, pois situações como essa são inadequadas para os princípios religiosos vigentes. Em seguida, há uma importante sátira aos comportamentos humanos e sociais dos personagens que vivem em Mariana.

A população da cidade dirige-se à casa da viúva Pietrolina para agredi-la por violar os *bons costumes*, os princípios morais da sociedade. Viramundo, diante de tamanho descontrole por parte da população, tenta defender a viúva do apedrejamento, mas acaba sendo vítima da violência juntamente com ela. Considerando que esse episódio parodia o apedrejamento bíblico de Maria Madalena, ele contém um rebaixamento, satirizando a degradação dos valores humanos, pois, no texto bíblico, a população reflete sobre as palavras de Cristo e desiste de apedrejar Madalena. Os personagens habitantes de Mariana, no entanto, não

pensam duas vezes antes de cometerem um ato cruel de violência contra Viramundo e a viúva.

Com base nas considerações acima, nota-se que o capítulo traz uma sátira à conduta dos eclesiásticos e a alguns comportamentos indevidos, como os dos personagens que habitam a cidade de Mariana. Assim, percebe-se um cruzamento entre a religiosidade representada no romance e o contexto social brasileiro, pois os costumes religiosos e sociais dos habitantes de Mariana da ficção refletem os da própria sociedade brasileira.

É válido ressaltar também que essas sátiras a comportamentos conferem universalidade à obra, pois criticam equívocos inerentes à condição humana. Como pode-se perceber, a sátira traz sempre uma negatividade crítica, já que rebaixa, destrona, ridiculariza e pode provocar o riso no leitor. A respeito da sátira, Moisés estabelece:

Modalidade literária ou tom narrativo, a sátira consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco e cognatos, pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto de despeito. (MOISÉS, 1974, p. 169-170).

A sátira faz uso da sua negatividade crítica com o intuito de promover mudanças, ou seja, critica um determinado aspecto para que ele seja revisto e modificado. No romance, além do aspecto negativo, a sátira também contém seu aspecto positivo, reconstrutor da realidade, e ela está relacionada ao papel do protagonista. É por meio das aventuras e desventuras, das atitudes de Viramundo, que a sátira se constrói em *O Grande Mentecapto*.

Assim, o protagonista torna-se o porta-voz da sátira, revelando os conflitos e apresentando uma visão crítica da realidade e essa visão dirige-se muitas vezes também para o contexto social brasileiro da década de 70. Além disso, vale lembrar que *O Grande Mentecapto* é um romance satírico que tem resistido à passagem do tempo, haja vista suas diversas edições ao longo de várias décadas, e essa universalidade e complexidade podem ser alguns dos principais fatores responsáveis pelo sucesso e permanência da obra.

É no segundo capítulo que o protagonista torna-se Viramundo, ou seja, passa a ser um andarilho e a peregrinar pelas cidades mineiras. A narrativa acontece em diversos espaços, tornando-se labiríntica, pois o narrador/autor e o leitor têm de enveredar por muitos caminhos seguindo o protagonista. Assim, suas andanças conferem dinamicidade, mobilidade, ao corpo da narrativa, já que Viramundo sempre peregrina em busca de algo, lutando por seus ideais.

Dentro desse paradigma idealista, essa andança, bem como o confronto aos mais poderosos e a busca, são características típicas do romance de cavalaria e, portanto, a trajetória do protagonista da obra também remete à trajetória do herói cavaleiresco, que percorre caminhos labirínticos e perigosos.

Nesse enredo circular que perpassa caminhos labirintos, pode-se perceber a presença da praça pública na cidade fictícia de Mariana na medida em que os conflitos pessoais das personagens que habitam o local são resolvidos na rua, em local público, pois, no romance, a população se reúne para tentar apedrejar a viúva. Nas obras literárias carnavalizadas, a praça é o espaço típico para tais eventos, portanto, pode-se dizer que Mariana tem uma relação direta com a praça pública.

4.2.3 O terceiro capítulo: de Mariana a Ouro Preto

Logo no início desse capítulo aparece novamente a questão da imprecisão temporal e espacial, pois há uma lacuna de dez anos entre o momento em que o protagonista deixa a cidade de Mariana até o momento em que ele chega à cidade de Ouro Preto. O narrador/pesquisador não sabe explicar o que acontece com o protagonista nesse intervalo de tempo, o que revela a fragmentação narrativa, elemento típico das obras literárias contemporâneas.

Aqui, a narrativa mostra ser ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que se percebe a presença desses traços contemporâneos, há aspectos típicos da tradição carnavalizada, como o baixo material e corporal e a concepção de corpo grotesco. O banquete, por exemplo, é um elemento característico das obras carnavalizadas e relaciona-se ao conceito de corpo: “as imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico essencial pode dispensá-lo” (BAKHTIN, 1999, p. 243).

Além disso, na literatura carnavalizada, o banquete relaciona-se a uma nova concepção de corpo, que é importante também para a questão do grotesco: “é no *comer* que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas” (BAKHTIN, 1999, p. 245). Desse modo, o ato de comer

pode ser visto como uma maneira que o corpo encontra de destruir, transformar e renovar outro corpo, que lhe serve de alimento.

Tendo em vista esse processo, o banquete é o exagero carnavalizado do comer. Nesse capítulo, Viramundo banqueteia em um baile oferecido ao Governador Ladisbão, em Ouro Preto:

Pôs-se a comer distraidamente o que encontrava e, esquecido de tudo mais, ao fim de meia hora deixava a mesa vazia. Depois de se regalar com algumas dúzias de empadas, pastéis, croquetes, mães-bentas, brevidades, pães de queijo, brioques, sonhos, rosquinhas, quebra-quebras, engorda-padres, quero-mais, suspiros, broinhas de fubá e outras quitandas de igual qualidade, sentiu estimulado o seu apetite a ponto de destrinchar um peru recheado com farofa do qual deixou apenas os ossos e ingerir uma boa posta de lombo de porco, com tutu de feijão, ora-pronobis e torresmos. Depois passou à mesa de doces: doce de coco, doce de leite, papo-de-anjo, baba-de-moça, ambrosia, doce de abóbora, doce de batata-doce. Experimentou uma generosa porção de cada espécie. (SABINO, 2006, p. 78).

No episódio acima, o corpo de Viramundo traz, no âmbito carnavalizado, a ideia da vida que supera a morte, pois, de acordo com Bakhtin (1999, p. 247), “*o triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte*. Nesse aspecto, é o equivalente da *concepção* e do *nascimento*. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e *se renova*”.

É possível observar também a presença do grotesco no corpo do protagonista, visto que, em muitos momentos da narrativa, ele é descrito como uma figura grotesca. Viramundo também expele saliva e fezes em diversos episódios como, por exemplo, o do engraxate Vidal. Quando passa por Ouro Preto, o protagonista depara-se com o engraxate e cospe sobre o sapato no qual ele estava trabalhando. Na mesma cidade, no episódio do baile em homenagem ao Governador Ladisbão, Viramundo defeca sobre um tubo de ventilação, irrigando fezes por todo o salão:

Correu ao toalete, encontrou-o ocupado. Aguardou alguns minutos preciosos, mas como não pudesse mais se conter e temendo o desastre, embarafustou-se pelos corredores do clube, subiu correndo uma escadinha de ferro em espiral. Suspirou, aliviado, vendo-se sozinho no sótão escuro e abandonado. Premido pela urgência, mal pôde dirigir-se à boca de um cano aberto a um canto, e já baixava as calças. Era provavelmente um cano de esgoto, portanto mais do que propício, e... (SABINO, 2006, p. 78).

Com base nas considerações anteriores a respeito do banquete e do grotesco, é possível perceber a importância que o baixo material e corporal adquirem. Eles não só estão relacionados, no romance, aos atos de comer e projetar odores, saliva e fezes, mas também

com o espancamento, pois, segundo Bakhtin (1999, p. 325), “a orientação para baixo é própria das lutas, brigas e golpes: esses reviram, lançam por terra, espezinham. Enterram”. De acordo com o teórico, as descrições detalhadas de ferimentos de batalhas relacionam-se intimamente com o corpo grotesco.

Dessa maneira, no romance, é possível identificar a presença do baixo material e corporal também através do espancamento, visto que o protagonista apanha muitas vezes na narrativa. Nesse capítulo, por exemplo, quando passa pela Rua Direita, ele apanha do engraxate Vidal por cuspir em um sapato; na mesma cidade, apanha de vários estudantes após ter participado da peça de teatro *A Inconfidência Mineira*. Nesse acontecimento, Viramundo salva o personagem Tiradentes do enforcamento:

— Pronto, ninguém mais será enforcado! Restaure-se a verdade histórica! Glória aos inconfidentes!

Empolgado, o peito arfante, descansou o cajado e curvou-se em reverência ante a plateia que o ovacionava, às gargalhadas. Deste momento se aproveitaram os estudantes para cair sobre ele de bofetadas, enquanto outros lá nos bastidores faziam às pressas cair o pano sobre cena tão grotesca.

A surra que levou esta noite talvez tenha sido das maiores de quantas colheu o grande mentecapto ao longo de sua castigada existência. Saiu do teatro diretamente para o hospital. (SABINO, 2006, p. 71).

Assim, observa-se que a narrativa de *O Grande Mentecapto* pode ser considerada como um corpo carnavalizado, pois, além de conter em si o baixo material e corporal e a concepção de corpo grotesco, procura realizar textualmente os atos de devoração, transformação e renovação, num jogo complexo e ambivalente. Na passagem acima, o texto ficcional, ao inverter o acontecimento histórico, projeta-se diretamente sobre o discurso histórico em um ato de devoração.

Na narrativa, a menção a Tiradentes e à Inconfidência indica a tendência revolucionária do protagonista e sua luta pela liberdade frente a uma situação opressora. Além disso, essa tendência de desafiar o governo, o poder, e lutar pela liberdade diante de uma realidade violenta e opressora é uma conduta proibida na da sociedade brasileira de 1979. Portanto, essa tensão, representada aqui entre o grupo que detém o poder e os indivíduos que são oprimidos está presente no *tempo da narrativa* e no contexto sócio histórico brasileiro da época de publicação de *O Grande Mentecapto*.

É válido ressaltar também que, nesse capítulo, Viramundo conhece Sua Alteza Marília Ladisbão e apaixona-se por ela. Percebe-se que a utilização de determinadas expressões como *Governador Geral da Província*, *Corte* e *Sua Alteza* pode servir ao propósito de criticar certos

hábitos sociais brasileiros, portanto, fariam parte do processo da devoração crítica, no qual a sátira participa ativamente. Além disso, essas palavras revelam uma reverência de Viramundo às autoridades, ironizando a prática do marginalizado que reverencia o poder.

A utilização de tais expressões pode revelar também a dificuldade que a sociedade brasileira encontra em libertar-se da época do Brasil Império. Quando se leva em conta que, no *tempo da narrativa* — aproximadamente 1915 a 1948 —, o Brasil é uma República e a *Corte* e as *Províncias* já não existem mais, o protagonista, o narrador e as demais personagens insistem em fazer uso dessas palavras, bem como tratar os governantes como *Sua Alteza*.

Nota-se que o narrador/enunciador, o protagonista e as demais personagens demonstram um respeito e uma submissão aos governantes, que se caracterizam como ridículos na obra, pois revelam-se como políticos opressores que agem apenas por interesses próprios. Assim, *O Grande Mentecapto* problematiza, de maneira crítica, a excessiva submissão e a tolerância da sociedade brasileira frente aos governantes, que abusam do seu poder. O protagonista não tem uma postura conformista diante da realidade com a qual se depara — daí o uso irônico dessas expressões —, mas utiliza o vocábulo *Sua Alteza* para dirigir-se ou referir-se à sua amada Marília Ladisbão em sinal de respeito e subserviência amorosa a ela.

Além disso, a proximidade entre o corpo grotesco e as referências históricas à Corte e à Inconfidência mineira, que aparecem nesse capítulo, ajudam a compor o perfil de Geraldo Viramundo, revelando seu espírito libertador, e o seu caráter alegórico. Com isso, pode-se notar, novamente, o cruzamento entre acontecimentos ficcionais e o contexto sócio-histórico brasileiro. Por fim, observa-se que o ambiente da praça pública domina esse capítulo, porque as formas do baixo material e corporal que renovam e o rebaixamento que abole a hierarquia conferem a popularidade e a simbologia da praça pública.

4.2.4 O quarto capítulo: Barbacena

O quarto capítulo é bastante satírico e critica principalmente o papel dos políticos e o sistema sócio-histórico brasileiro. Quando Viramundo passa pela cidade de Barbacena, conhece o alemão Herr Bosmann, que era dono de uma granja na qual vendia rosas. É importante destacar a relação entre o sobrenome Bosmann e a expressão inglesa *boss man*,

que significa chefe ou patrão. Portanto, considerando essa relação, pode-se notar que Herr Bosmann ocupa uma posição de poder.

Como queria comprar muitas rosas e não tinha como pagá-las, Viramundo é agredido por Herr Bosmann e expulso do local. Nesse episódio, o narrador afirma que, quando era jovem, o alemão mandou um negro — provavelmente um escravo — plantar um pinheiro para que ele pudesse colher pinhas, mas o negro afirmou-lhe que ninguém colhe pinha do pinheiro que plantou. Trinta anos depois, mandou chamar o negro já velho e obrigou-o a subir no pinheiro para lhe colher pinhas, fazendo com que o negro sofresse muito para realizar tal tarefa.

No momento em que Viramundo passa pela cidade, Herr Bosmann já era um idoso e fazia com que os netos do negro em questão cuidassem de suas roseiras: “Geraldo Viramundo encontrou o velho Herr Bosmann apoiado em seu bordão, comandando um exército de negrinhos, netos do negro velho de que cuidou o nosso caso, entre as filas de roseiras floridas” (SABINO, 2006, p. 82). O alemão expulsa o protagonista de sua granja e lhe bate com seu bordão:

— Vai comprar rosas na casa de Sua Alteza, a puta que o pariu! — gritava-lhe de longe o alemão, brandindo o bordão.

Viramundo não se deixou intimidar:

— Hás de me pagar, prussiano! Por estas e outras é que a Alemanha se defoisterou!* Alemão cascudo!

Ao que a molecada, abandonando o serviço e em debandada por entre as roseiras, não titubeava em fazer coro:

— Carrapato barrigudo!

— Come banana com casca e tudo!

Herr Bosmann não podia de raiva, porque os moleques desfolhavam suas rosas. Um pingo d’água, isto é, Viramundo, fizera entornar o caldo e os negrinhos sem saber cumpriam o seu destino, vingando a morte do avô a pétalas de rosa. (SABINO, 2006, p. 83-84).

O episódio acima satiriza a escravidão, que é vista modernamente como um processo histórico emblemático da crueldade humana. Além da sátira à escravidão, essa aventura do protagonista contém uma sátira à opressão de modo geral, pois, na narrativa, aqueles que têm o poder estão sempre oprimindo os comandados e esse episódio é representativo desse conflito. O sistema sócio-histórico que faz parte da realidade brasileira aparece no romance como um fator que contribui para o processo de desumanização do homem:

Sendo a realidade vivida um sistema de múltiplas referências, a literatura se insere nela, tentando uma unificação dessa multiplicidade. [A literatura] pode

problematizá-la, discuti-la ou simplificar a visão que dela se pode ter. Pelo seu caráter de liberdade de discurso, de ação verbal ficcional, independentemente de qualquer objetivo pragmático, pode contribuir para desestabilizar ‘certezas’ de sistemas que concorrem para a desumanização do homem [...]. (MESQUITA, 1987, p. 14).

Quanto à sátira ao papel dos políticos, Barbeca, amigo do protagonista, explica que tudo na cidade de Barbacena levava o nome de um dos dois políticos e inclusive as pessoas tinham obrigatoriamente de serem biistas ou bonifacistas:

— Aqui em Barbacena a gente tem de ser biista ou bonifacista. Você o que é? [...]
 — Eu nasci biista, porque meu nascimento foi na maternidade dos bias. Mas logo virei bonifacista porque fui batizado na igreja dos bonifácios. E assim foi indo na minha vida inteira. Na cidade tudo é duplo: armazém, escola, cinema, clube, salão de barbeiro, até puteiro, tem de um e tem de outro (SABINO, 2006, p. 94).

A rivalidade política entre José Bonifácio e Bias Fortes, representada no trecho acima, adquire proporções exageradas e o paroquialismo político é satirizado por meio da ridicularização. Nesse mesmo episódio, a população de Barbacena propõe a candidatura de Viramundo a prefeito como forma de protesto contra a situação política que a cidade atravessa. Portanto, é organizado um debate político entre Viramundo e o então candidato do governo, Praxedes Borba Gato. O referido debate consiste em um jogo de adivinhações do qual o protagonista sai vencedor.

Ao vencer o debate político, rebaixando o candidato do governo, Viramundo apresenta a possibilidade de rever a realidade, mas, mesmo vencendo, um militar — o Comandante da escolta do governo — dá voz de prisão ao protagonista, porque ele não havia sido conscrito, ou seja, o Comandante usa a máquina governamental para impedir que um representante popular assuma o poder. Mesmo sendo preso, o protagonista apresenta a possibilidade de modificar a realidade, levando o leitor ao seguinte questionamento: o que aconteceria se um membro do povo, um indivíduo marginalizado, assumisse o poder?

Pensando nessa possibilidade, vale destacar a proposta de governo de Viramundo, que traz uma sátira ao sistema capitalista:

Começava por defender a tese de que os grandes males da humanidade advêm do dinheiro: o vil metal era uma instituição abominável, que deveria ser para sempre abolida na relação entre os homens. Cada um teria uma cadernetinha, onde simplesmente anotaria em quanto andava seu débito em relação às outras pessoas, débito que se abateria face ao que estas mesmas pessoas lhe devessessem. (SABINO, 2006, p. 99).

A proposta econômica do protagonista consistia em uma política de trocas — o escambo — que implica na substituição da moeda pelo crédito. Assim, o episódio satiriza o capitalismo na medida em que a construção de uma nova realidade se daria mediante a abolição do dinheiro. Além disso, a sátira ao capitalismo está contida também no enfrentamento ao alemão Herr Bosmann, representado como um capitalista cruel que é vencido. Essa sátira pode ser lida em relação ao contexto sócio-histórico brasileiro de 1979 e fazer referência ao Golpe Militar de 1964 e o milagre econômico brasileiro instaurado após essa data. Portanto, a ambivalência narrativa se mantém ao longo do romance, haja vista a duplicidade presente em cada episódio.

As situações narrativas estão sempre estruturadas na multiplicidade: o enfrentamento do alemão Herr Bosmann contém uma sátira à escravidão e ao capitalismo; a candidatura de Viramundo a prefeito contém uma sátira ao capitalismo e ao paroquialismo político. Da mesma maneira, a sátira aos governantes reflete o contexto histórico e político do período de publicação do romance. Além disso, no capítulo, percebe-se o ambiente da praça pública por meio das situações narradas: a insatisfação popular, a candidatura de Virmundo, a campanha pelas ruas e o debate. Todos esses fatos ocorrem em espaço público e contam com a participação do povo. Sabe-se que a praça pública é o lugar legítimo das manifestações dessa natureza.

4.2.5 O quinto capítulo: a vida militar

No quinto capítulo, Geraldo Viramundo ingressa no Esquadrão de Cavalaria de Juiz de Fora, sob o comando do Capitão Batatinhas e do Tenente Freitas, que juntos formam o par cômico conhecido no Esquadrão como *Batatinhas Fritas*. Como é possível observar, o capítulo satiriza principalmente o papel dos militares, caracterizados como despreparados, alienados e cômicos pela falta de consciência crítica.

As atividades do Esquadrão eram fúteis e essa instituição aparece no romance como um órgão militar sem utilidade. Em sua passagem pelo Esquadrão de Cavalaria, Viramundo torna-se cavaleiro, faz amizade e começa a falar com o cavalo tordilho, porque se sentia só e era marginalizado dentro do Esquadrão. Nesse episódio, há uma sátira à ingenuidade — ou loucura — dos militares, pois o protagonista consegue facilmente convencê-los de que o cavalo fala.

Dotado de grande astúcia, o anti-herói convence o capitão Batatinhas a proibir solenemente que o cavalo seja chamado pelos outros integrantes da Cavalaria de *Bunda Mole*, apelido depreciativo. Nesse momento, a obra questiona os limites entre a sanidade e a loucura, pois o protagonista mostra-se lúcido e astuto ao enganar todo o Esquadrão que, alienado, crê que um cavalo possa falar, adotando assim a lógica do louco. Esse questionamento é retomado em muitos pontos da narrativa e constitui um elemento importante para a sátira renovadora, porque permite enxergar a realidade a partir de outra lógica.

Além disso, o Capitão e o Tenente envolvem-se em uma disputa amorosa profundamente cômica. Em determinado ponto da narrativa, o Capitão Batatinhas, homem casado, chama Viramundo à sua sala e lhe pede que pergunte ao tordilho quem o Tenente Fritas levava para passear a cavalo nas folgas de domingo. Nesse dia, Viramundo observa o Tenente levando uma moça para passear no cavalo tordilho e, na segunda-feira, descreve-a ao Capitão, fazendo com que este pense que foi o cavalo quem lhe contou.

Com base no fragmento acima, pode-se perceber que o anti-herói engana o Capitão Batatinhas, que é ridicularizado. Além disso, em outro momento, o protagonista sai para um passeio noturno com o cavalo tordilho, mas acaba deixando a porteira do quartel aberta e todos os cavalos fogem. No dia seguinte, os integrantes do Esquadrão ocupam-se em recolher os cavalos nas mais diversas cidades da região e o Capitão Batatinhas novamente necessita dos serviços do cavalo falante:

Depois de tomar as necessárias providências, o que quer dizer, depois de dar ordens a esmo que não conduziram absolutamente a nenhum resultado, o Capitão despachou os oficiais e se deixou cair na poltrona, derrotado. Então se lembrou de convocar Viramundo e pediu-lhe em segredo:

— Você seria capaz de descobrir quem foi o filho da puta que me abriu aquela porteira... Talvez o tordilho saiba (SABINO, 2006, p. 120).

A sátira aos militares, porém, não termina nesse ponto. Em determinado momento do capítulo, inicia-se uma guerra entre os exércitos azul e vermelho na Província de Minas Gerais. As manobras militares que ocorrem fazem uma sátira às guerras e ao papel dos militares, que não têm a mais vaga ideia da causa pela qual estão lutando. As manobras militares descritas pelo narrador são: um bombardeio de cal sobre os caldeirões de comida dos exércitos, desentendimentos entre capitães, que não sabiam para onde deveriam ir, nem quais eram suas missões na guerra e falta de senso de direção por parte dos exércitos.

Depois disso, Viramundo acaba perdendo-se em meio a confusão dos exércitos e habita durante um tempo a cidade fictícia de Branca Bela, até ser preso pelo Tenente Fuinha, do exército vermelho, mas — como o Tenente não sabia o que fazer com o prisioneiro — ele ordena que Viramundo fuja. Novamente, o nome de um Tenente é ridicularizado, porque fuinha é um animal conhecido pelo seu oportunismo. Na estrada, o anti-herói depara-se com o Estado-Maior da batalha, composto por três Generais: Passos Dias Aguiar, Jacinto Aquino Rego, H. Romeu Pinto. Vale ressaltar que a ridicularização e o rebaixamento dos militares por meio da sonoridade ou do significado de seus nomes é um recurso bastante empregado no romance.

Em seguida, Viramundo retorna ao Esquadrão para dar a notícia de que a guerra havia acabado, porém isso era um fato que ocorrera há muito tempo. O retorno do protagonista ao Esquadrão de Cavalaria ocorre próximo à festa de aniversário deste e o Capitão Batatinhas — que não tem consciência de suas funções como militar, mas preocupa-se excessivamente com as cerimônias de homenagem — resolve promover uma apresentação do cavalo tordilho na ocasião.

Nesse momento, todas as autoridades estão no palanque e, quando o Capitão pede a Viramundo que faça perguntas em público para que o cavalo tordilho responda, o cavalo permanece calado, envergonhando ao Capitão. Quando Viramundo pergunta como se chama o General Comandante da Região Militar, o cavalo defeca em meio ao espetáculo, atitude que rebaixa e satiriza o papel dos militares, bem como a hierarquia existente nessa instituição.

Além disso, a sátira aos militares pode estar relacionada também ao regime ditatorial que fazia parte da realidade brasileira quando o romance foi publicado. Considerando esse entrecruzamento, percebe-se que a sátira do romance estende-se para além da narrativa. Nesse capítulo, nota-se também a presença da praça pública principalmente no momento em que ocorre o festejo público em comemoração ao aniversário do Esquadrão de Cavalaria, pois a praça é o espaço típico para a ocorrência dessas festas populares.

4.2.6 O sexto capítulo: de São João a Congonhas

Conforme discutido anteriormente, o banquete relaciona-se à concepção de corpo grotesco, pois, segundo Bakhtin (1999, p. 265), “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o

excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*”.

Além disso, segundo Bakhtin (1999, p. 267), o grotesco relaciona-se intimamente ao satírico: “[...] para Schneegans, o exagero do negativo (o que não deveria ser) até aos limites do impossível e do monstruoso é a propriedade essencial do grotesco. Disso resulta ser este último sempre satírico. Quando não há intenções satíricas, não existe grotesco”. Em *O Grande Mentecapto*, estão presentes muitas cenas nas quais animais e humanos expõem fezes, saliva e odores:

Assim, o corpo grotesco aparece sem fachada, sem superfície fechada, da mesma forma que sem fisionomia expressiva: ele é encarnado seja pelas profundidades fecundas, seja pelas excrescências aptas à reprodução, à concepção. Esse corpo absorve e dá à luz, toma e restitui. (BAKHTIN, 1999, p. 297).

Com base nessa concepção de corpo grotesco, observa-se que o protagonista vivencia um cômico episódio, em São João Del Rei, no qual um gambá entra em um dos instrumentos musicais da orquestra Euterpe Lira de Ouro e, no momento da realização de um concerto na igreja da cidade, é lançado sobre os espectadores:

Seu Josias, enchendo as bochechas, parecia que ia estourar, e eis que o maestro, horrorizado, vê ser expelido do instrumento, como um canhão, um verdadeiro petardo, que logo se materializou na forma de um horrendo e fedorento gambá. [...] Projetado lá embaixo, em meio aos espectadores, o animal caiu no colo de um deles, que vinha a ser o de Dona Edvirges Gambará, primeira dama da cidade [...]. (SABINO, 2006, p. 147).

Assim, o grotesco está relacionado novamente à sátira e ao cômico, elementos típicos das obras carnalizadas. No capítulo, há ainda uma sátira à violência militar desmedida. Nesse episódio, o cego Elias, amigo de Viramundo, vai com seu filho Matias até a Igreja de Congonhas do Campo pedir o milagre da visão. Como não recebe o milagre e recusa-se a deixar a cidade, ele é atacado e morto a golpes de sabre por dois soldados:

E Matias, enquanto o acompanhava correndo [Viramundo], explicava confusamente que dois soldados quiseram retirar à força o cego do porão e atirá-lo para fora da cidade. O pai reagira com a sua bengala, e os soldados caíram de sabre em cima dele [...].
Mais tarde era o delegado que chegava e tomava as providências para abafar o crime que seus comandados haviam cometido (SABINO, 2006, p. 164-165).

No trecho acima, dois soldados praticam um crime violento, atacando um cego que não pode defender-se, ou seja, abusando da autoridade que lhes fora conferida e matando indivíduos inocentes por motivos fúteis. A sátira reside no fato de dois soldados agirem de forma brutal e injusta e provocarem a morte no lugar de defenderem a vida, o que, em teoria, supostamente seria o dever dos defensores da pátria e mantenedores da ordem nacional. Além disso, o delegado acoberta o crime, em uma atitude amoral e antiética.

Portanto, percebe-se que, nesse sexto capítulo, a sátira aparece tanto atrelada à comédia, no caso do gambá, quanto à tragédia, no caso do cego Elias. Dessa maneira, a ambivalência da obra se mostra novamente por meio da convivência de contrários: a tragédia e a comédia, a positividade e a negatividade satírica. No capítulo, a presença do grotesco atrelado à sátira ao abuso do poder permitem antever o cruzamento dessas características com o contexto social brasileiro da época de publicação do romance e de períodos de violência e abusos de autoridades. Quanto à presença da praça pública nesse capítulo, é possível percebê-la nos rituais de peregrinação religiosa que ocorrem em Congonhas do Campo. Tais festejos religiosos populares estão profundamente relacionados com o ambiente da praça pública.

4.2.7 O sétimo capítulo: por caminhos errantes

No sétimo capítulo, há lacunas temporais e espaciais. Em determinado momento, o narrador/autor interfere no relato para explicar que teve notícia de que Viramundo teria deixado Curvelo em direção a Santana do Rio Verde, mas não sabia onde ficava esse local. Mostrando-se confuso e desorientado, o narrador/autor cita várias cidades em que o protagonista esteve e os respectivos acontecimentos que o envolveram até revelar ter descoberto que Santana do Rio Verde era um distrito de Montes Claros. Com essa atitude, o narrador/autor evidencia a configuração labiríntica da narrativa. Além disso, com esse episódio, o narrador/autor tenta inculcar a crença de que o protagonista é um indivíduo autônomo.

É válido lembrar também que há poucas descrições espaciais ao longo da narrativa: na maioria das vezes, existe apenas a menção aos lugares nos quais as aventuras e desventuras se passam e, quando muito, descrições gerais dos cenários, assim, o foco do narrador/enunciador incide sobre o acontecimento e não no espaço. Por se passar em Minas, infere-se que Viramundo peregrina por paisagens históricas, acidentadas e montanhosas — na maioria das

vezes repletas de pedras — o que intensifica seus sofrimentos. Além disso, nota-se que há um jogo de fronteiras espaciais, pois o protagonista age em defesa da liberdade enquanto os espaços fechados sempre se impõem a ele.

Já em Montes Claros, os elementos do baixo material e corporal reaparecem na narrativa por meio do encontro com a prostituta Marialva, pois, ao tentar defendê-la do rufião Montalvão, Viramundo é espancado. É importante lembrar que as cenas de espancamento, ligadas ao baixo material e corporal, também contém intenções satíricas, pois, muitas vezes, elas visam criticar a violência utilizada pelos poderosos contra os mais fracos, que acabam sendo dominados por meio do uso da força bruta.

A figura da prostituta no romance está atrelada à marginalização e à inversão de posturas, típica da literatura carnalizada, porque Marialva representa a quebra dos padrões de comportamento, das convenções sociais. Além disso, o corpo dela corresponde ao corpo carnalizado, dando ênfase às partes do baixo material e corporal, à sexualidade e, conseqüentemente, à vida. Vale destacar que é possível identificar um cruzamento entre o papel das prostitutas representadas na narrativa e o contexto de exclusão social existente no Brasil, ou seja, a marginalização. Nesse capítulo, a praça pública se faz presente como um espaço múltiplo e labiríntico e sua simbologia pode ser identificada mais concretamente na cidade fictícia de Uberaba, na qual Viramundo chega a pegar um touro à unha em meio a festejos populares.

4.2.8 O oitavo capítulo: destino

Após chegar a Belo Horizonte, o protagonista se abriga embaixo de um viaduto, juntamente com uma multidão de marginalizados, mas o Governador determina que a polícia recolha todos os indivíduos ali alojados à *Cidade Livre dos Mendigos*, um local afastado da cidade, no qual todos os marginalizados seriam obrigatoriamente mantidos e do qual não poderiam sair. O nome desse lugar é ambíguo, visto que há duas hipóteses de leitura: pode-se pensar, em um primeiro momento, que os mendigos e demais marginalizados poderiam viver livremente no local ou pode-se pensar que a cidade de Belo Horizonte ficaria livres dos mendigos e demais marginalizados, sendo a última a hipótese mais provável.

Ernest (1997) salienta que as nações costumam apegarem-se ao esquecimento, afastando da memória e de seus olhos os elementos que não lhes interessam:

O esquecimento, e mesmo o erro histórico, são um fator essencial na criação de uma nação, e é por isso que frequentemente o progresso dos estudos históricos representa um perigo para a ideia de nação. De fato, a investigação histórica traz de volta à luz os atos de violência que ocorreram à origem de todas as formações políticas, mesmo daquelas cujas consequências foram as mais benéficas (ERNEST, 1997, p. 161).

Tendo em vista esse espaço fechado, a *Cidade Livre dos Mendigos*, nota-se que, ao longo o romance, o protagonista é geralmente levado a espaços fechados como o seminário de Mariana, a cadeia de Tiradentes, o Esquadrão de Cavalaria de Juiz de Fora, o hospício de Barbacena e o hospício de Belo Horizonte. Apesar de ser um andarilho, o que pressupõe grande liberdade, Viramundo nunca chega a cruzar as fronteiras do estado de Minas Gerais, ou seja, sempre transita por espaços mineiros e, na única vez que tenta cruzar essas fronteiras, encontra a morte.

Esse fato questiona o conceito de *nação* brasileira na medida em que relativiza a ideia de território. O romance acontece em Minas Gerais, um espaço demarcado dentro do território nacional brasileiro, mas que funciona como prisão ao protagonista, na medida em que tolhe a sua liberdade. Percebe-se, nesse contexto, que o espaço territorial funciona como alegoria da prisão. O espaço mineiro traz a noção de fechamento na medida em que o protagonista, o narrador/autor e o leitor perdem-se nas estradas de Minas Gerais, percorrendo um caminho labiríntico. Assim, o romance critica, de certa maneira, essa fragmentação do mundo em espaços territoriais nacionais, pois ela obedece a interesses econômicos e aprisiona os indivíduos.

O Grande Mentecapto é uma obra marcada por elementos mineiros, mas não possui um regionalismo acentuado, porque, ao mesmo tempo em que as fronteiras existem espacialmente, elas são ultrapassadas culturalmente: Minas simboliza o Brasil, que ganha universalidade e simboliza o mundo. Aqui, também se nota a presença do procedimento alegórico, pois o espaço é tomado em uma dimensão ampla, alegorizando o mundo. Portanto, por meio da alegoria, o espaço mineiro é visto ao mesmo tempo como prisão ao sujeito e como mundo onde o sujeito transita livremente. Assim, o romance se constrói nessa dialética entre a liberdade e a prisão, o espaço delimitado — as fronteiras — e o espaço não delimitado — a abolição de fronteiras.

Não se conformando em permanecer na *Cidade Livre dos Mendigos*, Viramundo enfrenta um guarda para defender seu amigo Barbeca, também recolhido ao local, e acaba levado ao hospício da cidade. Posteriormente, ele organiza uma revolução para reivindicar

melhores condições de vida aos marginalizados e dirige-se à Praça da Liberdade para exigir mudanças ao governador, cujos comportamentos são satirizados ao longo da narrativa. Aqui, a referência à praça pública, presente ao longo da narrativa, é evidente e o protagonista configura-se como o herói nesse espaço popular.

O Governador do Estado de Minas Gerais é descrito como um indivíduo ignorante, que aprecia o luxo, a pompa, mas não toma nenhuma atitude que beneficie verdadeiramente a população. Ao longo de toda a obra, festas são antecipadas por ocasião de sua visita às cidades mineiras, mas nenhum problema econômico ou social é resolvido. Pelo contrário, o Governador e os demais políticos pretendem tirar o máximo de vantagem em todas as situações, ou seja, somente agem em benefício próprio.

Vale salientar que o rebaixamento, o destronamento do Governador Ladisbão é tematizado em vários pontos da narrativa, como na ocasião em que Viramundo vai a um baile na cidade de Ouro Preto e defeca sobre o salão de festa no qual o Governador estava. Além disso, um dos últimos episódios da narrativa é a revolução promovida pelo protagonista contra o Governador. Nesse momento, o referido Governador mostra-se ignorante e submisso às ordens de seus auxiliares:

— Estão completamente loucos, Senhor Governador! Trata-se de uma legião de mendigos, outra de doidos e outra, com perdão da palavra, de prostitutas. No meio deles uma porção de miseráveis, desses que só existem na Índia. E tem um possesso chamado Viramundo que assumiu o comando de tudo isso. É uma espécie de Antonio Conselheiro. Acho que teremos em Minas um novo Canudos.

O Governador perguntou o que era Canudos e, enfurecido, quis saber o que aquela gente pretendia. Então lhe apresentaram o ultimato encaminhado por Viramundo, escrito por ele próprio, a lápis, numa folha de caderneta: Para os mendigos, para os doidos e para as mulheres, liberdade de ir e vir, ficar ou sair. Para os retirantes, casa, comida e ocupação condigna.

— Mas isso é a subversão em marcha! — protestou, indignado. — Deve ser coisa de comunista! Me tragam esse homem.

Manhosamente, seus auxiliares o aconselharam a não usar de violência, pelo menos por ora, para evitar uma hecatombe que talvez não tivesse muito boa repercussão na Corte, já às voltas com seus próprios problemas. Em vez disso, melhor seria seguir o sábio princípio que sempre norteou a política mineira: prudência e capitalização. (SABINO, 2006, p. 216-217).

A aparente resolução pacífica dos conflitos e o princípio que norteia a política mineira são ironizados e criticados nesse trecho da narrativa. O princípio político mineiro de *prudência e capitalização* consiste em preparar um estratégico protocolo de atendimento às reivindicações:

Acedendo, o Governador ordenou a convocação imediata de alguns dos mais hábeis luminares da política situacionista e confiou-lhes a elaboração de um compromisso oficial de atendimento das reivindicações daquele maluco. Os referidos luminares, cujos nomes eram mantidos em sigilo, pois constituíam as forças ocultas do Governo, juntaram logo suas cabeças numa reunião secreta e elaboraram um documento com o protocolo de atendimento das reivindicações daquela patuléia comandada pelo novo demiurgo. Tudo pronto, passaram a lucubração do seu ilustre bestunto ao Governador Ladisbão. Este, por sua vez, nem quis ler a referida chorumela, pois assinaria no escuro aquilo que jamais pensava em cumprir. E dignou-se de receber o maluco. (SABINO, 2006, p. 217-218).

Após conseguir atrair Viramundo e seu Estado-Maior — Batatinhas, Barbeca e Brigitte — para o salão nobre do Palácio, o arauto começa a ler o documento elaborado, mas o protagonista percebe que se trata de uma farsa do Governador e de seus assessores. Quando Viramundo regressa à Praça da Liberdade, as forças de segurança do governo já haviam se encarregado de dispersar violentamente a multidão e acabar com o protesto:

E não perdiam tempo em fazê-lo, usando sem cerimônia bombas de gás lacrimogêneo e golpes de cassetete a torto e a direito. Militares a cavalo, brandindo sabres, abriam grandes claros entre os que procuravam fugir, em atropelo. Ninhos de metralhadoras se postavam nas esquinas, prontos a atirar [...]. (SABINO, 2006, p. 220-221).

Vale ressaltar que há muitos episódios nos quais o espancamento se faz presente, mas as surras não são dadas apenas no protagonista, elas são dadas também em vários outros personagens, como é o caso da situação em questão. Dessa maneira, é possível observar que a sátira política que o romance realiza revela, principalmente, o abuso de poder, bem como as soluções violentas utilizadas pelos governantes para oprimir a população. Pode-se notar, portanto, que a sátira no romance dirige-se a diversos aspectos e desempenha dois papéis: o da negatividade crítica e o da positividade reconstrutora. É possível perceber também que a sátira em *O Grande Mentecapto* está vinculada a um procedimento alegórico, na medida em que a narrativa representaria aspectos da estrutura histórica, política e social brasileira.

Após sua desventurada revolução em Belo Horizonte, Viramundo parte em jornada cívica, com Barbeca e o Capitão Batatinhas, na tentativa de levar seu protesto ao Chefe da Nação. O destino das personagens, aparentemente, é a cidade do Rio de Janeiro, que em 1948 era a capital do Brasil. Portanto, o Chefe da Nação seria o presidente do país. Vale ressaltar que a sátira ao papel dos governantes presentes nesse capítulo pode ter um cruzamento com o contexto sócio histórico brasileiro de 1979, pois faz referência a comportamentos típicos dos governantes da época.

Depois de andarem algum tempo, Viramundo e seus amigos chegam aos arredores de Rio Acima: “havia vencido naquela jornada os primeiros quinze quilômetros, faltando os restantes 462 para chegarem à Corte” (SABINO, 2006, p. 224). Nota-se o uso do vocábulo *Corte*, na voz do narrador/enunciador, para remeter à sede da presidência do país, o que evidencia um apego à tradição de um Brasil Colônia. Considerando que o acontecimento narrado nesse momento se passa em, aproximadamente 1948, o vocábulo *Corte* pode ser considerado satírico, na medida em que critica o hábito social brasileiro de, em plena República, referir-se aos governantes como se fossem reis ou imperadores.

Ao chegarem a Rio Acima, Viramundo não reconhece o lugar, por conta não só de seu estado mental, mas também de sua preocupação em cumprir sua missão:

Emergiam novamente para a estrada e foram caminhando. Estavam nos arredores de Rio Acima, onde não havia mais rio, nem acima, nem abaixo: com o tempo, tornara-se um fio d'água escorrendo entre as pedras do vale. Se Viramundo pusesse reparo, veria que um pouco além, nas margens daquele rio quase inexistente, ou nadando em suas águas outrora caudalosas, havia passado grande parte de sua infância. Mas Viramundo não reparava em nada ao seu redor, só tendo pensamentos para a missão que deveria cumprir. (SABINO, 2006, p. 224).

Nesse momento, Barbeca e o Capitão Batatinhas vão até o armazém da cidade para conseguir algum alimento aos três, mas Viramundo não aceita comer e afasta-se de seus amigos para contemplar a paisagem:

Havia nela alguma coisa de vagamente familiar a seus olhos, como uma paisagem de sonho, ou de um mundo anterior em que já tivesse vivido. Caminhou até o extremo do barranco. Pareceu-lhe ver lá embaixo, no meio do rio caudaloso, um menino sorrindo, a acenar para ele. Logo o rio não era caudaloso mais — apenas um simples córrego, e não havia menino algum. O sol se escondia por trás do dorso da montanha, tornando o céu arroxeadado, e raiando o horizonte de riscas vermelhas com laivos de sangue. Era uma atmosfera fantástica, com brilhos de quartzo iridescente, como deveria ser a terra quando ainda não habitada, num tempo sem memória. O grande mentecapto, sem saber por que, senta-se abandonado e era enorme a sua solidão. Parecia evolir-se de seu espírito uma força qualquer que até então o sustentava. Havia chegado a sua hora. (SABINO, 2006, p. 226).

Em seguida, Barbeca e o Capitão Batatinhas afastam-se para buscar água e molhar os pés, quando Viramundo é surpreendido por um grupo de homens que o espancam, dentre os quais estava seu irmão Breno, atual dono do armazém Boaventura. O protagonista permanece em silêncio para não denunciar a presença de seus amigos, na tentativa de salvá-los:

Se Viramundo pudesse abrir os olhos já cegos pelo sangue que escorria, talvez reconhecesse o que falara, de nome Breno, e que era dono do armazém.

Quando seu corpo já pendia sobre as cordas que o amarravam, aparentemente sem vida, aquele que se chamava Breno convocou seus companheiros:

— Vamos embora, pessoal, que ele já recebeu sua lição.

Um jovem, fazendo trejeitos, ainda espetou com uma vara o corpo inerte, à altura do tórax, cantando “Judas já morreu! Quem manda aqui sou eu!”, e se afastou rindo, em meio aos demais. (SABINO, 2006, p. 227).

O silêncio do protagonista pode ser lido em relação ao silenciamento que fazia parte do contexto do regime ditatorial de 1979. Quando retornam do rio, os companheiros de Viramundo se surpreendem, tentam ajudá-lo, mas o esforço é em vão, pois o protagonista acaba morrendo:

Lavaram-lhe o rosto ensanguentado, limpavam-lhe as feridas, mas a mais grave era a do lado: a vara penetrara no torso como uma lança e o sangue jorrava sem parar. Em vão o Capitão procurava estancá-lo com pedaços da camisa de Viramundo. Barbeca, chorando, amparava-lhe a cabeça, tentando reanimá-lo, depois de oferecer-lhe água, que ele não chegou a beber. Ambos, desesperados, não sabiam mais o que fazer.

Nem havia nada a fazer: naquele instante Viramundo entreabria com dificuldade as pálpebras intumescidas pelas pancadas, olhava seus dois amigos e tornava a fechá-las, depois de tentar falar qualquer coisa e não conseguir. Então, sem uma palavra, entregou o espírito. Mas seus lábios pareciam entreabertos num sorriso. (SABINO, 2006, p. 228).

Como se pode observar, a morte de Viramundo relaciona-se à morte de Cristo em muitos aspectos, tais como: a solidão, a agonia, o destino a cumprir, o jejum, o espancamento, o silêncio, o sacrifício, o ferimento no lado e a entrega do espírito. É válido ressaltar que a morte de Cristo contém um significado espiritual importante: a salvação dos pecadores e a esperança de uma vida eterna alcançada por meio da ressurreição. Ao possuir uma morte semelhante à de Cristo, Viramundo afirma-se, ao final do relato, como herói, como salvador, visto que é capaz de salvar Barbeca e o Capitão Batatinhas, mas ao mesmo tempo em que é herói, Viramundo não abandona sua postura de marginal, de andarilho, de anti-herói, cuja postura foge aos padrões. Conforme discutido anteriormente, o protagonista do romance é complexo e ambivalente, oscilando entre as categorias de herói e anti-herói.

De acordo com Kothe (1985, p. 33), Cristo teve seu apogeu no momento da morte: “Cristo reúne em si, como um ‘híbrido’, o alto da divindade com o baixo da humanidade. Ele tem o seu apogeu no momento em que é mais degradado: na Paixão”. Por ter um destino semelhante ao de Jesus, pode-se dizer que a morte de Viramundo é o momento de sua maior

grandeza, de sua maior dignidade. Além disso, Kothe (1985) admite que Cristo seja um modelo de personagem:

E, no fim, ressuscita glorioso, em toda a sua divindade. Ainda que dentro da cultura cristã pareça estranha a ousadia de pensar Cristo como um personagem literário e a Bíblia como literatura, Jesus Cristo é uma esplêndida encarnação de herói trágico, numa perfeita elaboração dialética. E um personagem modelar, um modelo da natureza do grande personagem (KOTHE, 1985, p. 33-34).

Portanto, no momento de cumprir seu destino, Viramundo aproxima-se da figura de Cristo, revelando seu lado heroico a partir de sua dimensão trágica. O protagonista revela-se ambivalente por trazer em si a mesma união de contrários que Cristo traz:

Todo grande personagem é essa união dialética de contrários (o alto e o baixo, o distante e o próximo, no espaço e no tempo): numa união hipostática, em que não se pode pensar um elemento sem o outro. Cristo é, na Bíblia, ao mesmo tempo deus e homem: ele é um homem especial, superior, porque é um deus, mas por ser um deus é que ele é arrastado aos níveis mais baixos da humilhação e do sofrimento. Sendo um deus, pode ressurgir, glorioso, dessa miséria absoluta (KOTHE, 1985, p. 34).

Viramundo não é um deus, mas assume uma aura divina no momento de sua morte e alude a uma renovação posterior. É importante destacar que o protagonista é constituído por ambivalências, assim como Cristo, e que o corpo da narrativa também revela em si a convivência de contrários e a multiplicidade de leituras. Ainda segundo Kothe (1985, p. 35), “grandes personagens e grandes textos são aqueles que conseguem fazer o sinal da cruz como dominante estrutural do seu percurso. As grandes narrativas, sistemas cujas dominantes são grandes heróis, acompanham e ecoam esse gesto que as estrutura”.

A representação da revolução que Geraldo Viramundo protagoniza pode ser vista em paralelo ao contexto social brasileiro, pois as crises constantes motivam a insatisfação e incitam à mobilização popular. Tendo em vista os vários capítulos do romance e os cruzamentos de leitura que podem ser percebidos, observa-se que é possível fazer uma leitura alegórica que recomponha o *sinal da cruz*, pois o eixo sintagmático — os acontecimentos que integram a narrativa — e o eixo paradigmático — o contexto social brasileiro — se aproximam em diversas referências fragmentadas ao longo da obra.

Nota-se também que Viramundo, apesar de ter sofrido grande violência, morre em silêncio e aparentemente sorrindo, o que pode revelar tanto sua felicidade em conseguir cumprir seu destino quanto sua confiança em algo bom que estaria por vir. Considerando a epígrafe do romance — “todo aquele, pois que se fizer pequeno como este menino, este será o

maior no reino dos céus” (SABINO, 2006, p. 07) —, a promessa de uma nova realidade feliz se confirma. Isto posto, é possível pensar que o Chefe da Nação pode remeter também a Deus, o que mostra a ambivalência do termo no romance.

Portanto, através de Viramundo, há a esperança de uma nova realidade que virá, a promessa de uma recompensa celeste. Vale ressaltar que essa nova realidade pode ser entendida não só como espiritual, mas também no sentido político-social brasileiro, tendo em vista que o protagonista é um revolucionário. Assim, a revolução pode ser entendida em uma dimensão mais ampla.

A morte de Viramundo, também no sentido bíblico, pode estar relacionada ao assassinato de Abel por seu irmão Caim. Nota-se que o protagonista, ao retornar a Rio Acima, tem um reencontro consigo mesmo, com o menino que fora na infância nadando no rio, numa espécie de volta às origens. Nesse momento, por conta de seu estado mental, Viramundo não se lembra do lugar e vive o episódio como um sonho, ou como *um mundo anterior em que já tivesse vivido*. Sobre essa questão da memória, ao descrever a paisagem, nos momentos antecedentes à morte do protagonista, o narrador/enunciador a compara à terra *quando ainda não habitada, num tempo sem memória*. Nessa medida, esse mundo pode remeter à infância do protagonista bem como às origens da vida humana na terra.

Como Viramundo é morto no campo por seu irmão mais velho, Breno, esse episódio assemelha-se ao primeiro homicídio bíblico, quando Caim mata seu irmão Abel por inveja: “[...] Caim disse a seu irmão Abel: ‘Vamos sair’. E quando estava no campo, Caim se lançou contra o seu irmão Abel e o matou” (Gn 4, 8). Esse homicídio bíblico relaciona-se negativamente ao sentimento de amor entre irmãos, ou seja, ele representa a quebra do amor fraternal, que culmina na violência e na morte.

Desse modo, a morte de Viramundo pode conter uma crítica à desunião humana entre irmãos de modo geral, isto é, ao fato de os homens — sendo considerados irmãos do ponto de vista espiritual — desentenderem-se e praticarem atos de violência uns contra os outros. Por fim, a morte do protagonista na cidade de Rio Acima, que é o desfecho do relato, marca o final de uma narrativa circular e um ponto de equilíbrio:

Com o surgimento de um motivo desequilibrador da situação inicial, começa o processo de transformações que se sucedem até a última, que constituirá o *desfecho*, consequência final daquele desequilíbrio. A situação final apresentará então um outro equilíbrio, diferente do primeiro, mas assim mesmo equilíbrio. (MESQUITA, 1987, p. 23).

Ao encontrar a morte, Viramundo estaria saindo do labirinto espacial pela mesma porta pela qual entrou, ou seja, a cidade de Rio Acima. Dessa maneira, a morte é vista como uma forma de libertação — saída do labirinto espacial e existencial — e renovação — início de um novo ciclo, portanto, a narrativa pode remeter a um recomeço, a promessa de algo que aconteceria depois da morte do protagonista. Como o enredo é circular, é possível pensar na ideia de ciclo da vida, que está em constante renovação. Vale ainda ressaltar que a imagem da morte nas obras literárias carnavalizadas é, muitas vezes, ambivalente:

Em Rabelais e nas fontes populares a que recorre, a *morte* é uma imagem ambivalente, e é por isso que ela pode ser alegre. A imagem da morte, embora focalize o corpo agonizante (individual), engloba ao mesmo tempo uma pequena parte de um outro corpo nascente, jovem, que, mesmo quando não é mostrado e designado nomeadamente, está *implicitamente* incluído na imagem da morte. Onde há morte, há também nascimento, alternância, renovação. (BAKHTIN, 1999, p. 359).

Assim, as narrativas de Abel e Caim, Cristo e Viramundo podem ser vistas como uma espécie de estrutura cíclica de retomada, de história que se repete ao longo do tempo, na qual um inocente é vítima de violência e morre nas mãos de seus próprios irmãos. Nisso reside a universalidade de *O Grande Mentecapto*, pois o romance contém a dramatização de uma realidade humana permanente. De acordo com Lucas (1996, p. 24), “aí está o significado profundo da ficção de Fernando Sabino: a busca da essência, o jogo solitário que o homem pratica, pondo em desafio tendências opostas do mesmo espírito”.

Com base nas afirmações anteriores, pode-se dizer que a trama é muito importante para o enredo da narrativa, pois a maneira como a biografia de Viramundo é apresentada ao leitor é fundamental para que se compreenda a complexidade da narrativa em termos de pluralidade de significados e de convivência de elementos contrários. Além disso, o enredo circular, o tempo fragmentado e o espaço labiríntico são aspectos indissociáveis nessa narrativa construída a partir de multiplicidades e ambivalências. O papel da praça pública e sua simbologia na trama também é fundamental para a construção do enredo, visto que, o fato de todos os capítulos convergirem para ela ajuda a conferir a popularidade e a multiplicidade da narrativa.

4.3 O TRIÂNGULO SOCIAL

Quando trata do romance *Memórias de um sargento de milícias*, Candido (1970) realiza uma leitura dialética entre a ordem e a desordem na obra, estabelecendo uma tese — a ordem — e uma antítese que se opõe a ela — a desordem. Do conflito entre ambas, surge a síntese — a figura do malandro Leonardo — que traz em si elementos resultantes dessa oposição. *O Grande Mentecapto*, obra que se filia à tradição literária carnalizada, assim como *Memórias de um sargento de milícias*, também pode ser lido por meio do método dialético.

Para que se entenda a tese, a antítese e a síntese existentes no romance é necessário que se conheça as personagens e os grupos sociais aos quais elas estão atreladas. Vale ressaltar que não se pretende realizar um estudo minucioso das personagens do romance, mas mostrar que elas são representativas de determinados grupos sociais em uma estrutura de detenção do poder. De acordo com DaMatta (1997, p. 62), “o mundo dos personagens do carnaval é, pois, o mundo da periferia, do passado e das fronteiras da sociedade brasileira”. Para se iniciar uma discussão a respeito das personagens e seus papéis:

Entendamos, inicialmente, o que vêm a ser personagens de romance: “pessoas” que vivem dramas e situações, à imagem e semelhança do ser humano, “representações”, “ilusões”, “sugestões”, “ficções”, “máscaras”, de onde “personagens” (do lat. *persona*, máscara). (MOISÉS, 1967, p. 226).

Segundo tal definição, as personagens estão relacionadas aos mascaramentos que, por sua vez, estão relacionados aos comportamentos e funções sociais assumidas. As máscaras sociais dos habitantes de um determinado país vinculam-se à estrutura sociopolítica do local:

O ponto, então, é o seguinte: ao falarmos de certos padrões de comportamento social, de certos mecanismos específicos usados e até abusados por uma dada sociedade, estamos — implícita ou explicitamente — falando dos atores que vivem tais padrões ou estão submetidos a certas linhas de força vigentes nesta sociedade. (DAMATTA, 1997, p. 254).

Assim, percebe-se que o romance contém muitas personagens, mas algumas delas participam mais das aventuras e desventuras do protagonista, portanto, têm um grau de importância maior para o relato. Conforme mencionado, observa-se que as personagens, de

um modo geral, apesar de conterem características que as individualizam, são representativas de grupos sociais.

Há no romance o grupo das personagens que detêm o poder político e são responsáveis pela administração dos espaços territoriais. Esse grupo é composto por personagens como o Governador Ladisbão e seu cortejo, os prefeitos de diversas cidades e os candidatos como Praxedes Borba Gato. A essas personagens cabe o papel de tomar as decisões governamentais que influenciam na qualidade de vida da população e no estabelecimento de uma ordem social.

Além disso, há o grupo das personagens que detêm o poder policial e militar e são responsáveis pela manutenção da ordem social estabelecida. Esse grupo é composto por personagens como o Capitão Batatinhas, o Tenente Freitas, os policiais, os generais, os comandantes, os guardas, os carcereiros e os soldados que aparecem ao longo do relato. A essas personagens cabe o papel de garantir que as decisões tomadas pelos governantes sejam acatadas pela população, bem como de disciplinar e restringir os direitos e liberdades individuais.

Há também o grupo das personagens do clero, como o Padre Limeira, o Padre Tibério e os seminaristas da cidade de Mariana. Essas personagens têm o poder religioso e a elas cabe o papel de determinar, segundo crenças religiosas, padrões de comportamento considerados *corretos* e *adequados* para a vida em sociedade.

O grupo das personagens que detêm o poder econômico também se faz presente no romance. Esse grupo é composto por personagens da elite, como o alemão Herr Bosmann e o Barão da cidade de Uberaba. Em uma sociedade capitalista, essas personagens podem receber privilégios que os menos abastados não recebem, estando em uma posição social confortável, que lhes permite satisfazer suas vontades pessoais.

Além disso, há o grupo dos indivíduos com condições razoáveis de vida, composto por personagens como o estudante Dionísio e seus amigos, a Dona Maria Eudóxia, o músico Policarpo e seus companheiros. Essas personagens fazem parte da massa populacional, integrando-se à ordem social estabelecida e são submetidos àqueles que detêm o poder.

Por fim, há o grupo dos marginalizados, ou seja, daquelas personagens que se situam à margem da sociedade. Esse grupo, do qual o protagonista também faz parte, é composto principalmente por pobres, negros, prostitutas, mendigos, retirantes e loucos. Juntamente com os que possuem condições razoáveis de vida, os marginalizados compõem a massa populacional; porém, pertencem ao estrato social mais baixo, pois sofrem a exclusão social

por desviarem-se de alguma maneira das regras estabelecidas pelas personagens que detêm algum tipo de poder.

É importante ressaltar, dentre as personagens marginalizadas presentes no romance, a função das prostitutas no âmbito carnavalesco:

No carnaval, invertemos as posições. A glorificação não é da Virgem-Santa que desfila num altar, abençoando a todos os homens que, recatadamente, baixam os olhos durante sua passagem. Ao contrário, é da puta. A grande puta que, trazendo consigo a vida, impõe que se pense sobre o encontro físico, a penetração sexual e evidentemente a reprodução do mundo (DAMATTA, 1997, p. 142).

As prostitutas como Dona Lina e Marialva, por exemplo, são personagens que trazem a inversão de posturas, elemento típico da estética carnalizada. Assim como as prostitutas, as figuras do louco e do bobo-sábio, que fazem parte da própria constituição do protagonista, também marcam a inversão de posturas e trazem uma nova visão da realidade, mais livre e lúdica.

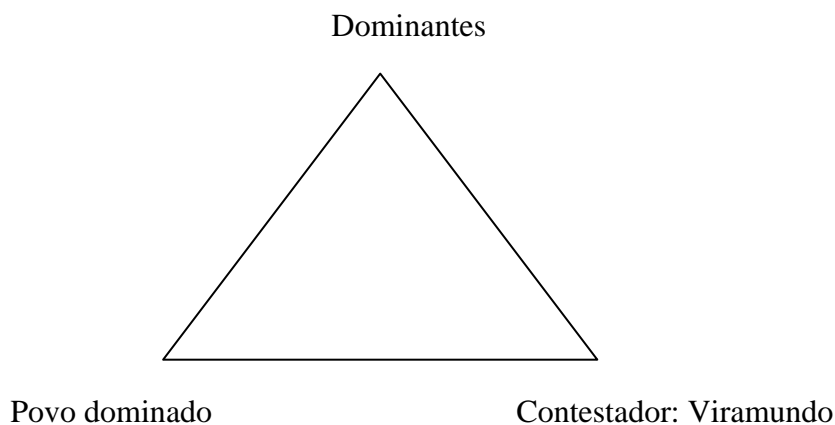
Segundo DaMatta (1997, p. 184), o papel dessas personagens marginalizadas é, de modo geral, o de revelar o conflito existente entre dominantes e dominados na sociedade brasileira: “[...] as camadas dominantes e vencedoras sempre adotam a perspectiva da solidariedade, ao passo que os dissidentes e dominados assumem sistematicamente a posição de revelar o conflito, a crise e a violência do nosso sistema”. Portanto, alegoricamente, o romance pode revelar a luta travada entre dominantes e dominados na sociedade brasileira e o protagonista, como personagem principal, é o porta-voz dos marginalizados, reivindicando o lugar desses indivíduos nesse universo social.

Observa-se, em *O Grande Mentecapto*, que há um conflito entre as personagens que detêm algum tipo de poder e as personagens que compõem a massa populacional, porque a desigualdade representada na obra é imensa: os poderosos dominam e oprimem o povo. Dessa crise, surge Viramundo, um personagem complexo, que não aceita a realidade desigual em que vive e tenta transformá-la. Por ter uma percepção apurada, uma visão diferente dos fatos, ele é considerado louco, pois se desvia dos padrões estabelecidos.

A suposta loucura de Viramundo, que também é apresentada como lucidez extrema, percepção crítica da realidade, faz com que ele abandone a postura tolerante e conformista adotada pelo povo dominado e se torne um revolucionário, que enfrenta os vários tipos de poder e busca combater a estrutura social existente. Portanto, a *loucura* é o elemento desencadeador do embate entre o protagonista e aqueles que detêm o poder.

O indivíduo que se compromete a desafiar o poder instituído é visto pelos demais como louco, pois os poderosos incutem no povo a ideia de que a contestação do poder não é normal. Com isso, conseguem submeter o povo e fazer com que haja de acordo com padrões instituídos. Esse é um fator que auxilia na exclusão social e serve aos interesses dos dominantes, que pretendem manter a estrutura social vigente. Assim, como defende Foucault em obras como *História da loucura na Idade Clássica*, a *loucura* está assentada na relação entre o poder institucional e individual, ou seja, a liberdade individual e as instâncias que têm o poder de regularizar tal liberdade.

Nessa medida, é possível identificar no romance uma estrutura dialética formada por uma tese, os dominantes, e uma antítese, o povo dominado, que produzem uma síntese, a figura de Geraldo Viramundo. Assim, pode-se depreender desse método um triângulo que simboliza uma estrutura sociopolítica. Esse triângulo é composto, segundo a tendência dialética, no alto, pelo vértice dos dominantes — os que detêm o poder político, policial, religioso ou econômico — e, no baixo, pelo vértice do povo dominado — as classes menos favorecidas e os marginalizados. No ponto da síntese, pelo vértice do protagonista Viramundo, que contesta essa estrutura, conforme representado no esquema:



É possível observar que há uma relação conflituosa e antagônica entre os que ocupam o vértice alto e os que ocupam o vértice baixo do triângulo. Esse conflito revela a desigualdade existente nessa relação de poder. Desse embate, surge, no ponto da síntese dialética, a figura do protagonista Geraldo Viramundo.

Conforme discutido anteriormente, há semelhanças entre Viramundo e a figura do malandro. Quando nasceu, o protagonista fazia parte do grupo de indivíduos com condições razoáveis de vida na sociedade brasileira, mas, posteriormente, sofreu a exclusão social por

ter uma visão diferente da realidade e ser considerado louco. Com isso, decidiu assumir o papel de marginalizado, recusando-se a reintegrar-se socialmente, portanto, Viramundo não faz mais parte do vértice baixo. É válido ressaltar também que ele não tenta ascender socialmente pela trapaça, como fazem as personagens malandras, mas luta pela diminuição das desigualdades. Esse é um dos fatores que o distingue dos malandros e dos pícaros, preocupados em ocupar uma posição social confortável.

Dessa maneira, ele sempre se confronta com aqueles que detêm o poder, tentando promover mudanças em benefício das classes menos favorecidas e dos indivíduos marginalizados. Ao lado de Viramundo, no mesmo vértice do triângulo, podem ser colocados outros revolucionários brasileiros, como Antônio Conselheiro e Tiradentes, por exemplo. Pode-se dizer que, no vértice da síntese, estão aqueles indivíduos que não se conformam com a configuração da estrutura sociopolítica brasileira e tentam modificá-la.

Assim, a narrativa de *O Grande Mentecapto* está assentada sobre essa estrutura triangular permanente. Esse é mais um motivo que justificaria a permanência da obra: funcionar como a alegoria de um sistema que se faz presente ao longo da história do país. Considerando o triângulo social que se estabelece na narrativa e o contexto de publicação do romance, é possível perceber que a alegoria está pautada em um sistema de dominação, de opressão.

Na sociedade brasileira, a presença de um grupo que detém o poder, de um povo que é dominado e de indivíduos que, de alguma maneira — porque são marginalizados, porque recusam integrar-se nessa estrutura ou porque decidem tentar modificá-la —, escapam a essa ordem é percebida ao longo do tempo. Dessa maneira, a narrativa está assentada sobre uma tensão que faz parte da sociedade brasileira. Essa tensão permanente se intensifica em alguns momentos da história do país, como, por exemplo, o momento em que o Brasil passa por um regime ditatorial.

4.4 O TRAGICÔMICO

Percebe-se, em *O Grande Mentecapto*, a presença concomitante de elementos trágicos e cômicos, compondo, portanto, uma narrativa tragicômica e ambivalente. Nas obras literárias carnalizadas, o riso desempenha papel fundamental e é responsável por apresentar uma nova visão da realidade, além de instigar o senso crítico do leitor. Ao provocar o riso, a obra

literária desperta um novo entendimento da realidade e provoca a singularização de uma determinada situação, que é vista pelo leitor como sendo nova, daí o caráter renovador do riso:

A prosa de Fernando Sabino traz de volta o riso às escâncaras, o jogo festivo de palavras, a urdidura de achados da sabedoria popular [...]. Às vezes as situações costumam ser modificadas, invertidas, a fim de rebarbarizar o texto, dar-lhe o sabor de coisa dita pela primeira vez. (LUCAS, 1996, p. 30).

Conforme a citação acima, a prosa de Sabino, em *O Grande Mentecapto*, é marcada pela presença do riso em muitos episódios, mas é necessário salientar que há nessa obra também a presença do trágico ou do humorístico. De acordo com Lucas (1996, p. 23), “quem conhece a ficção de Fernando Sabino sabe que ela se distribui ao redor de um eixo de humor/temor”. A respeito do humorismo, Pirandello (1996, p. 19) afirma que “a palavra humor derivou para nós do latim, naturalmente, e com o sentido material que tinha de corpo fluído, licor, umidade ou vapor, e com o sentido também de fantasia, capricho ou vigor [...]”.

Sobre o cômico e o humorístico, Pirandello (1996) estabelece que o cômico é uma *advertência do contrário* e que o humorístico é um *sentimento do contrário*, alcançado por meio da reflexão:

[...] o humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade da reflexão que não se esconde, que não se torna, como comumente na arte, uma forma de sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo. O artista comum cuida do corpo somente: o humorismo cuida do corpo e da sombra, e às vezes mais da sombra do que do corpo; repara em todos os contornos desta sombra, como ela ora se alonga e ora se alarga, quase fazendo as contrações do corpo que, entretanto, não a calcula e se preocupa com ela. (PIRANDELLO, 1996, p. 170).

Segundo o autor, o cômico ocorre quando se tem a percepção de algum tipo de desvio, ou seja, a percepção de que algo ocorreu contrariamente à maneira como deveria ocorrer. No romance, há muitos episódios cômicos e a maioria deles se deve à conduta desviante do protagonista ou do narrador, que adotam posturas incomuns diante de várias situações. A comicidade reside na percepção de que os comportamentos de Viramundo, por exemplo, são contrários ao esperado. Quando, estando na cidade de Juiz de Fora, o protagonista passa a conversar com o cavalo tordilho e afirmar a todo o Esquadrão da Cavalaria que o cavalo é seu amigo e conversa sempre com ele, essas aventuras podem despertar o riso no leitor, porque

ele percebe que Viramundo tem um comportamento desviante — conversar com um cavalo. Assim, realiza-se a *advertência do contrário*.

Já no humorismo, há a reflexão a respeito do aspecto identificado como contrário, que não provoca o riso, mas o sentimento. No romance, o humorismo está muito próximo da tragédia, por conta do *sentimento do contrário* que desperta no leitor. Em diversos momentos da narrativa, Viramundo adota comportamentos inesperados, contrários aos padrões socialmente aceitos e isso lhe traz muitas desventuras, que geram no leitor o sentimento do contrário.

Quando passa pela cidade de Ouro Preto, no episódio já citado, Viramundo cospe, sem querer, em um sapato que o engraxate Vidal estava engraxando e passa a corrigir sua maneira de falar. Em seguida, ao constatar que o cuspe do protagonista fez com que o sapato brilhasse mais, o engraxate pede que Viramundo cuspa no outro sapato, mas o protagonista erra o alvo e acaba acertando o rosto de Vidal. Já irritado por conta das correções e dos cuspes, o engraxate o agride violentamente com palavras e ações.

A cena é, inicialmente, cômica, pois o protagonista é quem provoca o engraxate, adotando comportamentos incomuns, mas logo torna-se humorística, pois o leitor não é capaz de rir da surra que Viramundo leva, pois reflete que ele irritou o engraxate sem querer e é um indivíduo marginalizado e bondoso, que não praticou violência contra Vidal. Desse modo, o leitor tem o *sentimento do contrário* e se compadece do protagonista, não sendo capaz de rir do seu infortúnio.

Ainda na mesma cidade, quando Viramundo participa da peça de teatro *A Inconfidência Mineira* e salva Tiradentes do enforcamento, leva uma das maiores surras de sua existência. No episódio, o fato de Viramundo salvar a vida de Tiradentes e modificar significativamente a peça é cômico, porque o leitor percebe que ele se comporta de maneira desviante, o que provoca o riso. Porém, quando o protagonista apanha dos estudantes, o episódio pode ser considerado humorístico, porque não provoca o riso: o leitor reflete que Viramundo não tinha a intencionalidade de destruir a peça dos estudantes, pois ele age de acordo com uma lógica própria e queria apenas salvar o herói mineiro de um destino cruel. Assim, o leitor se compadece do protagonista, o que provoca o *sentimento do contrário*.

Quando Viramundo faz com que o trem de ferro pare na cidade de Rio Acima, o acontecimento é visto como cômico, porque o protagonista, adotando uma conduta surpreendente, consegue fazer o trem parar. Desse modo, tem-se a *advertência do contrário*, que provoca o riso. Dias depois, ocorre um fato trágico: um menino de seis anos, Pingolinha,

tentando imitar o feito de Viramundo, é atropelado pelo mesmo trem. Esse segundo acontecimento não é cômico nem humorístico, é trágico, porque uma criança morre inocentemente por admirar o protagonista, que havia se tornado seu ídolo.

Viramundo, por sua vez, sofre muito com relação ao atropelamento, pois, além de ter que aceitar a morte do amigo, a sociedade local atribui-lhe a culpa pelo ocorrido, excluindo-o. Nesse contexto, a tragédia está relacionada a um acidente com consequências graves e não a atitudes de algum personagem ou do narrador. Vale esclarecer que, em *O Grande Mentecapto*, a *advertência do contrário*, própria do cômico, é gerada por um comportamento ou dizer do protagonista, do narrador ou das demais personagens, que provoca o *riso*. No humorismo, o *sentimento do contrário* é gerado no leitor, por meio da reflexão e também por um comportamento ou dizer do protagonista, do narrador ou das demais personagens.

Na tragédia, no entanto, o *sentimento do contrário* é gerado no leitor por conta de algum acidente ou atitude cruel de uma personagem. No episódio do atropelamento do menino Pingolinha, ocorre um acidente com graves consequências, sendo o leitor capaz de identificar tanto o acontecimento quanto as consequências do fato. No episódio da morte do cego Elias, por sua vez, a tragédia é intensificada pela violência desmedida dos soldados que o matam. Além disso, a revolução que o protagonista lidera em Belo Horizonte e sua morte também são episódios trágicos, que podem provocar o pranto do leitor.

Como é possível notar, o cômico, o humorístico e o trágico aparecem constantemente em *O Grande Mentecapto*, havendo em alguns episódios a concomitância deles, o que deixa evidente a ambivalência da obra e a multiplicidade dos episódios. Assim, é possível observar que o romance tem uma narrativa tragicômica, que provoca vários efeitos no leitor, fazendo com que ele se aproxime do protagonista, do narrador e da história narrada.

4.5 A COSMOVISÃO CRÍTICA

O Grande Mentecapto apresenta uma visão crítica e satírica da realidade brasileira e também humana, portanto, é local e universal ao mesmo tempo. Contendo espaços mineiros, aspectos da cultura popular brasileira — como lendas, cantigas e parlendas, adivinhas, ditados e casos —, menção a vários escritores e obras brasileiras, bem como a discursos e hábitos sociais do país, a obra tematiza questões humanas universais como a consciência da iniquidade e do vazio existencial, a luta pela liberdade e por condições dignas de vida. Essa

ambivalência tem papel fundamental na construção de um todo significativo complexo e singular:

[...] o grande romance, entendido como aquele que mais se avizinha do projeto englobante, alimenta-se menos de minúcias, de pequenos nada individuais ou coletivos, do que dessa visão integral macroscópica. Por isso, o drama das personagens assume caráter universal, decorrente que é de inquietudes perenes, como a condição humana, o sentido enigmático da vida, o ser e o não-ser, etc., ou de situações históricas universalizadas, como a fome, as catástrofes, a escravidão, a opressão, etc. Para configurar-se e resistir à análise, o romance foge dos pormenores autossuficientes: estes, para ganhar sentido e função no corpo da narrativa, precisam vincular-se à cosmovisão integral. Nesse caso, tornam-se indispensáveis. (MOISÉS, 1967, p. 167).

Representando situações ocorridas no estado mineiro, o romance discute aspectos da condição humana, como a opressão, a escravidão, o vazio existencial e a exclusão, assumindo caráter universal. Trazendo em seu enredo a biografia de um personagem mineiro, o romance não explora questões supérfluas, mas centra-se em *inquietudes perenes* e essas são uma das principais características do sucesso e abrangência da obra.

De acordo com Moisés (1967, p. 276), “[...] o romance sinfônico ou polifônico procura refletir o Universo em todas as suas dimensões, e não apenas em linha reta, como se lhe captasse a essência, que é uma esfera e não um retângulo [...]”. Por abordar temáticas relativas à existência humana, o romance carnalizado de Sabino possui uma cosmovisão na medida em que tece questionamentos com o intuito de proporcionar uma compreensão da realidade e de determinados fenômenos humanos:

O romance simbolizaria o passageiro e o eterno do Universo, seja pela estrutura sinfônica utilizada, seja pelos dados misteriosos que a sensibilidade do ficcionista detecta no instante de visualizar o mundo em mudança. Assim se explicaria o alcance de certas obras de ficção, e de certas epopeias: sintonizam o transitório e nele divisam o perene, transformando-se em espelhos onde as gerações se miram como se recuperassem modos de ser esquecidos no inconsciente coletivo. Autênticos microcosmos, tais romances significam o esforço que todo homem realiza no sentido de compreender a complexidade do mundo, abarcá-la numa suma perfeita e tentar resolver os enigmas que sua inteligência cria ou desvenda. (MOISÉS, 1967, p. 276-277).

O Grande Mentecapto pode ser considerado uma obra capaz de proporcionar uma visão questionadora que tenta entender a complexidade da realidade humana. Assim, ele é um romance contemporâneo brasileiro que se vincula à tradição literária carnalizada, realista e satírica não para romper com ela ou refutá-la, mas para, de maneira crítica, apresentar uma

nova visão da história brasileira. Essa obra realiza uma devoração crítica do passado histórico brasileiro e da própria tradição carnavalesca para resgatar, por meio da sátira, elemento típico dessa linhagem literária, o caráter carnavalesco e sua potencialidade renovadora e reconstrutora. A sátira presente no romance oferece aos leitores a possibilidade de dialogar criticamente com o passado histórico brasileiro e de perceber, no mundo contemporâneo, as consequências trazidas por esse passado.

Portanto, a obra em questão revela que a literatura contemporânea não precisa, necessariamente, romper com o passado para expressar uma visão crítica da realidade atual. Dessa maneira, tradição e contemporaneidade não são tratadas como categorias estanques em *O Grande Mentecapto*, pois a relação entre ambas não é conflituosa. O resgate da tradição com propósito crítico — além de problematizar o fazer literário contemporâneo — torna possível a revisão da estrutura sociopolítica brasileira, bem como da história.

5 CONCLUSÃO

Observando o plano discursivo de *O Grande Mentecapto*, pode-se perceber que os narradores constituem um jogo de máscaras, no qual assumem os papéis de enunciador do discurso, pesquisador da biografia, autor do relato e personagem da pesquisa. Assim, utilizando uma linguagem irônica e um estilo ágil, o conjunto dessas máscaras compõe uma narrativa complexa, na qual o jogo de focalizações e de máscaras gera os seguintes efeitos: confere atualidade ao relato, aproxima o leitor da história narrada e instaura o desvio carnavalizado.

A atualidade do relato é conferida por meio de vários recursos narrativos utilizados pelo narrador e cria a ilusão da referencialidade, da verossimilhança, ou seja, gera um efeito de real. Além disso, a presentificação aproxima a biografia de Geraldo Viramundo do contexto sócio-histórico brasileiro da época de publicação da obra: o regime ditatorial pelo qual o Brasil passava em 1979.

Dessa maneira, o efeito da narração contesta algumas verdades instituídas e faz com que o leitor duvide de certos aspectos como a verdade histórica, o discurso científico, os limites entre a realidade e a ficção e entre a sanidade e a loucura. Esse jogo de mascaramentos é um elemento típico das obras literárias carnavalizadas, mas o modo como os narradores se valem dele para construir uma narrativa ambivalente é um procedimento moderno, portanto, modernidade e tradição atuam no romance.

Além disso, os procedimentos do dialogismo e da intertextualidade desempenham papel fundamental na construção do discurso carnavalizado da obra, pois ambos geram a multiplicidade linguística. Nesse jogo dialógico, a paródia, a referência, a alusão e a citação são importantes para o estabelecimento da polifonia. Valendo-se desses recursos e de elementos da cultura popular brasileira — como a lenda, as expressões idiomáticas, as cantigas e parlendas, a adivinha, o ditado, o caso e o chiste —, o discurso romanesco de *O Grande Mentecapto* revela a sua multiplicidade carnavalizada.

É importante ressaltar que o chiste e o riso podem ser entendidos como uma saída encontrada pelo protagonista e pelo próprio texto, isto é, funcionam como um modo de disfarçar o inenarrável. É possível também notar que a narrativa se enraíza na cultura popular para mostrar, por meio do dialogismo entre os discursos que formam a consciência nacional, o falso dessas ideologias, ou seja, por meio do discurso típico da cultura popular e do modo

irônico de narrar, o relato critica as ideologias brasileiras a respeito da realidade nacional. Assim, o romance é satírico e mostrar o avesso, falseando os dizeres.

O protagonista da obra, por sua vez, é bastante complexo e ambivalente. Como um personagem complexo, ele não se deixa retratar por completo e vai se revelando ao longo da narrativa. As diversas transformações pelas quais passa, a conduta anti-heroica, os diversos nomes e as identidades e máscaras indicam que Geraldo Viramundo é um indivíduo ambivalente, que serve de porta-voz ao protesto dos marginalizados. Ele aproxima-se e distancia-se, ao mesmo tempo, dos protagonistas típicos das obras carnavalizadas idealizadas. Portanto, ele não se enquadra em uma categoria fixa e não pode ser descrito facilmente.

O protagonista é uma mescla de muitos indivíduos e traz o olhar renovador e os desvios carnavalizados, pois sua figura física, seu discurso, seus comportamentos e seu modo de pensar diferem dos padrões sociais estabelecidos, o que prova sua marginalização e faz com que os demais personagens o considerem um louco. Esses desvios e essa ruptura com padrões previamente estipulados podem ser vistos como um dos principais motivos da aproximação do protagonista com o leitor, porque Viramundo mostra-se sempre em duplicidade: herói e anti-herói, louco e lúcido, sublime e grotesco, livre e preso, familiar e desconhecido, marginalizado e bem quisto, brasileiro e universal.

A complexidade gerada por essa mescla de características confere verossimilhança ao protagonista, tornando-o contraditório e mais humano. Assim, por meio de Viramundo, o romance traz o olhar renovador e liberto, típico da literatura carnavalizada, bem como os conflitos sociais e as crises humanas universais. Portanto, a tradição e a modernidade se fazem novamente presentes na composição de *O Grande Mentecapto*, pois seu protagonista tem traços característicos das obras carnavalizadas e uma ambivalência própria da literatura contemporânea.

Observando também a estrutura de composição da narrativa, percebe-se que, apesar de múltiplo e dialógico, o romance em questão é bem organizado, de modo que seus elementos constitutivos entrelacem-se na construção de um todo significativo singular. A trajetória de Geraldo Viramundo configura-se fragmentada, pois o protagonista percorre diversas cidades mineiras vivenciando aventuras e desventuras. Vale ressaltar que a imprecisão espacial e temporal são traços marcantes na literatura contemporânea.

Através de um relato que mescla traços temporais a referências com aura de atemporalidade e, similarmente, um tratamento espacial com zonas demarcadas, fronteiriças e também vagas, o romance expressa uma cosmovisão crítica de determinados comportamentos

humanos e da própria estrutura social brasileira. Além disso, a organização dos capítulos do relato sempre converge para o espaço da praça pública, com toda a sua simbologia de multiplicidade e popularidade.

Nesse sentido, tal estrutura pode ser entendida, alegoricamente, por meio de um triângulo social, que representa suas classes hierarquizadas. Em um vértice desse triângulo situam-se os tipos detentores de qualquer forma de poder, notadamente os poderes político, estatal ou policial, religioso e econômico.

Por representarem classes dominadoras, esses personagens situam-se no alto da pirâmide social e opõem-se dialeticamente aos ocupantes do vértice das classes dominadas, dos trabalhadores e povo subjugados pelos poderes daqueles. Por ser uma estrutura dialética, esse confronto gera uma síntese, um elemento de mediação e ambivalência por conter e comportar-se conforme os traços dos dois vértices opostos. Nesse ponto situa-se o protagonista Viramundo e, por meio dele, projetam-se os tipos sociais e culturais marginais que ajudam a compor o complexo painel da nossa vida sociocultural.

Nessa obra carnavalizada, o papel do riso e de seu contraponto trágico é fulcral, porque o riso tem sua potencialidade crítica e renovadora — trazendo a esperança da construção de uma nova realidade mais justa e humana —, ao mesmo tempo em que realiza uma crítica. O trágico, por sua vez, deflagra a crise existente em determinada situação. Assim, uma narrativa tragicômica como a da obra em questão relaciona-se com os sentimentos do leitor de modo a fazer com que ele se envolva com o conteúdo narrado.

Com base nos elementos discutidos ao longo do estudo, nota-se que *O Grande Mentecapto* é um romance que resgata diversos elementos da tradição literária carnavalizada combinando-os com aspectos da literatura moderna. Nessa dupla relação, o romance revela-se múltiplo e ambivalente, trazendo críticas e questionamentos, que se referem tanto a traços típicos da sociedade e da cultura brasileira quanto da condição humana, portanto, universais.

Dessa maneira, pode-se pensar que a boa recepção e permanência da obra na produção literária brasileira se devam à mescla de diversos fatores, tais como a proximidade que o romance consegue criar com o leitor, a atualidade da narrativa e a complexidade humana contida nela. Nessa medida, a obra representa uma estrutura política, histórica e social que permanece ao longo do tempo, o que faz com que possa ser lida como contemporânea.

Por meio do resgate da tradição carnavalizada, o romance traz um olhar renovador sobre a situação criticada e a esperança da construção de uma nova realidade, ou seja, traz anseios comuns aos seres humanos. Esse é um dos motivos de sua universalidade:

problematizar questionamentos, angústias, alegrias e anseios que estão no cerne do ser humano. Assim, o lugar de *O Grande Mentecapto* na produção literária brasileira é o de um romance que resgata a tradição carnalizada, em sua forma e conteúdo, mas que, diferentemente das demais obras que se filiam a essa tradição, combina seus elementos aos da literatura nacional contemporânea para compor um relato ambivalente com o qual o leitor se identifica.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de M. H. G. G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de P. Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de C. P. B. Mourão. Minas Gerais: Editora UFMG, 1996.
- DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- ERNEST, R. Que é uma nação? Tradução de S. T. Júnior. *Plural: revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 4, n.1, p. 154-175, jan./jun. 1997. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/ds/plural/edicoes/04/traducao_1_Plural_4.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2013.
- GONZÁLEZ, M. M. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. [Brasília]: Embajada de España / Consejería de Educación; São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de T. L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JOLLES, A. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KOTHE, F. R. *O herói*. São Paulo: ática, 1985.

_____. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Tradução de L. H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUCAS, F. A ficção de Fernando Sabino. In: SABINO, F. *Obra reunida*. v. 1 Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

MESQUITA, S. N. *O enredo*. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1987.

MOISÉS, M. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOTTA, S. V. *Dois momentos históricos da ironia: Lazarillo de Tormes e Memórias de um sargento de milícias*. 1988. 374 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1988.

PAIVA, M. H. de N. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

PEREIRA, M. de O. A ironia. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 221-242, jun. 1999.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Tradução de D. D. Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

SABINO, F. *O Grande Mentecapto: relato das aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações*. 67. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2006.

_____. *Memória Roda Viva*. São Paulo, TV Cultura, 25 dez. 1989. Entrevista ao programa Roda Viva. Disponível em: <<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/278/entrevistados/>>. Acesso em: 21 ago. 2013.

SAMOYALT, T. *A intertextualidade*. Tradução de S. Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SOCIEDADE BÍBLICA CATÓLICA INTERNACIONAL. *Bíblia Sagrada*. Ed. Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

VIEIRA, A. S. Do “Roman de Renart” ao romance picaresco: os arquétipos da figura do trapaceiro. *Revista Letras: revista do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria*, nº 39, p. 71-81, junho / dezembro de 2009. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r39/artigo39_005.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2013.