

UNIVERSIDADE ABERTA

Lisboa, 2006

**«QUATROCENTOS MIL SESTÉRCIOS» DE MÁRIO DE CARVALHO –
INTERTEXTUALIDADE PARA A ESCOLA**

Rui Filipe Alves Hilário

Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares

Dissertação Orientada pela Professora Doutora

ROSA MARIA SEQUEIRA

ÍNDICE

Introdução	4
Cap. 1 – Obra de Mário de Carvalho	9
1.1 A História na ficção	9
- Linhas Temáticas	10
1.2 O conto	14
- Conto ou novela.....	16
- Um livro – dois contos.....	18
Cap. 2 – Intertextualidades	23
2.1 Teoria da Intertextualidade	23
2.2 Uma leitura do conto na Escola	28
- O conto em estudo/obras do programa de Língua Portuguesa	31
2.3 Linhas de leitura.....	32
- O narrador em «Quatrocentos...» e em <i>Um Deus</i>	37
- Um certo Romantismo.....	38
2.4 Alusões e referências	39
- Marco, um herói pícaro	43
2.5 A Paródia	44
- A Paródia no Conto	47
- Moralidades do epílogo	51
- A ironia.....	52
2.6 Adaptação do Mito do Labirinto – BD e conto popular	57
- Labirinto.....	58
- Cómico de situação.....	60
2.7 <i>O Satíricon</i> e «Quatrocentos Mil Sestércios».....	61
Cap. 3 – Estrutura do Conto	67
3.1 A Acção: partes e sequências.....	67
Primeira parte	
- Espaço físico e social.....	72
- Caracterização do narrador/protagonista	75
- Personagens secundárias.....	78
- Banquete – o jogo de dados, o furto e a biga.....	82
- Dilema de Marco	83

Segunda parte

- A viagem – de Salácia a Miróbriga	85
- Na vila de Próculo	90
- O combate e o jogo da Fortuna.....	92
- Eládio – o chefe dos salteadores.....	93
- Regresso a Salácia – «à boleia».....	95
Epílogo	95
3.2 Discurso	96
Cap. 4 – Intertextualidade para a Escola.....	102
4.1 A didáctica e a aula de Português	102
4.2 Quatrocentos Mil Sestércios – banda desenhada e cinema.....	107
4.3 Ilustração da capa e título	108
- O título – um numeral cardinal? E um valor monetário?	109
- Numerologia	111
- Mitologia e Astronomia.....	112
- As personagens – estrelas e constelações	113
- Anagramas e charadas	114
- Etimologia do nome próprio – Marco	114
4.4 «Quatrocentos Mil Sestércios» e <i>Os Lusíadas</i>	115
- 1º Parágrafo – Epigrama ou Proposição?	116
- Exercício de gramática	123
- A Fortuna num soneto de Bocage.....	126
4.5 Actividades	128
Conclusão	139
Referências bibliográficas	142
Anexos	153

Introdução

A dissertação sob o título genérico «*Quatrocentos Mil Sestércios*» de Mário de Carvalho – *Intertextualidade para a Escola* possui como objecto de investigação a narrativa «Quatrocentos Mil Sestércios», que surge incluída no volume *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*, dado à estampa em 1991.¹ É o décimo primeiro livro na cronologia de publicação do autor, aparecendo frequentemente designado por ficção histórica.

Diversas razões determinaram a escolha de «Quatrocentos Mil Sestércios» como objecto de investigação e a consequente proposta de leitura para a Escola, tendo como alvo específico alunos de Português (9º ano de escolaridade - 3º ciclo).

Entre outras, «Quatrocentos Mil Sestércios» valida aspectos da cultura universal (greco-latina), valorizando a Língua, a Literatura e a História; perspectiva formas estéticas e ideológicas relacionadas com o universo juvenil, estabelecendo relações de intertextualidade com outros géneros narrativos, entre outros, com a fábula (estrutura e moralidades), e com o épico (referência a obras clássicas, da Antiguidade greco-latina, *Odisseia*, *Eneida* e do classicismo português, *Os Lusíadas*).

De facto, em «Quatrocentos Mil Sestércios» confluem pelo menos duas tradições: a popular e a erudita.

A narrativa apresenta uma acção linear. Em analepse, Marco, um jovem romano, relata os “trabalhos” que realizou em busca da recuperação dos sestércios que o pai deixara à sua guarda. Como se deixou roubar, buscará pelos seus próprios meios e auxiliado pela deusa Fortuna recuperar o prejuízo. Decide, então, em primeira instância, socorrer-se de um antigo colega de escola que vive em Miróbriga. Naquela época, por volta do século II d.C, na antiga Lusitânia, a viagem – entre Salácia, cidade natal de Marco (Alcácer do Sal) e Miróbriga (Santiago do Cacém) – asseverava-se insegura e incerta. Por estes motivos, Marco vivencia uma série de aventuras inesperadas, confrontando-se a personagens que com ele se cruzam durante a viagem. Ora encontra salteadores (chefiados por Eládio), ora é salvo pela legião romana (comandada pelo optio, uma espécie de sargento). Por momentos, pensando-se a salvo na vila do ex-

¹ Para além de *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*, surgiram em 1991, como ficção histórica publicada em Portugal, mais três livros: *Razões de Coração*, de Álvaro Guerra, *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago e *Vida de Ramón*, de Luísa Costa Gomes (cf. MARINHO, 1999: 318).

colega de escola, e com uma fortuna considerável a expensas de um mercador que encontrara no caminho, é mais uma vez vítima de roubo. Desta feita pelo próprio amigo, Próculo. Em apuros, solicita então o auxílio da autoridade romana (o optio). Segue-se a diligência policial pela recuperação do pecúlio. Próculo é obrigado a restituir a quantia monetária que furtara ao amigo (e muito mais). No entanto, finda a operação policial o optio escapa-se com toda a fortuna, deixando, por momentos, o jovem Marco inconsciente. Após tenaz perseguição ao militar, o jovem terá ainda que enfrentar outros contendores pela posse dos sestércios: Eládio (chefe dos salteadores) e a ursa Tribunda, o terror dos campos...

Surpreendentemente, no final, consegue recuperar os sestércios. E, no epílogo, alcança o enriquecimento emprestando dinheiro a juros. Neste sentido, a fábula faz jus à máxima: «a sorte favorece os audazes».

No contexto da recepção pública, a narrativa «Quatrocentos Mil Sestércios», apesar de incluir uma obra galardoada com o prémio maior na modalidade de conto, pela primeira vez instituído pelo júri da Sociedade Portuguesa de Autores (1992), é escassamente divulgada pela crítica e pouco conhecida, em geral, pela comunidade de leitores.

A narrativa é, no entanto, abordada em seminários de literatura e proposta de leitura em universidades portuguesas e estrangeiras.²

E para a Escola?

Surge, por exemplo, como “proposta de actividade” em dois manuais de Língua Portuguesa (3º ciclo): *Ser em Português* 8 (Veríssimo, 2003:170) e *Ser em Português* 9 (Veríssimo & Costa, 2000: 280).

Quanto a aspectos formais da dissertação que se apresenta, adoptamos o sistema de referência bibliográfico designado por “autor-data”. Contudo, por economia de meios, não seguimos o mesmo sistema quando nos referimos a obras ficcionais do autor, Mário de Carvalho. Indicamos outrossim o título da obra citada por siglas em maiúsculas, seguido do número de página. Exemplificando: (CSE:49); (QMS:11); (DPBT:12); correspondentes, respectivamente a *Contos da Sétima Esfera*, «Quatrocentos Mil Sestércios» e *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*.

² UC-FL, http://www.fl.uc.pt/guia4_5/guia_rfe04.pdf, consultado em 17/07/2006;

UL-FL, <http://www.fl.ul.pt/declassicas>, consultado em 17/11/2006;

UA, http://acesso.ua.pt/infocisc.asp?ID_Disciplina=2614&ID_Curso=87, consultado em 21/06/2006;

UST <http://www.lingue.unito.it/programmi/2002-03/corsi08.htm>, consultado em 13/09/2006.

«*Quatrocentos Mil Sestércios*» de Mário de Carvalho – *Intertextualidade para a Escola* estrutura-se da seguinte forma: Introdução; Capítulo 1 – Obra de Mário de Carvalho; Capítulo 2 – Intertextualidades; Capítulo 3 – Estrutura do Conto; Capítulo 4 – Intertextualidade para a escola; Conclusão; Referências Bibliográficas; Anexos.

No capítulo 1 – Obra de Mário de Carvalho – a partir do pressuposto de que grande parte da ficção contemporânea portuguesa das últimas décadas tem privilegiado a História, abordamos esta tendência conceptual presente no autor. E propomos a sistematização e a definição das principais linhas de força da sua obra, tendo em conta o acervo de estudos (ensaios, resenhas e artigos jornalísticos) disponibilizados em suporte electrónico e em livro.

No capítulo 2 – Intertextualidades – a intertextualidade designa em sentido lato qualquer relação de um texto com outro(s). Originalmente, o termo «intertextualidade» foi referido por Julia Kristeva em 1974, dando sequência ao conceito de «dialogismo» de Bakhtine. Mais tarde, na década de oitenta, Gérard Genette introduziria o conceito de «palimpsesto», que posteriormente será mencionado em estudos de Teoria da Literatura e da História da Literatura, por Aguiar e Silva e Carlos Reis.

Neste sentido, recorreremos a conceitos operatórios respeitantes à Narratologia, visando, desta forma, perspectivar caminhos que nos conduzam à demonstração de aspectos intertextuais em «*Quatrocentos Mil Sestércios*» (alusão implícita e explícita) e análise das categorias ou elementos da narrativa.

Das cerca de duas dezenas de obras presentemente publicadas pelo autor, comparamos em termos genéricos três narrativas que, embora diferentes em extensão gráfica e género literário, se subordinam a um tema comum: o tempo dos romanos. A saber:

- o “fragmento” narrativo relativo aos «publicanos» do conto «Almocreves, ricos-homens, publicanos e ciganos», inserto em *Contos da Sétima Esfera* (1981);

- o conto, «*Quatrocentos Mil Sestércios*» (1991);

- o romance, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (1994).

Deste modo, atribuímos importância a um tipo particular de intertextualidade, a auto-citação autoral. Nesta trilogia, tendo em conta a posição de «charneira» ocupada por

«Quatrocentos Mil Sestércios» na ficção do escritor (cf. Silvestre, 1998), identificamos elementos histórico-literários comuns. Apesar de evidentes diferenças entre si, as narrativas reiteram um espaço sócio-histórico preferencial do escritor – a Lusitânia sob o império romano. No início, apenas referida em “fragmento narrativo” (CSE: 51-2), merecerá mais tarde por parte do escritor, um tratamento de maior amplitude, em romance (DPBT).

Ainda neste capítulo, traçamos as linhas de força que se julgam descortinar na ficção do escritor.

A definição de qualquer eixo ficcional nas obras de um autor, em plena produção literária, torna-se «inevitavelmente redutora» (Reis, 2005:301). Deste modo, sem vincular o autor a correntes e a movimentos literários, temos em conta duas linhas de força: a História e a Ideologia, pretendendo apurar de que modo a História participa na ficção de Mário de Carvalho, quais as linhas de força da sua ficção e, mais subliminar, a Ideologia veiculada.

Uma forma de intertextualidade da literatura pós-moderna é a Paródia. O termo possui a sua origem na música, significando “canto ao lado” ou “outro canto”. A sua definição assevera-se complexa. No entanto, em literatura, pressupõe a existência de um texto que é parodiado e de outro que parodia. A figura de retórica mais adequada é a ironia. A Paródia, cultivada desde a Antiguidade representa, segundo Hutcheon (1985), uma das formas mais modernas de auto-reflexibilidade e de discurso interartístico. Neste sentido perspectivamos elementos que sugerem a Paródia em «Quatrocentos Mil Sestércios», relações textuais que se estabelecem, por exemplo, com o épico e o mito.

No capítulo 3 – Estrutura do Conto – propomos a divisão da narrativa em partes e estas em sequências, seguindo «uma diegese aparentemente linear» (cf. Marinho, 1999: 246).

«Quatrocentos Mil Sestércios» segue o modelo tradicional da narrativa: o prólogo ou exposição, a narração – que inclui, neste caso, o desenvolvimento e o desfecho – e, por fim, assinalado em cabeça de página no próprio texto, o «Epílogo».

No capítulo 4 – Intertextualidade para a Escola – tendo em conta a faixa etária de alunos que, em geral, frequentam o 9º ano (3º ciclo), oscilando entre os catorze e os dezasseis anos – público-alvo da nossa proposta didáctica – pretendemos que nas actividades apresentadas impere uma operacionalidade de incentivo à leitura.

Deste modo, dá-se ênfase a uma leitura em voz alta (na sala de aula) de «Quatrocentos Mil Sestércios», visto que os diálogos ocupam uma parte considerável

da narrativa, contabilizando cerca de quatro dezenas de páginas em discurso directo. O recurso frequente desta modalidade discursiva no conto é, quanto a nós, um convite irrecusável, implicando com naturalidade no(s) leitor(es)/aluno(s) uma leitura dramatizada (jogo de papéis). Seleccionamos trechos do conto que, para além do prólogo e do epílogo, julgamos pertinentes para a compreensão da obra, tais como: o diálogo pai/Marco, o discurso «oratório» de Eládio durante o assalto a Marco e ao mercador, os solilóquios de Marco, descrevendo a sua viagem de biga e, mais tarde, o seu truque de «engenharia» inspirado no mito do labirinto. De acordo com Castro & Sousa (1998: 56): «A leitura como jogo deve proceder à análise reflectida e parece ser até um pré-requisito para que esta tenha significado, uma vez que, sem prazer ninguém é leitor voluntário.»

A mobilização de um quadro intertextual, ilustrando a época histórica da narrativa em estudo, com recurso a documentos paraliterários (BD, Astérix em *A Volta à Gália*) e multimédia, (excertos do filme, “Gladiador” de Ridley Scott), pretende implicar os alunos em actividades de expressão oral e de expressão escrita.

Capítulo 1 – Obra de Mário de Carvalho

1.1 A História na ficção

Em Portugal, a ficção das últimas décadas tem atribuído enorme relevo à História.

«É bem sabido, mas apetece repetir: alguma da nossa ficção mais representativa dos últimos 30 anos centra o fundamental labor narrativo na História» (Reis, 2004: 22).

A ficção pós-moderna privilegia o material histórico recorrendo ao passado, mas subentende-se, com frequência, certas implicações sócio-culturais inerentes ao presente temporal vivido pelo leitor. Como se comprova:

As personagens do passado emergem da sua relatividade histórica, significando também arquétipos do presente. [...] este processo é seguido na contemporaneidade por alguns autores, tendo o leitor mais atento a nítida percepção da necessidade de contínuas ligações ao presente, mesmo se ele não é em nenhum momento aflorado.

(Marinho, 1999: 37- 8)

Consideramos que a obra de Mário de Carvalho, quando incide na tematização da História, se perspectiva nesse «processo» literário.

Carlos Reis realça o fascínio pela História na ficção do escritor e as suas implicações particulares:

esse fascínio alarga-se no tempo (Marinho, 1996), isso não anula uma aguda e mordaz atenção às mentalidades e aos tiques ideológicos do fim de século português, num tom que por vezes confina com a irrisão, complementada pelo puro gozo de contar histórias.

(Reis, 2005: 300)

Linhas Temáticas

Oswaldo Silvestre (1998: 213) assevera que a obra de Mário de Carvalho «é um *Opus* dos mais consistentes da nossa contemporaneidade». A obra do autor, no presente, contabiliza cerca de duas dezenas de livros publicados e insere-se em dois modos literários - no Drama (dois livros) e na Narrativa (os restantes). Na narrativa, para além da crónica, o autor cultivava três subgéneros: o conto, a novela e o romance.

Mário de Carvalho enforma a sua obra em duas linhas de desenvolvimento: no fantástico e no «realismo» (cf. Silvestre, 1998: 213 - 4).

A sua obra, na temática «realista» sempre atenta e crítica aos tiques sociais, reflecte a formação académica dita «clássica» e, mais subliminar, a experiência pessoal de militante contra o antigo regime político e uma certa desilusão ideológica relativamente aos caminhos seguidos *a posteriori* pela democracia portuguesa.

Mário de Carvalho, ficcionista versátil, «porventura o mais inventivo estilista» (Venâncio, 1995:94) da sua geração, premiado quer pela narrativa (conto, novela e romance), quer pelo drama, foi reconhecido muito cedo pela crítica literária.

David Mourão-Ferreira aponta-o, desde logo, como «um dos valores seguros da novíssima ficção portuguesa» (1987: 3).

No entanto seria Óscar Lopes, um dos primeiros, ao partir do binómio relacional “eu e mundo”, a observar uma certa duplicidade de linhas temáticas na ficção do autor que oscila entre «o insólito absurdo e o insólito real» (1987: 9).

«Na percepção pública, Mário de Carvalho é autor de contos ou romances do tipo fantástico ou histórico» (Silvestre, 1998: 215). A *História da Literatura Portuguesa* segue na mesma esteira: «a sua ficção combina frequentemente a inspiração histórica com o insólito» (Lopes & Saraiva, 2002).

Com efeito, embora denotando diferenças, existe uma certa convergência de opiniões sobre a bipartição temática da obra do autor.

Neste sentido, Rosa Sequeira menciona as duas linhas principais de desenvolvimento que a crítica nota na ficção de Mário de Carvalho «uma linha que privilegia o fantástico, o insólito absurdo ou o encontro de diferentes temporalidades históricas e míticas e outra mais ligada ao insólito real, da qual ressalta uma desiludida reflexão sobre a actividade política do homem». (Sequeira, 2003: 5)

Em síntese, pode-se afirmar que a produção ficcional de Mário de Carvalho é dominada essencialmente pela História e pelas vivências ideológicas do autor (cf. Reis, 2005: 301).

Este roteiro temático começa a ser delineado aquando do seu aparecimento literário, veja-se, por exemplo, as duas primeiras colectâneas de contos publicadas, *Contos da Sétima Esfera* e *Casos do Beco das Sardinheiras* (ambas em 1981) e o “inclassificável” primeiro livro que as antecede no acto de escrita segundo o autor, *O Grande Livro de Tebas, Navio e Mariana* (1982), nos quais se cruzam, em contos e episódios «fragmentados» por vezes ambos os subgéneros: a narrativa fantástica ou mítica e a narrativa histórica.

Portanto, esta sistematização partiu do cruzamento de uma ou mais linhas de força numa obra, conto ou romance, o que em geral acontece no caso exemplar do autor.

A obra literária de Mário de Carvalho, iniciada com *Contos da Sétima Esfera* (1981), possui, até ao presente, enorme visibilidade e projecção em Portugal e no estrangeiro, quer no teatro (dois livros, *Água em Pena de Pato – Teatro do Quotidiano*, 1991 e *Se Perguntarem por Mim não Estou* seguido de *Haja Harmonia*, 1999), quer na ficção, onde brilham romances de respeitável sucesso - *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (1994), *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias Sobre o Assunto* (1995) e *Fantasia Para Dois Coronéis E Uma Piscina* (2003).

Numa obra narrativa tão vasta, é de salientar a primazia da sua produção contista pelos nove livros de contos publicados, não contabilizando outros contos esparsamente divulgados em colectâneas e publicações diversas.

Nas primeiras obras publicadas pelo autor, Regina Machado observou:

Em primeiro lugar, há uma intertextualidade marcada pela presença, em alguns textos de Mário de Carvalho, (*O Livro Grande de Tebas, Contos da Sétima Esfera*), de certas formas de linguagem que lembram outros modos de narração: narrativas míticas ou bíblicas, versículos, parábolas. Há portanto um diálogo com outros textos.

(Machado, 1997: 145)

A obra do autor foi por diversas ocasiões, sobretudo no género de conto, recomendada para o ensino.

Ora, numa produção ficcional de duas décadas e meia e com tal dimensão, reconhecida como «novíssima e vivíssima ficção portuguesa» (Lourenço, 1994: 312), alguns contos mereceram inclusão em manuais escolares.

A este respeito, destaque-se dois livros cujos contos surgem como leitura integral e programática em manuais de Língua Portuguesa (3º ciclo): *Casos do Beco das Sardinheiras* (1981) e *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* (1983).

Também «Quatrocentos Mil Sestércios» surge como proposta de actividades para o 3º ciclo em dois manuais de Língua Portuguesa (*Ser em Português*, respectivamente, 8º e 9º anos). No manual de 8º ano, a partir da leitura integral e programática do referido conto do autor (*A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*), apresenta-se, no final da unidade didáctica, uma réplica da ilustração da capa do livro *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano* (1ª edição) como «proposta de leitura recreativa» (Veríssimo, 2003:170). No manual de 9º ano, um trecho seleccionado de «Quatrocentos Mil Sestércios» com o título «Eládio, a urso e eu» surge como exercício de pontuação (Veríssimo & Costa, 2000: 280).

«Quatrocentos Mil Sestércios», incluído no livro *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*, numa sistematização da ficção do autor considera-se «obra de charneira» (cf. Silvestre, 1998: 213- 4).

A obra do autor agrupa-se em «dois grandes pólos temáticos» (Couto, 2003: 313).

Um que privilegia o fantástico, o fabulário, o absurdo quotidiano, a conciliação e cruzamento de temporalidades históricas e míticas, veiculado preferencialmente pela forma curta do conto, verificando-se por parte de Mário de Carvalho um alheamento face a um realismo de estrita observância. Como nas seguintes obras: *Contos da Sétima Esfera*; *Casos do Beco das Sardinheiras*; *O Livro Grande De Tebas, Navio e Mariana*; *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho e Fabulário*.

Outro, bastante mais realista, transmitido essencialmente por formas narrativas mais extensas, como a novela e o romance, tais como: *A Paixão do Conde Fróis*, *Quatrocentos Mil Sestércios*, *O Conde Jano*, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, *Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto e Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* (Silvestre, 1998 *apud* Couto, 2003).

Mário de Carvalho é considerado, no presente, um dos maiores vultos da ficção portuguesa contemporânea. Escritor versátil, de enorme virtuosismo estilístico e de vasto repertório cultural, enforma, como se constata, a sua ficção na História.³

Num excerto de uma entrevista concedida pelo autor, ele próprio corrobora a afirmação anterior:

[Jornalista]: Algumas das suas obras recuam muito no tempo histórico (*Quatrocentos Mil Sestércios*, *Um Deus passeando pela Brisa da Tarde*, *A paixão do Conde de Fróis*, entre outras). É uma forma de fugir à realidade dos dias de hoje?

[MC]: Quatro mil, cinco mil anos de história (que se contam a partir dos primeiros registos escritos) é um período muito curto na existência da humanidade. O homem contemporâneo, o medieval ou o romano são o mesmo homem. Ainda não se inventou aquilo a que se chama o “homem novo” (ou a invenção deu mau resultado). [...]

[Jornalista]: Na sua escrita ficcional, a preocupação do enorme rigor na reconstrução de cenários do passado, leva-o, creio, à consulta de muita documentação de referência, o que implica investigações minuciosas (históricas, terminológicas, ...).

[MC]: Isso tem a ver com a minha formação de base clássica [...]. Tenho tido particular interesse pela antiguidade clássica - Roma (*Quatrocentos Mil Sestércios*, 1991, *Um deus passeando pela brisa da tarde*, 1994. Assim como pela Idade Média, *O Conde Jano*, ou pelo século XVIII, *A Paixão do Conde de Fróis*, 1988).

(Souta, 2002: 20)

³ MARINHO (1996, 1999, 2005), SILVESTRE (1998), MELANDA (2001), CONSTÂNCIO (2004a, 2004b), CANUTO (2004) entre outros, focam a História na ficção de Mário de Carvalho (*A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano* e *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*).

1.2 O conto

«Quatrocentos Mil Sestércios», cuja acção se situa no tempo do império romano, é um dos exemplos desse tipo de ficção histórica.

A primeira publicação de *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de o Conde Jano* arrebatou, como já foi referido, o prémio para a melhor ficção publicada em 1991, referente à modalidade de conto atribuído pela Associação Portuguesa de Autores. E posteriormente mereceu ainda uma segunda edição.⁴

Porém, constata-se que a obra possui escassas referências da parte da crítica literária. E quando esta aconteceu, no geral, atribuiu maior importância ao conto, «O Conde de Jano», publicado em conjunto no mesmo volume.

Porventura, o discurso erudito de «Quatrocentos Mil Sestércios» e as referências à mitologia greco-latina, dificultem, de algum modo, a sua leitura. Contudo, como se verá, a obra possui características que possibilitam ultrapassar esta possível dificuldade.

O conto, como iremos explicar melhor, com o pretexto de narrativa histórica é uma paródia. Possui a estrutura da fábula e recorre, por vezes, a estratégias da banda desenhada e do cinema.

No seu todo, o conto revalida a História e uma certa erudição da Língua Portuguesa. O discurso recorre a vocábulos de diversos estratos linguísticos (de diferentes épocas históricas) e, em alguns trechos, por vezes, parece convocar modos discursivos anacrónicos com características da oratória e da epopeia. O conto também pode ser considerado uma paródia à literatura pela mistura de modos e géneros literários e na «relação dialógica» (intertextual) que estabelece com obras clássicas e contemporâneas. É, finalmente, uma sátira ao «novo-riquismo» em ascensão da sociedade portuguesa no final do século XX, que muito vive de oportunismo financeiro, cujo paradigma é representado por Marco, a personagem principal.

Marco vive na região da antiga Lusitânia sob o império romano uma despreocupada e serôdia juventude sob a asa paterna. Mais tarde, com alguma sorte e através de artimanhas várias, num universo desprovido de valores onde reina a falsidade, ora entre ladrões ora entre militares, enriquece e torna-se respeitável. Representa uma classe social que constrói a sua própria idiossincrasia muito à custa da sua experiência pessoal e do meio onde está inserido.

⁴ A segunda edição, com 30 000 exemplares, foi patrocinada pelo jornal, *Diário de Notícias* – Biblioteca Prestígio, 2001 (edição de quiosque).

Em Portugal, os militares nas últimas décadas do século XX, depois de uma participação activa pela democracia aquando da revolução dos “cravos”, perderam progressivamente o poder político. O optio, uma espécie de sargento da legião romana, em “Quatrocentos Mil Sestércios” inicialmente deixa marcas pelas «caligas ferradas bem fincadas nas areias do caminho» e mais tarde «marcas dos cravos na areia» (QMS: 54 e 65). Relacionando os dois vocábulos cravo (flor) e cravo (prego) insinua-se o esquecimento, marcas que se desvanecem no tempo, pelas «areias do caminho» ...

No epílogo, a História considerará o optio depois de morto herói nacional. Herói às avessas de uma história falseada, como Marco deixa subentender ironicamente no final do seu relato:

Ah, em Miróbriga fizeram uma pequena estátua ao optio. É considerado um herói. Dizem que o militar matou a urso Tribunda e mais quinze ladrões que a fera – dotada de poderes sobrenaturais – comandava, antes de sucumbir ao número, após um combate homérico, que fez tremer o chão. Os magistrados até evocam aquele exemplo, nos seus discursos.

Quando passar por Miróbriga, deporei uma coroa de louros no monumento. Haja respeito pelos falecidos, para mais heróis...

(QMS: 82)

A primeira lição que perpassa nos interstícios do discurso (epílogo) é o virar de uma página da História. Glória aos falecidos quando heróis, embora falsos (optio). A segunda, lugar ao “homem novo” inserido num universo financeiro corrupto. Com efeito, as personagens do conto, digladiando-se entre si, recorrem a todos os meios para alcançar os próprios fins.

A este propósito, Mário de Carvalho afirma:

No Império Romano, os jogos sanguinários mobilizavam toda a gente e quase não deixavam espaço a mais nada. Completa absorção e hipnose. E com isso as classes dominantes lucravam. E acabaram por deitar tudo a perder. O primado do lucro e da ganância (áurea sacra fames), então, como hoje, foi cego e suicidário.

(Filho, 2006)

Conto ou novela

Considerámos, até agora, «Quatrocentos Mil Sestércios» um conto, mas convém determo-nos nesta noção genealógica.

Actualmente, sobretudo a centralidade da literatura pelo subgénero na década de oitenta em detrimento do romance, deve-se ao facto de que «o conto seria a balada dos tempos modernos com as mesmas formas de expressão» (Sequeira, 2003: 1).

Ora o conto tradicional, tal como as lendas, pela origem ancestral, popular e natureza oralizante sofreu, ao longo dos tempos, o estigma de menoridade nos estudos literários. Será no entanto cultivado e reabilitado na literatura com enorme prodigalidade no Romantismo e épocas seguintes. O primeiro teórico português que se debruçou sobre o assunto foi Francisco Rodrigues Lobo, em *A Corte na Aldeia*, 1619, onde procurou distinguir «contos» identificados com narrativas folclóricas, e «histórias» ou «*novelle* de cariz boccacciano, concluindo que os primeiros «não querem tanta retórica» in *Diálogos* X e XI (cf. Moisés 1999: 21).

O conto popular, tradicional e literário, pela amplitude semântica, sociocultural e ideológica desperta, actualmente, o interesse dos estudiosos de vários quadrantes:

Plusieurs chroniques et comptes rendus consacrés, soit aux résurgences contemporaines d'un genre narratif qu'on pouvait croire exsangue, soit à divers ouvrages scientifiques récents, témoignent enfin de l'intérêt actuellement porté au conte, objet typiquement interdisciplinaire, par des chercheurs d'horizons intellectuels variés.

(Bremond, 1984: 4)

Para Massaud Moisés, actualmente a classificação entre conto e novela perspectiva-se em dois pontos de vista. No primeiro segue-se a tradição literária em parte a teorização genealógica acerca do conto e da novela, de Friedrich Schlegel (1801), que tem por base *Il Decamerone*, de Boccaccio (cf. Moisés, 1999: 20).

O segundo critério, aceção literária mais recente, tem em conta a quantificação. É a contabilização taxativa do número de páginas de um texto narrativo – a novela contém entre 100 a 200 páginas, menos de 100 o conto, mais de 200, o romance.

Em «Quatrocentos Mil Sestércios» contabiliza-se 71 páginas.

O primeiro critério, qualitativo, mais complexo e subjectivo, considera a «função dos ingredientes» da narrativa, analisando «a acção, as personagens, o tempo, o espaço, a trama, a estrutura, o drama, a linguagem, o leitor, a sociedade, os planos narrativos, etc.» (Moisés 1999: 25).

Ao arrepio da instituição (APA, 1992) que atribuiu o estatuto de conto à obra, Silvestre (1998) e Rodrigues (2006) consideram «Quatrocentos Mil Sestércios» uma «novela». Porém, Conrado (1994) observa-lhe elementos estruturais característicos do conto:

Quatrocentos Mil Sestércios, pelo desenvolvimento da intriga e gosto pela narração pausada e minudente, contraria outrossim, o princípio geralmente aceite de que o conto deverá conter um máximo de sentido no menor número de palavras, sendo no entanto comum aos dois textos [Quatrocentos Mil Sestércios e O Conde Jano] elementos estruturais do conto popular, o que torna algo estéril a defesa do estatuto de novela baseada em meros critérios de extensão, importa minimizar a questão do «tamanho».

(Conrado, 1994: 154 -5)

Massaud Moisés aponta afinidades da novela com o teatro:

a novela aparenta-se com o teatro, na medida em que a primazia da acção proporciona o desenvolvimento da teatralidade narrativa movidas pela engrenagem da intriga, as personagens lembram figurantes teatrais, quando não títeres a executar atos ditados por um imperativo superior, espécie de *fatum* que pode ser identificado com as leis sociais [...]. A cenografia, ainda quando discreta, colabora para oferecer a imagem de quadro ou cena de teatro. E os recursos histriónicos, ou os exageros (melo) dramáticos (como as lágrimas, a gesticulação frenética, o espetaculoso das pugnas, justas e arremetidas, os lances arrojados de efeito, etc.) acentuam o ar de teatralidade que a novela pode exhibir.

(Moisés, 1999: 142-3)

No senso comum, o termo novela, embora polissémico, está relacionado muito mais com histórias de amor por efeito da congénere «telenovela».

Com maior universalidade, o termo «conto» sugere sempre uma história aparentemente simples e linear, iniciada pela fórmula intemporal e encantatória «Era uma vez...».

O narrador de «Quatrocentos Mil Sestércios» denomina o seu relato como sendo uma «fábula»:

« – Podeis, já agora, aplaudir, cidadãos, embora a fábula ainda vá a meio!» (QMS: 71). O termo fábula significa, neste caso, «narração de sucessos fingidos, inventados para instruir ou divertir; conto imaginário ou mentiroso» (Ceia, 2005).⁵

O conto ou a fábula como textos narrativos, em virtude da economia de meios e de estruturação que apresentam, em geral, (unidade de acção, número reduzido de personagens e de intriga muito simples) em relação a géneros afins, tal a novela e o romance, torna-se, sem dúvida, um recurso fiável e adequado para a leitura na sala de aula.

Um livro - dois contos

O volume *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano* é composto por duas narrativas diferentes entre si como expressa o título, embora ligadas pelo participio passado adjectivado «seguido» e da preposição simples «de». A sua composição dicotómica configurada em duas narrativas diferentes, incluídas no mesmo livro, sugere a bicefalia do deus Jano, da mitologia romana – que representa o conhecimento do passado e do futuro.

A apresentação, num único livro de duas mundividências e épocas diferentes, ilustrada pela distância histórica que aparentemente as separa – época romana e Idade Média⁶ – prefiguram, respectivamente, os efeitos pretendidos: o riso e a tristeza.

⁵ Esopo (séc.VII-VI a.C.) o pai da fábula ocidental, fez da fábula uma arma de persuasão ao bem agir ou arma de crítica aos vícios e costumes. Fedro (15 a.C./50 d.C.) aprimorou-a e consolidou-a como Tradição que terá a idade de ouro no século XVII, por exemplo, com La Fontaine (1621-1695) (cf. CEIA, 2005). <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/F/fabula2.htm>. Consultado em 13/07/2006.

⁶ O império romano, nos seus finais, é associado à decadência e à corrupção social, política, etc. ; a Idade Média, denominada pelos Românticos como «época das trevas», caracteriza-se *grosso modo* por uma rígida hierarquização social, com supremacia dos poderes temporal e secular.

De facto, os dois textos evidenciam características díspares.

De acordo com Maria Estela Guedes o primeiro apresenta um universo masculino virado para o exterior. A acção centra-se nas aventuras do protagonista e no confronto físico ou verbal entre personagens. É uma comédia.

O segundo representa até ao extremo a tensão que se gera num universo interior, feminino e emotivo. É a tragédia (cf. Guedes, 1992: 5).

Apesar de em ambas as narrativas se observar a mesma tendência para contextualizar personagens, acção, tempo e espaço na História, diferenciam-se entre si, sobretudo, pela situação espaço-temporal e pelos processos discursivos.

«Quatrocentos Mil Sestércios» conta uma história situada historicamente no decorrer do império romano decadente.

Seguindo referências epocais indicadas no texto, embora o rigor cronológico não seja critério fundamental do relato, pode afirmar-se que a acção do conto decorre depois de Cristo⁷ e após os tempos pacíficos da dinastia Flávia ou Flaviana que durou até ao ano 96 d.C.

Se dermos crédito ao comentário do mercador turdetano, uma personagem secundária do conto, vivia-se naquela época tempos conturbados e inseguros: «As estradas do Império já não são o que eram dantes, nos tempos saudosos dos Flávios (suspiro).» (QMS: 33)

O comentário funciona no contexto como mera informação, porém expressa o contraste entre duas épocas históricas. Um certo passado, referido como «Império dos Flávios» e o presente vivido pelas personagens, o que coloca a acção no tempo depois dos Flávios.

Tendo em conta a toponímia referenciada por Marco, narrador e personagem central: «Ja eu, com o estômago cheio de leite e figos em Salácia pela via Aurélia...» (QMS: 14), a acção decorre, possivelmente, durante ou após o império de Marco Aurélio (final do século II).

⁷ Próculo, personagem secundária e amigo de Marco, refere, como um facto já passado, a morte de Cristo. «É um daqueles Judeus que adoram um Deus que foi crucificado no tempo de Tibério [14 -37 d.C.] por ter cometido uns descatos e dito umas aleivosias lá numa cidade qualquer...» QMS: 4.

Os anacronismos ou “deslizes históricos” (em *Quatrocentos...* e em *Um Deus...*) são assumidos pelo próprio escritor como uma opção narrativa e não por ignorância. «Sei que antecipei o cristianismo em cem anos, o que não é inverosímil» (cf. COTRIM, 1996: 48).

A narrativa é o relato em tom humorístico na primeira pessoa do singular e, por vezes, falacioso, das aventuras de um jovem romano irresponsável, que é auxiliado pela deusa Fortuna ou que recorre a diversos expedientes e artimanhas.

Marco, por não ser capaz de guardar o dinheiro, quatrocentos mil sestércios, que o pai encarregara de receber, deixando roubá-lo, põe à prova a sua astúcia (e ousadia) com o fim de o recuperar. Após várias e sucessivas aventuras arriscadas, alcança, finalmente, o que pretendia. E, surpreendentemente, vê-se rico emprestando dinheiro a juros. Este final é pouco ético, já que associa o sucesso pessoal apenas ao dinheiro.

A estrutura do conto segue uma acção linear de intriga simples.

A intriga gravita em torno de um único eixo ficcional: o roubo e a recuperação, em alternância, dos sestércios.

A acção da narrativa, se tivermos em conta o relato do jovem, não obstante uma ou outra digressão, tal como nos frequentes solilóquios, apresenta-se linear. Marco autobiograficamente expõe os factos em analepse. Como narrador autodiegético, relata acções que protagonizou, apresentando sequencialmente o desfecho e o «epílogo» da história.

A conduta da personagem central, um jovem que viveu na Lusitânia durante o império romano, embora capte a simpatia pela linguagem pícara e pelo gosto de aventura, pode satiricamente assemelhar-se ao arquétipo do aventureiro oportunista que muito vive, no passado ou no presente, de jogadas ou de negociatas, não raras vezes a expensas de outrem.

O protagonista do conto representa, de certo modo, o paradigma de quem se desenrasca para recuperar o dinheiro perdido, acabando até por atingir o enriquecimento.

Nesta perspectiva pode ser considerado o arquétipo de uma mentalidade portuguesa finissecular como se assevera n' *O Labirinto da Saudade*, no ensaio, «Somos um povo de pobres com mentalidade de ricos». Eduardo Lourenço aponta as razões de uma certa idiosincrasia portuguesa e as suas causas históricas:

O comportamento descrito [...] é tão orgânico que se tornou invisível, como tudo quanto é normal. Apontá-lo é um insulto à nossa celebrada *maneira de estar no mundo*, que é, naturalmente, a melhor do mundo, por ser nossa e por não podermos conceber outra. Maneira que, aliás, é muito menos «nossa» do que nos

apeteceria supô-la, quando lhe imaginamos as delícias, e que é simplesmente a da estrutura pícara criada na periferia do mundo burguês quando este começou uma ascensão que nós (portugueses, espanhóis, italianos, futuros clientes do socialismo mediterrânico...) por complexas razões, não pudemos acompanhar.

(Lourenço, 1976: 127)

No epílogo, sabe-se que na antiga Lusitânia se ergueu uma estátua em honra de um “falso” herói (o optio).

Quantas vezes, nos nossos dias, as entidades oficiais e os meios de comunicação empolam ou deturpam factos cedendo a imediatismos?

O público, por curiosidade ou por afã adulator, com facilidade, cada vez mais carente de modelos sociais que difiram do seu quotidiano, mitifica personagens, através do “diz que disse”.

Assim sendo, em «Quatrocentos Mil Sestércios», o final da história veicula uma moral degradada que reside na subversão do conceito de herói e na falsificação da História que os discursos oficiais preconizam, em desvios à verdade, seguindo ideologias políticas e sociais do momento.

Em «Quatrocentos Mil Sestércios» é o humor e o tom jocoso que presidem ao relato fantasioso de Marco, «mas o propósito é ofuscar quaisquer efeitos do real para melhor desnudar a mesma realidade» (Rodrigues, 2006:1).⁸ Neste sentido, Marco conta uma fábula protagonizada por si próprio, onde assume o papel de «novo e irresponsável Astérix». De acordo com Ernesto Rodrigues (2006):

Quatrocentos Mil Sestércios procura fazer novo e irresponsável Astérix, narrador pouco digno de confiança numa Lusitânia completamente aviltada, onde impera a máxima do *homo homini lupus*.⁹ Ninguém se comporta segundo seu estado, do salteador faz-se herói, rouba o pobre mais o rico, estabilizamos no empréstimo a juros altos. Bom: esta é a parte da fábula.

⁸ <http://pwp.netcabo.pt/torredonachama7documents/135.html>. Consulta em 13/09/06.

⁹ A máxima latina *homo homini lupus* [referência a Plauto, *Asinária*, 2, 4, 88] significa que o homem é o lobo do homem. É uma alusão à ferocidade com que os homens procuram prejudicar-se mutuamente AAVV. (2006: 1782).

De facto, Marco é, por oposição, um outro Astérix, desta vez irresponsável, a viver não na Gália, mas numa Lusitânia aviltada, onde as personagens se digladiam, subvertem papéis, mentindo e roubando. Segue-se a fábula, provavelmente na subversão da lição de moral: “do salteador faz-se herói”; “rouba o pobre mais o rico”. As personagens secundárias obedecem a modelos tipológicos «às avessas», um salteador (Eládio) discursa com dons de oratória, um polícia (o optio) rouba, etc.

Muito diferente de «Quatrocentos Mil Sestércios», a acção d’ «O Conde Jano»¹⁰ decorre durante a Idade Média, possuindo raízes da tradição medieval.

Mário de Carvalho foi buscá-lo ao romanceiro, a acção decorre no tempo das Cruzadas. [...] embora os dois contos sejam opostos, há entre eles várias relações de sentido curiosas, para já a progressão histórica, e com ela o enriquecimento da vida interior: a seguir aos romanos temos os árabes, e influência destes na experiência amorosa da nossa escrita.

(Guedes, 1992: 22)

¹⁰ CONRADO (1994), SEQUEIRA (2003) e CONSTÂNCIO (2004a), RODRIGUES, (2006), entre outros, abordam as influências do romanceiro tradicional numa vertente histórico-literária em «O Conde Jano».

Capítulo 2 – Intertextualidades

2.1 Teoria da Intertextualidade

Intertextualidade, como se evidencia na composição do vocábulo, significa em sentido lato uma relação entre textos.

No âmbito dos estudos literários, na década de setenta, Julia Kristeva introduz o conceito de intertextualidade na sequência da teoria do dialogismo de Bakhtine.¹¹ Para Kristeva «todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto» (Ceia, 2005).¹²

A partir da conceptualidade de que existe sempre uma relação dialógica entre textos, ou seja, da relação intertextual, Genette (1982: 7) propõe a «transtextualidade» ou transcendência textual como «*tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes*».

E refere cinco tipos de relações transtextuais:

1º A intertextualidade define-se como a presença «real» de um texto noutra em forma de citação, de alusão e de plágio;¹³

2º A paratextualidade - relação do texto com o título, prefácio, notas de rodapé, ilustrações e todos os elementos que se encontram fora do texto, mas que complementam a sua leitura;

3º A metatextualidade - relação que um texto estabelece com outro sem o nomear declaradamente; pode ser uma crítica ou um comentário;

4º A arquitekstualidade - a relação que se estabelece entre o título da obra e o género literário a que pertence [exemplo: *Contos da Sétima Esfera*];

5º A hipertextualidade – qualquer texto manifesta uma hipertextualidade, visto que se pode encontrar sempre relações com outros já existentes, todavia pode incidir, por exemplo, na relação entre um texto imitador e um texto imitado através de transformações, tais como, a substituição paródica de um título por outro, o travestimento de estilo de um dado texto, a imitação satírica e o pastiche (cf.Genette, 1982: 8 a 17).

¹¹ BAKHTINE (1970, tradução francesa) celebrou-se com o ensaio, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, escrito em 1940 e publicado em 1965, onde divulgou conceitos ou temas como dialogismo, polifonia e carnavalização ou paródia.

¹² <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/l/intertextualidade.htm>. Consultado em 13/07/2006.

¹³ AGUIAR e SILVA (1988: 631- 2) aponta essencialmente dois tipos de manifestação intertextual, o modo explícito e o modo implícito, ilustrando-os através, respectivamente, da citação e da alusão.

V. M. Aguiar e Silva na esteira de Julia Kristeva, que designou o termo por intertextualidade a partir do conceito bachtiniano de «dialogismo» textual ou polifonia, afirma que «o texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam se corroboram, ou se contestam outros textos e outras vozes e outras consciências» (Aguiar e Silva, 1988: 625).

Ainda relativamente à intertextualidade, aprez citar Carlos Reis «considerar-se-á ainda que o texto literário compreende uma dimensão virtualmente intertextual, na medida em que é possível relacioná-lo com outros textos que com eles dialogam e nele se projectam» (2001: 169).

Na senda dos estudos de Genette sobre o palimpsesto e as suas repercussões na literatura, o mesmo estudioso remete-nos para o célebre texto de Charles Baudelaire (in *Les Paradis Artificiels*), cuja inspiração parte de um texto de Thomas de Quince (cf. Reis, 2001: 189):

Qu'est-ce que le cerveau humain sinon un palimpseste immense et naturel? Mon cerveau est un palimpseste et le votre aussi, lecteur. Les couches innombrables d'idées, d'images, des sentiments sont tombés successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune assevellissait la précédente mais aucune en réalité n'a péri.

Toutefois, entre le palimpseste qui porte, superposées l'une sur l'autre, une tragédie grecque, une légende monacale et une histoire de chevalerie, et le palimpseste divin créé par Dieu, qui est notre incommensurable mémoire, se présente cette différence, que dans les premières il y a comme un chaos fantastique, grotesque, une collision entre les éléments hétérogènes ; tandis que dans le second la fatalité du tempérament met forcément une harmonie parmi les éléments les plus disparates.

(Baudelaire, 1972: 214)

No que respeita à literatura, em particular às relações que se estabelecem entre o autor, a obra e a sua recepção pelo leitor, Carlos Reis (em nota de rodapé) assevera que

«em função do trajecto histórico cultural do sujeito que escreve e das marcas difusas desse trajecto na sua memória, chegaremos à sugestiva imagem do palimpsesto» (Reis, 2001: 189).

Manuel Gusmão retoma «a noção de polifonia» de Bakhtine e refere que esta passa por um complexo processo de subjectivação na ordenação e nos efeitos da instância narrativa, notando a «dupla acepção» da «construção polifónica» do romance português contemporâneo:

- a) construção múltipla do sujeito no texto, através da apropriação transformadora das palavras dos outros; b) processo de desobjectivação das imagens do mundo. [...] É que se a textualização desarticula convenções narrativas, afecta a sequencialidade e a transformacionalidade romanescas, ela não significa por si só o desaparecimento dos gestos da actividade de efabulação. Ela transforma sim essa antiquíssima e renovada mania das sociedades humanas se contarem histórias, mudando-se o modo de as contar e o que é contável.

(Gusmão, 1988: 48-51)

Ora, verifica-se precisamente em Mário de Carvalho «o puro gozo de contar histórias» (Reis, 2005: 300). A partir de outras histórias, mudando-lhes o sentido e o modo de as contar.

Por exemplo, o narrador de «Quatrocentos Mil Sestércios», numa das suas digressões, evoca a escola onde conheceu um colega «muito asno», Prócuro. Salvo as devidas diferenças, a educação em Roma centralizada na autoridade do professor possui afinidades com um certo magistério em Portugal, antes de Abril de 1974.

Acamaradámos na escola do grego Filistion numa tenda junto ao rio, entre uma peixaria e um vendedor de curtumes, ambos bem cheirosos, como é de calcular. Filistion era mau como professor e como carácter. Punha-nos durante horas sonolentas a copiar nas

tabuinhas de cera os preceitos de Calímaco ¹⁴ e, depois, vinha observar os resultados, de sobrolho derribado e vergasta na mão. Tanta fueirada que eu levei... mas Próculo era o mais castigado de todos. Nem conseguia recitar de cor o primeiro canto da *Eneida*. Enganava-se sempre, comia frases, enchavelhava as declinações e concordâncias, usava palavras espúrias, como «cavalus», que o professor abominava, de um jeito tão repugnado como se um monte de estrume tivesse desabado sobre a frágil tenda em que exercia o magistério. (QMS: 30)

Neste passo, o gramático Filistion centraliza a atenção por ser «mau como professor e como carácter». O ensino no tempo dos romanos, era ministrado por antigos escravos, frequentemente de origem grega.

A propósito da educação romana, refira-se M^a Helena da Rocha Pereira:

Muitos dos cativos de guerra trazidos para a Urbe facilmente passavam a libertos e gozavam da confiança das famílias romanas. O primeiro em data é ainda do séc.III a.C.[...] o conhecido Lívio Andronico, cuja versão da *Odisseia* é texto escolar pelo menos até ao tempo de Horácio, que associa esse aprendizado à pouco agradável recordação da severidade do seu mestre Orbílio:

“Na verdade, não ataco e não julgo devam destruir-se os poemas de Lívio, que me lembro de, em pequeno, me ditar Orbílio, mestre dado à férula...”

Horácio, Epístolas II.1.69-71.

(Pereira, 2002: 198-9)

A escola do gramático Filistion era uma «tenda», localizada entre uma peixaria e uma loja de curtumes. O ambiente descrito de mercado é envolvido por desagradáveis e fortes sensações odoríferas, mescla de peixe e de peles de animais, onde reina a disciplina severa do mestre. O ensino ministrado era baseado em tarefas monótonas e repetitivas de escrita ou com recurso à memória. Os discentes ora copiavam os preceitos de Calímaco

¹⁴ Calímaco, poeta e gramático, um dos sábios da biblioteca de Alexandria, viveu por volta de 305 A.C a 240 A.C.; «desde cedo é aclimatado ao génio latino, e durante séculos continuará a ser imitado pelos maiores» (PEREIRA, 2002: 95).

durante «horas sonolentas», ora diziam de cor estrofes da *Eneida*, de Virgílio. O ensino de Filistion era mantido sob autoridade férrea. E quando os alunos erravam, como Próculo que «enchavelhava»,¹⁵ omitindo expressões ou equivocando-se no uso de barbarismos como «*cavalus*» (língua popular) trocando-os por «*equus*» (língua erudita), o professor reprovava ou punia os alunos com castigos corporais. O próprio Marco não escapou à «férula» de Filistion: «Tanta fueirada que eu levei...» (QMS: 30)

A descrição da escola associa-se à imagem da bestialidade própria de cavalgadas. Esta imagem está presente nos castigos infligidos aos alunos, na errónea declinação (*cavalus* por *equus*) que ao mestre soava «como monte de estrume» e remete para o sentido figurado do vocábulo “asno”, ou seja, a “burrice” dos alunos.

Noutro passo mais adiante do conto, quando Marco escuta as histórias desinteressantes contadas pelo mercador, companheiro ocasional de viagem, recorda com ironia a lição do seu antigo professor: «Já o gramático Filistion, de ponteiro na mão e olhar sombrio – muitos e pesados anos atrás –, havia tratado da semântica da expressão “discutir à sombra de um burro ”» (QMS: 34).

O escritor, Mário de Carvalho, na crónica intitulada «Professores» referindo a problemática do ensino, deixa um sério aviso:

«Tenham ao menos os professores de agora a consolação de saber que o que dizem e que fazem fica (às vezes perversamente) assinalado por uma vida inteira. Sempre é uma pequenina imortalidade» (Carvalho, 1993: 4).

¹⁵ O verbo «enchavelhar» deriva do nome «chavelho, corno, chifre»; «chavelha, peça de madeira ou de ferro que se mete no cabeçalho do carro para o prender à canga» (AAVV., 2006: 355).

2.2 Uma leitura do conto na Escola

Na perspectiva didáctica, de uma forma geral, «o texto literário [...] coloca problemas ao ensino da leitura e, imediatamente à sua aprendizagem, nomeadamente porque “aprender a ler estes textos” obriga a saberes intra, extra ou metatextuais que estão para além dos processos básicos de compreensão» (Dionísio, 2000:60).

No caso particular, a leitura de um texto literário como «Quatrocentos Mil Sestércios» por alunos de 9º ano, implica ultrapassar algumas dificuldades pontuais de compreensão/ interpretação evidenciadas sobretudo no plano do discurso. Porquanto a nível lexical e semântico, mormente os vocábulos de origem latina (referências históricas e mitológicas) requererem a consulta ao longo da leitura do texto de uma panóplia de dicionários e de enciclopédias sobre mitologia e cultura latinas. Contudo, após ultrapassado o problema inicial do vocabulário anacrónico, a compreensão do conto está facilitada.

O conto é uma narrativa de acções encadeadas, onde a um facto sucede outro e assim sucessivamente. O diálogo predominante apresenta-se em discurso directo e indirecto livre. A linguagem coloquial e erudita não apresenta dificuldades de maior ao leitor comum.

A leitura do conto pelos alunos, no trabalho prático de interpretação textual que pressupõe, como referido anteriormente, a consulta de dicionários, de enciclopédias (com recurso à Biblioteca da Escola e à Internet), articula-se com os princípios orientadores de ensino/ aprendizagem na disciplina de Língua Portuguesa (3º ciclo), ajustando-se aos fundamentos educativos da actual organização curricular centrada na autonomia do aluno e no «saber fazer».

A dissertação *Quatrocentos Mil Sestércios de Mário de Carvalho – Intertextualidade para a Escola* perspectivando-se na teoria de intertextualidade aborda aspectos da Língua, da Literatura e da História. Sem pretender a missão utópica de esgotamento de temas, propõe contribuir para a leitura do conto na disciplina de Língua Portuguesa (9º ano).

«Quatrocentos Mil Sestércios», quer no domínio do funcionamento da língua quer a nível literário, pode ser objecto de estudo complementar de áreas e linhas programáticas específicas ao ensino/aprendizagem. Neste caso, temos em conta que o tema da «Romanização e o império romano» são conteúdos leccionados no 7º ano de escolaridade, na disciplina de História, por isso apenas se sublinhará, na modalidade de

leitura informativa, aspectos relativos à cultura romana (a casa, a escola, os jogos e as leituras públicas).

No que diz respeito à disciplina de Língua Portuguesa (9ºano) destaque-se, entre outros conteúdos, aspectos particulares do discurso: os níveis de língua (o erudito e o coloquial), os estratos da língua greco-latinos, arabismos, galicismos; a figura de sintaxe como o hipérbato, de retórica como a ironia. «Quatrocentos Mil Sestércios» estabelece relações de intertextualidade, por exemplo no plano do discurso, com obras como *Os Lusíadas* (nível erudito) e o *Auto da Barca do Inferno* (nível popular).

«Quatrocentos Mil Sestércios» sendo uma obra literária e, como tal «um espaço potencialmente infinito de interpretações possíveis» (cf. Eco, 2004: 8), será passível numa perspectiva didáctica de diversas abordagens. No entanto, pela forma dialogante fortemente humorística da linguagem propõe-nos imediatamente para modalidades de leitura dramatizada e para jogos didácticos que permitem desenvolver competências na expressão oral e na expressão escrita.

Com esta finalidade, são pertinentes estratégias de motivação para a leitura centrada na expressividade (em voz alta) e actividades complementares, tais como: sopa de letras, glossário, jogos de relações, caça ao intruso, texto lacunar, texto desordenado.

A este propósito, refira-se que numa primeira abordagem à leitura na sala de aula, que efectuámos com uma turma do 9º ano de escolaridade, os alunos espontaneamente realizaram uma leitura em voz alta e dialogada.

De facto os diálogos, que ocupam textualmente a maior parte da narrativa entrecortados por frases intercaladas servindo como “indicações cénicas”, configuram-se para a dramatização.

Embora não seja “receita” única, visto que o grupo/turma, o professor e o contexto escolar revelam sempre características diferentes, enunciamos em seguida o resumo de um conjunto de actividades propostas (desenvolvidas no ponto 4.5, p.128):

- Actividades de leitura em voz alta, na qual os alunos simulam os diálogos de duas ou três personagens; a realização de guiões para a representação de pequenas peças de «teatro de formas animadas»;¹⁶

¹⁶ *Wikipédia*, a enciclopédia livre, «Teatro de formas animadas»:

(anima – termo latino que significa sopro, alento, alma) O termo “Teatro de Formas Animadas”, veio substituir, na segunda metade do século XX, outras designações mais correntes como “teatro de marionetas” ou “teatro de bonecos”, por apresentar uma definição mais abrangente e um conceito mais preciso, aplicado a uma forma artística que também encontra expressão paralela no cinema, na televisão e – mais actualmente – no ciberespaço. http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_formas_animadas. Consultado em 21/05/2006.

- A construção de fantoches ou de máscaras para a teatralização, realizada no âmbito interdisciplinar, envolvendo áreas curriculares, tais como, entre outras, a Educação Visual, a História.

Após a leitura de partes fundamentais do conto na sala de aula (trechos seleccionados), representativas do prólogo, da narração e do epílogo, propõe-se a realização de outras actividades, como por exemplo: o simulacro do julgamento de Marco (jogo de papéis).

Como recursos didácticos complementares ao conto em estudo, cite-se, como exemplos, o conto popular, «O polegarzinho», a banda desenhada, Astérix em *A volta à Gália* e o filme «O Gladiador».

Marco, narrador/ personagem central é o arquétipo do anti-herói, porém, enfrentará com abnegação todas as vicissitudes ao longo do périplo. Primeiro, o assalto de malfeitores, depois as traições do amigo Próculo, mais tarde, a do optio. A perseguição a este último, será o primeiro passo para atingir o seu objectivo – reaver a quantia monetária. No fim da «viagem», Marco, não só readquire a tão procurada quantia, como, surpreendentemente, enriquece.

No epílogo, o protagonista da história, com princípios de obesidade, confessa-se dado à gula e ao ócio: «Agora estou um pouco adiposo. Devoro doces, regalo-me com bom vinho e deixo-me untar com óleos perfumados e massajar longamente» (QMS: 82).

Refira-se que a amoralidade, patente na conduta do protagonista e de todas as personagens, poderá orientar-se para a formação cívica dos alunos.

O conto apresenta enorme interesse didáctico para o estudo de níveis da língua. O discurso utilizado, ora coloquial ora erudito, recorrendo, entre outros estratos da língua, a étimos latinos, com referências à Mitologia grega e latina, pode proporcionar aos alunos a consulta de Dicionários e Enciclopédias. A leitura de «Quatrocentos Mil Sestércios» lança, entre outros, um desafio: reconhecer a herança milenar (linguística, literária) que enforma, ainda hoje, a língua e a cultura portuguesas.

O protagonista do conto, Marco, um adolescente romano, pouco escrupuloso e avesso a valores morais, poderá representar nos dias de hoje uma ideologia individualista e narcísica, arreigada numa parte significativa da juventude de agora, que cada vez mais crê na ascensão pessoal e social através da aquisição imediata de bens materiais.

Neste sentido, a maioria das obras de Mário de Carvalho: «parece obedecer ao gosto de localizar a acção em épocas diferentes mas, pela universalidade dos problemas humanos e das realidades que pertencem a qualquer parte, o espaço e o tempo ganham amplitude» (Sequeira, 2003: 4).

Com as propostas de leitura de «Quatrocentos Mil Sestércios» na sala de aula de Língua Portuguesa (9ºano), pretende-se contribuir para que a narrativa em estudo, apesar de partir da subjectividade e da perspectiva do binómio leitor/ professor, adquira na Escola a sua função, entre outras, de veículo pedagógico e cultural através do qual os alunos/leitores alcancem maior conhecimento quer de si próprios, quer do mundo que os rodeia. Como observa Jacinto do Prado Coelho, a leitura de uma obra literária na sala de aula pode seduzir os alunos, «para outras leituras em que cada aluno ponha em acção inteligência, memória, sensibilidade, [...] convite incessante para a autognose, um enriquecimento interior e o exercício dum espírito independente» (Coelho, 1976: 66).

O conto em estudo/ obras do programa de Língua Portuguesa

«Quatrocentos Mil Sestércios» revela a confluência de modos e géneros literários diferentes. Por exemplo, o primeiro parágrafo, entre outros passos do conto, possui características clássicas evidentes (morfo-sintáticas e semânticas); o desenvolvimento da acção segue o modelo da fábula que contém as moralidades (do epílogo); o tom fortemente coloquial da narrativa (pausas, repetições, interjeições, etc.) revela afinidades com o texto dramático. No conto, Marco relata a sua própria história e parece assumir as funções de narrador/personagem central e de encenador/protagonista.

A figura do protagonista, com uma conduta e ética repreensíveis, representa o que se denomina de «anti-herói», modelo muito característico em diversas personagens vicentinas. No *Auto da Barca do Inferno*, obra leccionada na disciplina de Língua Portuguesa (9º ano – 3º ciclo), todas as personagens seguem esse modelo, neste caso, por se revelarem pecadoras.

Pela validação da língua e da literatura, embora ao “contrário da epopeia”, «Quatrocentos Mil Sestércios» pode articular-se com conteúdos programáticos leccionados no 9ºano, em Língua Portuguesa: *Os Lusíadas* e *Auto da Barca do Inferno*.

Por que não leccionar obras do Programa de Português ¹⁷ propondo numa perspectiva de intertextualidade a leitura de outras obras, tal como «Quatrocentos Mil Sestércios»?

Parafraseando Maria de Lourdes da Trindade Dionísio, «a escola é o lugar social privilegiado de produção de leitores» (Dionísio, 2000:11).

Caberá sempre ao professor o papel primordial – implicando interesses e integrando saberes – de partilhar com os alunos o prazer da leitura.

2.3 Linhas de leitura

Silvestre (1998), entre duas grandes linhas que vinculam a produção ficcional de Mário de Carvalho, coloca «Quatrocentos Mil Sestércios» numa posição de charneira.¹⁸

Nesta perspectiva, o conto também pode funcionar como «junção de várias peças» na escrita de ficção histórica do escritor que apresenta uma temática comum: “os romanos”. Neste sentido estabelecemos relações entre três narrativas de Mário de Carvalho que abordam o que designamos como um subtema, “a Lusitânia sob o Império Romano”. A saber: «Almocreves, publicanos, ricos-homens e ciganos», inserto em *Contos da Sétima Esfera* (1981), «Quatrocentos Mil Sestércios (1991), tema da presente dissertação, e o romance, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (1994).

As três narrativas estão separadas cronologicamente na produção escrita do autor e enformam em géneros literários diferentes. Distinguem-nas, e muito, a extensão textual.

Ora, o conto «Almocreves, publicanos, ricos-homens e ciganos (*Contos da Sétima Esfera*: 49-52), é um conto fragmentado, onde se constata a manipulação do tempo e do espaço por parte do narrador. São os temas da ganância e da barbárie que em saltos no tempo percorrem várias épocas da História. A ordem cronológica das diferentes épocas ilustradas no conto (a invasão francesa, o império romano, a Idade

¹⁷ DGEBS (1991: 35). Direcção Geral do Ensino Básico e Secundário. *Programa de Língua Portuguesa. Plano de organização do ensino aprendizagem. Ensino Básico – 3º Ciclo*, vol. 2.

¹⁸ *Quatrocentos Mil Sestércios* coloca-se «numa posição de charneira» na obra de Mário de Carvalho, entre as «duas grandes linhas» que vinculam a sua ficção, considerando-se «uma que privilegiará o fantástico, o fabulário, o absurdo quotidiano [...] que optará preferencialmente pela forma curta, do conto [...], outra, bastante mais «realista», tendendo a recorrer a formas mais extensas, da novela ao romance» (SILVESTRE, 1998: 214). Note-se, por outro lado, o significado do vocábulo, «charneira: juntura de peças que giram no mesmo eixo» (AAVV. 2006: 354).

Média e o século XX) é apresentada em quatro sequências descontínuas, com “cortes” histórico-temporais. Os quatro relatos são independentes e aparentemente nada os relaciona entre si. No entanto, existem objectos simbólicos que desaparecem numa época e reaparecem noutra: o pão e o vinho dos almocreves, a espada do cavaleiro medieval e a ânfora romana. Cada história é uma pequena narrativa aberta, com o desfecho sem resolução à vista, a resposta é deixada à imaginação do leitor.

O primeiro excerto conta a breve história de dois mercadores (almocreves), em fuga às tropas francesas nas cercanias de Alcácer do Sal que adormecem num certo momento «à sombra de uma fraga», deixando ao fresco «um casqueiro e uma garrafa de vinho», (p.49). «Quando foram por eles mais tarde, ainda azamboados de sono, não estavam lá.» (p.50). No segundo, um cavaleiro após sobreviver a custo de uma refrega com a tropa muçulmana, já bastante ferido, encontra perto de uma fraga uma garrafa de vinho e um pão com os quais sacia a sede e a fome. «E lá tropeçou para Alcácer, com muito que contar, aonde não se sabe se chegou ou não» (*idem*). A refeição desaparecida inexplicavelmente no início do século XIX, (durante as invasões francesas), época em que se desenrola a história dos almocreves, reaparece ao cavaleiro da Idade Média. Como prova de gratidão pelo achado, deixa a sua espada a marcar o local.

As histórias articulam-se através do objecto perdido ou achado numa e noutra. Assim no desfecho do excerto textual que se situa no império romano, que mais nos interessa na perspectiva de auto-citação do autor em relação a «Quatrocentos Mil Sestércios», a espada do cavaleiro reaparece ao «publicano», como último recurso para defender a vida perante o ataque iminente de uma alcateia. (CSE: 51)

Porém o «publicano», uma espécie de cobrador de impostos da república, teve que enfrentar os perigos da estrada entre Miróbriga e Salácia, na Lusitânia romana. Transporta uma ânfora cheia de sestércios, que cobrara ao erário público. Vendo-se, a certa altura, atacado pelos bárbaros, é invadido pelo pânico, pondo-se em fuga desenfreada através da charneca. Ao fim de uma corrida vertiginosa, os lobos esperam-no.

No último excerto da narrativa, «dois ciganos» encontram uma ânfora «pejada de moedas», não querendo partilhar o tesouro entre si, o cigano mais jovem mata o mais velho, menos vigoroso. No entanto, em fuga alucinada o assassino encontra também a morte, «colhido por um camião que fazia o caminho do Algarve» (p.54).

Moralidade: o dinheiro não traz a felicidade.

E a ânfora?

Não resistimos a transcrever o final do conto que, por ironia, fornece ao leitor as indicações topográficas para encontrar um tesouro:

Atirada pelo embate, a ânfora ¹⁹ pousou na berma de areia, [...] e foi quedar-se lá muito em baixo, entre tojos, encostada ao resto de um muro.

Aí estará ainda, não longe do quilómetro 12 da estrada que liga Alcácer a Grândola, debaixo do muro que serve de extrema a um prédio a que uns chamam «Monte do Pego» e outros «Herdade das Faias. (p.54)

Como se constata, o excerto do conto que descreve as atribuições do «publicano» na defesa dos sestércios situa-se numa época histórica que lhe confere analogias, quer no ambiente descrito quer no espaço físico, a «Quatrocentos Mil Sestércios».

O nó da intriga é comum em ambas as narrativas. As personagens movem-se pela ganância na obtenção de dinheiro. Recorre-se a topónimos idênticos: Salácia e Miróbriga. Existe a referência a um «sargento» da tropa romana, o optio, que surge como personagem secundária em «Quatrocentos Mil Sestércios».

A situação histórica e espacial de «Quatrocentos Mil Sestércios», a Lusitânia sob o império romano e os arrabaldes de Salácia (Alcácer do Sal), têm um denominador comum, com a narrativa «fragmentada» em quatro “contetos” históricos de anterior publicação, «Almocreves, publicanos, ricos-homens e ciganos» (CSE:49-54), nomeadamente, o excerto que se refere aos «publicanos» (*idem*: 51-52).

No excerto protagonizado pelo «publicano», verifica-se a mesma intriga, cujo *leitmotiv* é o dinheiro (uma ânfora cheia de sestércios).

¹⁹ Note-se que o escritor nutre pela História e, em particular, pela Arqueologia, um enorme interesse: «Vaso de cerâmica com decoração impressa datado do Neolítico Antigo, proveniente do Monte da Vinha, Santiago do Cacém, doado pelo escritor Dr. Mário de Carvalho» (MNA 2003: 9). Museu Nacional de Arqueologia, Relatório de Actividades (Doações). http://www.mnarqueologiaipmuseus.pt/documentos/rel_Actividade_2003. Consultado em 18/10/2006.

Neste caso, transportada entre Meróbriga (ou Miróbriga) e Salácia por um funcionário romano, cidadão que «se sentia mal seguro e mal segura a ânfora de moedas de ouro, atribuladamente disputadas, que trazia consigo na liteira» (CSE:51).

A coorte (infantaria romana) que o acompanha na jornada, comandada por um *optio*, «desertada já por alguns, pela calada da noite, era formada por homens recrutados à pressa» (*idem*).

A coorte que acompanha o «publicano» parece, fatalmente desmunida e inválida «em tempo de bárbaros, fim dos tempos, quando já nem a via romana era segura nem garantidas as leis do Império» (*ibidem*).

O «publicano» em defesa da sua fortuna, a ânfora que contém as moedas de ouro, escapa-se à previsível emboscada de uma horda de bárbaros, pondo-se em fuga. No entanto, depois de correr durante horas através da charneca finalmente vendo-se a salvo, uma ameaça derradeira espera-o - um ataque iminente de lobos.

Como já apontámos, em ambas as narrativas aborda-se o mesmo assunto: a ganância do homem pelo dinheiro. Em ambos os casos, o final é arbitrado, em última instância, pelas feras selvagens num frente a frente com os ladrões.

Em «Almocreves, publicanos, ricos-homens e ciganos», o «publicano» confronta-se com os lobos; em «Quatrocentos Mil Sestércios», o *optio*, o salteador Eládio e o próprio Marco, personagem central, confrontam-se com a urso Tribunda. A lição de que o crime não compensa expressa-se no castigo atribuído aos antagonistas, os homens que agem à margem da lei. A execução da sentença fica, nos dois casos, a cargo de um elemento irracional – os animais - que reparam os defeitos ou castigam o homem responsabilizando-o pelos próprios erros e repondo a ordem natural das coisas.

Numa breve análise comparativa de «Quatrocentos Mil Sestércios» com *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, identificam-se analogias, quer na época histórica quer no relato do narrador com relatos na primeira pessoa do singular de feição memorística.

A acção do conto passa-se muito possivelmente no século II d.C., tal como o romance, e ambos na Lusitânia, sob o império romano.

Em síntese: no conto, Marco, filho de um centurião de Salácia, relata com algum humor um episódio, vivido durante a sua juventude, até alcançar o enriquecimento.

No romance, Lúcio, um magistrado mal sucedido politicamente e desencantado, escreve as suas memórias centradas na governação da cidade de Tarcisus.

O conto e o romance iniciam-se em *ultima res*, os narradores relatam com recurso à memória, numa longa analepse, factos passados que vivenciaram.

Existem alusões e referências históricas e literárias análogas. Por exemplo, ambos os protagonistas confessam que não simpatizam com os espectáculos de gladiadores por não gostarem de ver sangue, tal como o imperador Marco Aurélio (161-180 d.C.).

As duas narrativas recriam o mesmo ambiente histórico, a cor local, a decadência romana na antiga Lusitânia (social, económica e política). Marco, o narrador do conto, refere a «incerteza funesta dos tempos» (QMS: 82).

As semelhanças entre o conto e o romance ²⁰ não se limitam a pontos colaterais que expomos. O romance apresenta obviamente maior argumentação histórico-literária.

Em primeiro lugar, por ser um livro admiravelmente bem escrito, com um domínio perfeito das virtualidades expressivas da língua portuguesa, e, ao mesmo tempo, de grande sobriedade [...]. Depois, pelo extremo cuidado posto, a todos os níveis, na reconstituição de uma época, que não leva, no entanto, o autor a descurar as pontes que ligam os dilemas e as perplexidades do protagonista do romance, o duúnviro Lúcio Valério, às ansiedades que experimentamos, neste fim de século, numa época igualmente de viragem, de grandes mudanças, como é a nossa.

(Martinho, 1995: 16)

«E o trabalho de reconstituição histórica é de tal modo filigrânico e exaustivo que se assume como um dos aspectos incontornáveis em qualquer tipo de leitura ou de abordagem que se faça a *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*» (Lourenço, 1996: 300).

A análise comparativa de *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* e «Quatrocentos Mil Sestércios» embora se revele interessante quanto a possibilidades de investigação, entre outras, a evolução de técnicas discursivas do próprio autor,

²⁰ Sobre *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, refira-se MARINHO (2005: 249-268), CANUTO (2004) e CONSTÂNCIO (2004b).

detectadas entre uma obra e outra ou a recepção da herança clássica de uma e outra narrativa, são áreas de estudo que ultrapassariam o âmbito limitado deste trabalho.

As obras possuem afinidades evidentes uma com a outra. Nesta perspectiva, concordamos com a seguinte afirmação de Regina H. Machado:

Nos textos de Mário de Carvalho há a sobreposição de linguagens (e de histórias) que dialogam entre si, que remetem umas para as outras, se criticam, se parodiam. Os diferentes textos do autor dialogam igualmente entre si: elementos ou fragmentos de um texto, e mesmo fragmentos de histórias são retomados noutros.

(Machado, 1997: 145)

O narrador em «Quatrocentos...» e *Um Deus...*

Observe-se a posição assumida em ambas as narrativas pelo narrador/personagem, Marco (em «Quatrocentos...») e Lúcio (em *Um Deus...*).

Marco, representante de uma certa juventude, característica daquela época romana, estouvada e aventureira, inclina-se para a efabulação.

O duúnviro Lúcio, um político desencantado pela sua época, retrata-se numa obra que se quer magistral, memorística e historiográfica.

Ambos os narradores, cada um ao seu modo, fazem uso da «imaginação e da memória» e anunciam uma vocação comum, a actividade da escrita.

A este respeito, compare-se alguns passos das duas obras.

Primeiro, a interpelação de Marco ao leitor:

Nem sabes, tranquilo leitor, em teu sossego, como eu te poupo. Um dia em que eu for velho, esgotada a juventude, com seus arroubos e estúrdias, pedindo-me já o corpo a sombra das frondes e o gorgolejo dos arroios, embaciada a imaginação em proveito da memória, eu hei-de recontar as velhíssimas histórias que o mercador me impingiu. (QMS: 34)

Lúcio, narrador do romance *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, expõe o seu programa histórico-literário:

Resolvi escrever sobre os acontecimentos que ocorreram em Tarcisis, durante a minha magistratura. O que não conseguir recordar, comporei, sem qualquer escrúpulo. A imaginação também é amparo da verdade. Pode ser que escrevendo, se me apazigue o espírito, com manifesta utilidade para mim. Mas quero, porém que este livro sirva de lição a quem o ler. (DPBT: 26)

Marco, com o avanço da idade, limitará a imaginação. Pretende, no entanto, na sua velhice recorrer à memória colectiva contando «velhíssimas histórias» (QMS:38)

Lúcio alude ao seu método historiográfico para alcançar a «verdade» dos factos. Propõe, se a memória lhe faltar, contá-los recorrendo à imaginação: «o que não conseguir recordar, comporei, sem qualquer escrúpulo» (DPBT: 26).

Ambos os ideários de escrita possuem analogias entre si na dicotomia memória/imaginação. Numa perspectiva intertextual, poder-se-ia encontrar ecos referenciais na Literatura Portuguesa, de autores do século XIX.

Um certo Romantismo

Mário de Carvalho, através do narrador/personagem Marco, no projecto anunciado ao leitor, recontar «histórias velhíssimas», salvo as devidas distâncias, possui semelhanças com o escritor do Romantismo, quer na interpelação directa ao leitor, «Nem sabes, tranquilo leitor...», quer no “programa literário” proposto. A personagem propõe seguir a tradição popular (as fábulas).

Atente-se no que afirma um dos introdutores do Romantismo em Portugal, A. Garrett, no primeiro tomo do *Romanceiro*: «O que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as lendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas» (*apud* Lopes & Saraiva, 2002).

Por seu lado, na busca da verdade histórica dos eventos passados, Lúcio (*alter ego* do escritor?) parece seguir em certa medida o prólogo de *Eurico, O Presbítero*, de Alexandre Herculano:

«Essa crónica de amarguras procurei-a [...]. Era um buscar insensato. [...] E, por isso mesmo que sobre ela pesava o mistério, a imaginação vinha aí suprir a história»²¹ (*apud* Lopes & Saraiva, 2002).

No caso particular dos excertos apresentados, nas duas obras analisadas «Quatrocentos...» e *Um Deus...*, de Mário de Carvalho, estamos perante «um processo de ironização paródica que é levado a cabo» (cf. Marinho, 2005: 252).

2.4 Alusões e referências

Numa narrativa que participa estruturalmente na (des)construção ideológica do «sentido da epopeia», utilizando os mesmos processos narrativos, evidencia-se, entre outras características literárias uma riqueza intertextual relevante, quer a nível formal, relativamente a aspectos discursivos e linguísticos, quer a nível de conteúdos semântico-pragmáticos.

Marco, o narrador de *Quatrocentos Mil Sestércios*, faz o relato de um episódio biográfico, quase linear, do seu testemunho pessoal, cujo discurso mistura registos de língua que oscilam entre um registo de língua alatinado e coloquial.

No discurso do jovem romano surgem com frequência múltiplas referências culturais, mitológicas e literárias que enformam numa herança cultural greco-latina própria do seu tempo.

No entanto, a partir de uma análise linguístico-literária facilmente se infere uma outra relação, que tem a ver com a relação discursiva que se estabelece *a posteriori* com obras literárias universais.

Formam um conjunto de referências bibliográficas ou um “palimpsesto”.

Em qualquer obra literária, o leitor observa arquétipos ou modelos paradigmáticos de outras obras, de acordo com a sua subjectividade.

²¹ Neste sentido CONSTÂNCIO (2004b:26) compara dois trechos das referidas obras, partindo da perspectiva do narrador no romance histórico nota que ambos recorrem à «imaginação». O primeiro como «amparo da verdade», o segundo «para suprir a história».

Detectamos alusões implícitas a autores da literatura universal. Em «Quatrocentos Mil Sestércios» Marco, jovem simples e anónimo, relata uma história da sua vida contrária ao sentido da epopeia.²²

No discurso aparecem ecos que evocam a obra camoniana e na acção das personagens transparecem recortes do teatro vicentino.²³

Vejam, por exemplo, o relato “autobiográfico” de Marco que em certo passo se interroga: «Há lá coisa mais prostituída, mais corrida, mais desumanizada que uma moeda?» (QMS: 76) No entanto será através do dinheiro e na posse de uma grande fortuna que o protagonista alcança, no epílogo, a respeitabilidade e a almejada ascensão social: «Tornei-me respeitável» (QMS: 82). Com efeito, a intriga gira, com frequência, em torno do primado da ganância e do lucro fácil, «aurea sacra fames», ancestral condição humana, movendo também arquétipos vicentinos (no *Auto da Barca do Inferno*, no *Auto da Índia*, etc.) N’*Os Lusíadas*, apesar de enaltecer a grandeza dos feitos portugueses, o poeta não descarta a moral da história:

«Veja agora o juízo curioso/ Quanto no rico, assi como no pobre, / pode o vil interesse e sede imiga/ Do dinheiro, que a tudo nos obriga» (Canto VIII, 96).

No relato das suas aventuras, Marco revela-se, desde a situação inicial, avesso à grandeza heróica própria da epopeia, comparando-se com ironia a um símbolo de coragem e de força física, Hércules. A ironia surge por contraste antinómico: (Marco = anti-herói) ≠ (Hércules=herói).

Subverte-se os feitos heróicos e gloriosos da Antiguidade com intuitos humorísticos. Porquanto é sabido: o que motiva e move as personagens em «Quatrocentos Mil Sestércios» é a alavanca mais comum e trivial da maioria das sociedades humanas ditas modernas – alcançar poder através do dinheiro.

Noutro contexto, em certos passos do conto, perpassa também nas palavras do protagonista uma certa animosidade em relação a algumas características do universo militar, sobretudo marcada na diferença de atitude entre Marco e duas personagens secundárias (o pai e o optio).

²² Marie-Amélie Robillard, a propósito da obra teatral de Mário de Carvalho, afirma: «O autor, historiógrafo desenganado, escreve uma História que está nos antípodas da epopeia, opondo ao sentido da epopeia uma sensação de absurdo, à glorificação do heroísmo a sua paródia e ao fresco histórico a história de pessoas simples e anónimas» (ROBILLARD, 2002: 96).

²³ No primeiro parágrafo e noutros passos do conto recorre-se a expressões e a tópicos que evocam *Os Lusíadas*; no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, as personagens tal como Marco, assumem o papel de “anti-herói”. Existe ainda em comum, o maniqueísmo da moralidade, embora com cambiantes distintas.

Esta antipatia de Marco, porventura característica de um civil avesso à disciplina castrense, esboça-se desde o início na relação filial distanciada do jovem com o pai, um antigo centurião, sobretudo na discussão que se estabelece entre ambos, na véspera da partida deste para Olisipo.

Também no «epílogo», o optio, outro militar, é saudado e glorificado como herói – em Miróbriga erigiram-lhe uma estátua, apesar de actos pouco abonatórios. Os feitos valorosos que se lhe atribuíram depois de morto não correspondem à verdade: «os magistrados até evocam o seu exemplo nos discursos: «Dizem que o militar matou a ursa Tribunda e mais quinze ladrões» (QMS: 82). É a assunção ideológica de que os factos reconhecidos pela História nem sempre correspondem à realidade.

A antinomia castrense entre Marco e a “autoridade” revela-se no modo de andar mecanizado de optio durante a “averiguação policial” com vista à recuperação do dinheiro, que teria desaparecido a expensas de Próculo. Repare-se no comportamento de um agente de autoridade (no império romano) versus Marco:

Fui atrás dele. Era pouco falador. Nem uma única vez se dignou a voltar para mim a cara e soltar qualquer palavra à toa, um comentário, um incitamento, ou, sequer, um pigarreio. Ruído, sim, fazia-o aquela armadura de tiras metálicas, rangendo e tinindo, aos passos sacudidos que o homem dava, com as caligas ferradas bem fincadas nas areias do caminho. Não era o meu estilo de caminhar, eu que me atardo a ver as cousas, que atento em qualquer besouro ou libélula a adejar, que reparo no rabito tufado de um coelho a embrenhar-se nas urzes, que tenho a cabeça cheia de reminiscências bucólicas. Aquilo não era andar, era marchar. E o braço esquerdo do optio – que o direito segurava os arremessões e o escudo – dava e dava e marcava o ritmo da carreira, demasiado compassada para o meu gosto. (QMS: 54)

Síntese da caracterização de personagens

Na situação particular descrita no conto, Marco é o cidadão comum (vítima de roubo), e o optio, o agente de autoridade, responsável pela diligência policial.

Militar romano (optio)

1º momento - calado, pouco falador;

2º momento - o ruído da armadura: «Ruído, sim, fazia-o aquela armadura de tiras metálicas»;

3º momento - marcha «compassada»(militar)«aquilo não é andar é marchar».

Marco refere dois comportamentos opostos, o seu e o do optio: «não era o meu estilo de andar, eu que me atardo a ver as cousas». A maneira de andar marca a diferença entre personagens e seu *modus vivendi*. Marco revela a sua curiosidade quase infantil, sobretudo pelos animais: «besouro ou libélula a adejar», «rabitto tufado de um coelho». É uma referência à sua vida de jovem, sem ocupação e dado a «reminiscências bucólicas». A ironia transparece na referência ao tópico do bucolismo²⁴ ao qual Marco aspira num momento de alguma tensão dramática, visto que se trata da averiguação de um roubo. O estado poético, pastoril de paz e tranquilidade é antagónico ao do optio. Repare-se: «Ruído, sim, fazia-o aquela armadura de ligas metálicas, rangendo e tinindo, aos passos sacudidos, que o homem dava com as caligas ferradas bem fincadas nas areias do caminho.» (QMS: 54)

A armadura do militar romano provoca um «ruído» desagradável, reforçado pela sensação das formas verbais gerundivas e onomatopaicas (rangendo e tinindo). A marcha mecanizada e ruidosa do optio sugere um polícia da ficção cinematográfica – o *Robocop*.

A expressão: «as caligas bem ferradas nas areias do caminho», embora signifique que o optio marcha, fincando «as caligas» no chão, (calçado típico do militar romano), o vocábulo «ferradas», tal como uma ferradura, remete para o campo lexical de animais de carga.

²⁴ «Bucolismo: género literário sinónimo de poesia pastoril que respeita as convenções clássicas provenientes, sobretudo, das Bucólicas de Virgílio e dos idílios de Teócrito de Siracusa. Este género enuncia um ideal de vida que canta as belezas da vida do campo, o espaço dos pastores, a ingenuidade dos costumes, o quotidiano tranquilo em simples contacto com a natureza [...]. Assim há como que uma idealização do modo de viver campesino, onde se cria um ambiente imaginário de paz e perfeição, no qual não existe qualquer tipo de corrupção» (CEIA, 2005).
<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/bucolismo.htm>. Consultado em 13/07/2006.

Marco, um herói pícaro

A temática do pícaro ou picaresco aparece na literatura espanhola no séc. XVI e XVII. Inicia-se com o relato apócrifo, *Lazarillo de Tormes* (1554), tendo atingido a universalidade, mais tarde, no domínio da criação romanesca, no célebre *Dom Quixote* de Cervantes. Para Aguiar e Silva, *Dom Quixote* é uma «espécie de anti-romance centrado sobre a crítica dos romances de cavalaria, representa a sátira desse mundo romanesco, quimérico e ilusório, característico da época barroca, e ascende a categoria de eterno e patético símbolo do conflito entre a realidade e a aparência, entre o sonho e a vileza da matéria.» (Aguiar e Silva, 1988: 676)

Na literatura portuguesa, a temática pícaro possui imensos cultores, saliente-se como obras mais marcantes, no século XVII, *A Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto e, no século XX, *O Malhadinhas*, de Aquilino Ribeiro (cf. Coelho, 1989: 824-5).

Ora, o herói pícaro ou picaresco, ou melhor dizendo o anti-herói,²⁵ em relatos, muitas vezes, pretensamente autobiográficos, «através da sua rebeldia, do seu conflito radical com a sociedade, [...] afirma-se como um indivíduo que tem consciência da legitimidade da sua oposição ao mundo e que ousa considerar, em desafio aos cânones dominantes, a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada» (Aguiar e Silva, 1988: 677).

Marco é o anti-herói por excelência. Relata as suas aventuras entre roubos e artimanhas que julga dignas de ser narradas. No saboroso discurso humorístico e autobiográfico «Quatrocentos Mil Sestércios» possui algo de «novela picaresca» na «metáfora da arte de enriquecer» (cf. Conrado, 1994:155). Marco, depois de passar algum tempo inconsciente pela agressão «com o cabo do pilum» do optio, acorda sozinho e depara-se mais uma vez sem os sestércios. Neste passo a auto-ironia do protagonista apresenta-se em «mise en abîme»: «Estive para me sentar no chão, como os heróis traídos das histórias» (QMS:62).

²⁵ Para REIS & LOPES (1990: 31-2):

«O anti-herói funciona na narrativa como o herói, cumprem ambos o papel de protagonistas, no entanto no anti-herói, a figura do protagonista é apresentada, por vezes, eivada de defeitos e limitações». É designado, por antinomia, como herói às avessas.

2.5 A Paródia

A paródia, desde a Antiguidade até ao presente, sempre despertou o interesse dos estudiosos.

O termo paródia possui vários significados. Nos dicionários aparece em geral como imitação burlesca a uma obra literária ou noutra definição mais popular, como brincadeira, troça e vida de boémio. O vocábulo «paródia» é composto pelo prefixo «para» que traduz a ideia de defeito, aversão, transgressão, etc., e pela palavra «ode» que significa «canto». Paródia sugere então uma ideia de comparação ou contraste.

Linda Hutcheon refere o equívoco que o termo «paródia» adquire nos dicionários significando «efeito cómico ou ridicularizante»:

Il n'y a rien cependant, à la racine même du terme parodia, qui doive suggérer la référence à cet effet comique ou ridiculisant, comme cela est le cas dans les mots d'esprit ou le burla du burlesque, par exemple..

(Hutcheon, 1978: 468)

De facto, o termo «paródia» de étimo grego, significa “contra o canto” ou “ao lado do canto”, tendo a sua origem na música.²⁶

E porventura até seria um género literário na Antiguidade:

«Na parte perdida da Poética de Aristóteles constituiria o quarto género, ao lado da Tragédia, Comédia e Epopeia» (Martins, 1995).²⁷

Bergson²⁸ (1990:33-34) define paródia como um efeito do cómico. O cómico é «o mecânico inserido no ser vivo», observando-se na representação teatral como o disfarce, a surpresa, o contraste, etc.

²⁶ «L'étymologie ôdé, c'est le chant; para: «le long de», «à côté»; parôdein, d'où parôdia, ce serait (donc) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contre-chant – déformer, donc, ou transposer une mélodie» (GENETTE, 1982:17).

²⁷ <http://alfarrabio.di.minho.pt/vercial/letras/candido6.htm>. Consultado em 27/06/2006.

²⁸ Henri Bergson (1859-1941) no seu ensaio *O Riso*, publicado originalmente em 1900, com anterior publicação em três ensaios em 1899 [indicados em nota de rodapé, p. 7], analisa o riso e os mecanismos próprios do cómico. Considera que para além do riso ser específico ao homem, nasce do inconsciente, pois, por exemplo, rimo-nos de um indivíduo que inesperadamente, tropeça e cai numa praça e, pelo contrário, isso não aconteceria se ele por vontade própria simplesmente se sentasse (cf. BERGSON, 1990: 17-8).

Na concepção clássica «podemos definir “paródia” como uma modalidade artística ou estratégia discursiva paralela e/ou contrária a um discurso em verso ou em prosa, que, com intuito cômico, ou cômico satírico, imita os homens, tornando-os piores do que são na realidade» (Ferreira, 1999/2000:17).

Por outro lado, a partir do conceito ambíguo de paródia, vulgarmente reduzida à definição de obra satírica que imita outra obra de arte, tal como os romanos a entendiam, pode, no entanto, enquadrar-se em três perspectivas teóricas e históricas. Siga-se, por exemplo, a proposta de J.C. Martins:

a) Uma *perspectiva retórico-linguística*, de natureza analítico-formalista, preocupada em definir uma gramática universal do discurso parodístico, unificadora das leis que regem as várias manifestações paródicas, com evidente destaque, por exemplo, para o trabalho de Sanda Golopentia-Erestescu («Grammaire de La Parodie», 1969). A sua preocupação é definir a natureza e funcionamento retórico da paródia como discurso ou género literário.

b) *Uma perspectiva semântico-pragmática*, defendida sobretudo por Linda Hutcheon (*Uma Teoria da Paródia*, 1985): superadora das limitações analíticas essencialistas, e realçando a Paródia como um meta-género privilegiado na evolução das formas, géneros literários e artísticos, esta perspectiva redefine a relação estreita que mantém com outras formas (ironia, sátira, pastiche, etc.) alarga o *ethos* tradicional, sem esquecer a importância do leitor. [...]

c) Com efeito, em terceiro lugar, temos uma *perspectiva transdiscursiva*: a teoria da *paródia carnavalesca* proposta por M.Bakhtin (género inter ou trans-discursivo, de alcance ideológico e de natureza dialógica, ambivalente e dinâmica).

(Martins: 1995)

Bergson refere efeitos de transposição cômica cada vez mais subtis, tal como a oposição entre ironia e humor:

A mais geral destas oposições seria talvez a que existe entre o real e o ideal, entre o que é e o que deveria ser. Aqui uma vez mais a transposição poderá fazer-se nas duas direcções opostas.

Ora enunciaremos o dever-ser fingindo acreditar que tal é precisamente o ser: e nisso consiste a *ironia*. Ora, inversamente, descreveremos com método e minúcia o que é, fingindo acreditar que as coisas assim deveriam ser: procedimento com frequência adoptado pelo humor. O humor, definido desta maneira, é o inverso da ironia. São uma e outro, formas de sátira, mas a ironia é de natureza oratória, ao passo que o humor tem qualquer coisa de científico.

(Bergson, 1990: 81-3)

A paródia é considerada uma das modalidades de intertextualidade, dependendo das relações estabelecidas entre um texto que parodia e de um texto parodiado.

[A paródia] contradita, muitas vezes desprestigia e lacera, tanto formal como semanticamente, um texto relevante numa comunidade literária, procurando por conseguinte corroer ou ridicularizar o código linguístico subjacente a esse texto, bem como os códigos culturais correlatos, e tentando assim modificar o alfabeto, o código e a dinâmica do sistema literário.

(Aguiar e Silva 1988: 632)

Para Linda Hutcheon «a paródia²⁹ é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos [...] é uma das formas mais importantes da

²⁹ A paródia para Genette é uma forma de «hipertextualidade» ao inferir relações manifestas ou secretas entre textos; Bakhtin designa-a como uma «dialogia textual»; Eco aponta «os passos inferenciais», uma orientação discursiva controlada (cf. HUTCHEON, 1985: 34 - 5).

moderna auto-reflexividade, é uma forma de discurso interartístico» (Hutcheon, 1985:13).

Relativamente ao «sentido de humor», Mora (2003: 7-13)³⁰ relembra que a herança greco-latina dos povos românicos não foi veiculada apenas através de sistemas filosóficos e jurídicos, mas «que a essência de um povo é algo mais e que, com frequência, se encontra a melhor imagem do seu espírito no seu sentido de humor», tanto nos assuntos mais sérios como nos mais sagrados.

A paródia é «intramural», a sátira é «extramural»; a paródia literária não extravasa os limites da literatura como a sátira.

Não há diferença entre paródia e paródia literária «pois toda a paródia é literária».

A paródia é uma técnica e não um género literário e aparece como recurso da denominada intertextualidade, com uma finalidade lúdica, de brincadeira. E acrescenta-se dois tipos de paródia, uma alusiva, outra por tópicos. A primeira visa um autor específico, reproduzindo quer um texto dado, facilmente reconhecível, quer um estilo característico; a segunda visa certos procedimentos literários que o leitor identifica como próprios de um determinado género (cf. Mora, 2003: 10-2).

A Paródia no Conto

M^a de Fátima Marinho perspectiva uma parte da ficção de Mário de Carvalho «sob a égide da ironia» asseverando:

Os textos de Mário de Carvalho, *A Paixão do Conde de Fróis* (1986), *Quatrocentos Mil Sestércios seguindo de O Conde Jano* (1991) e *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (1994) [...] pareceram-nos reunir as características necessárias para que pudessem ser incluídos no capítulo sob a égide da ironia.

[...] Como diz Linda Hutcheon “(...) irony may be the only way we can be serious,” repensando de uma forma não nostálgica o passado, ao obrigar o leitor a sorrir de fenómenos que até aí não

³⁰ <http://www.dlc.ua.pt/classicos/corpusTiresias.pdf>. Consultado em 19/08/2006.

ousara sequer pôr em causa. Esta relativização das focalizações dos factos ou dos ambientes históricos é conseguida através de vários artifícios narrativos que vão desde a narração em 1ª pessoa o que implica uma focalização interna e, por isso, parcial (*Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*) até ao tom jocoso de *Quatrocentos Mil Sestércios* ou de *A Paixão do Conde de Fróis*.

(Marinho, 1999: 245- 8)

De acordo com Clara Rocha:

A ficcionalização da História que percorre boa parte da novelística actual ora é puramente lúdica ora é determinada pelo propósito epistemológico, o que legitima as várias formas de emergência da subjectividade no manuseamento da matéria factual.

(Rocha, 2002: 463- 4)

Em «*Quatrocentos Mil Sestércios*», uma narrativa histórica, Marco, o narrador autodiegético e protagonista do conto, faz o relato em analepse (*flash-back*) de uma aventura episódica. O relato consiste na perda sucessiva de uma quantia monetária devido a vários incidentes e furtos, até à derradeira recuperação e posterior enriquecimento.

Em jeito de relato oral (ou escrito?) bem-humorado, Marco, logo no início do conto, auto-retrata-se como pessoa sem vocação para grandes feitos. Pretende-se, segundo as suas palavras, de carácter «quieto e sossegado» com pouca coragem para enfrentar missões arriscadas «trabalhos semelhantes aos de Hércules, se tomarmos em conta a desproporção de forças.» (QMS:11)

De facto, a alusão nominal explícita a Hércules, um dos heróis da antiguidade, (glorificado, por exemplo, na *Eneida* de Virgílio), que ficou célebre pela enorme força física (entre as suas proezas contam-se os famosos “doze trabalhos”), funciona como contraste às aventuras menos arriscadas que o próprio Marco encetará pela recuperação dos sestércios. A personagem assumirá o papel de anti-herói, revelando características muito diferentes das de Hércules. Na comparação insinua-se a ironia que, numa

definição simples, trata-se de dizer o contrário do que se quer dizer. E marca-se o tom da paródia que se afigura em determinados passos da narrativa.

A paródia evidencia-se, por exemplo, na referência à *Eneida*, de Virgílio. Marco, quando atacado por cães de guarda preparando-se para a cobrança da dívida por ordem de seu pai, recita paradoxalmente duas estrofes da *Eneida*:

Sempre ouvi que os cães de guarda se acalmam quando lhes falam suavemente, de maneira que desenrolei as duas primeiras estrofes da *Eneida*, antes que o filho do dono da casa me viesse salvar, mostrando-se mais eficaz a poder de pontapés que Virgílio a poder de palavras aladas. (QMS:17)

Ora, o jovem romano, vendo-se encurralado pelos cães de fila do devedor, como receita para afastar o perigo ameaçador das feras, recorre à recitação: «desenrolei as duas primeiras estrofes da *Eneida*». As estrofes da narrativa épica universal são usadas como antídoto capaz de acalmar a ira dos cães. Porém, o jovem chega à conclusão que os pontapés do filho de Lentúlio são mais eficazes do que «palavras aladas de Virgílio.» (QMS:17)

O cómico está no paradoxal recurso à recitação de uma obra famosa num contexto diferente do habitual. A recitação de Marco teria mais cabimento durante as leituras públicas. A cena torna-se cómica, as estrofes do poema de Virgílio recitadas «suavemente» pelo jovem, não possuem qualquer utilidade prática, nem como “calmante”.

Noutro passo do conto, o jovem Marco, nas suas raras e forçadas leituras, cita como “livro de cabeceira”, «O Édipo de Colona» (QMS: 20), a obra de Sófocles. Ora, o «Édipo de Colona» é a continuação de Édipo-rei, datada do ano 401 AC, no qual o protagonista, após várias desgraças, torna-se proscrito e é reduzido à mendicância (cf. Martin, 1995: 97). A força inexorável do *fatum* abate-se sobre Édipo. O herói trágico é impelido para um final completamente antagónico ao de Marco que, lembrado porventura da sua leitura preferida, se transforma no epílogo num rico e respeitável cidadão. A ironia está no contraste da trajectória das duas personagens, insinuando-se o tom da Paródia. Édipo cai em desgraça, Marco alcança a prosperidade.

Como já mencionámos anteriormente, a diegese do conto em análise é linear:

A história contada em *Quatrocentos Mil Sestércios* é toda ela imbuída de espírito crítico e uma diegese aparentemente linear (o filho que deixa roubar o dinheiro que o pai lhe confiou, passando uma série de peripécias para o recuperar, e acabando no final, a emprestar dinheiro a juros).

(Marinho, 1999: 246)

De facto, o protagonista de «Quatrocentos Mil Sestércios», no início do conto, apresenta-se como um jovem ocioso e boémio, porém, após ser vítima do primeiro furto cometido pelos próprios amigos, primeiro mover-se-á pelo receio de perda iminente de um certo *status* social, pois, caso alguém soubesse do sucedido, seria alvo de chacota de todos os cidadãos de Salácia, «o que não passa é uma reputação de tolo [...] talvez me pusessem mesmo uma alcunha» (QMS: 29).

Mais tarde impelido pela cobiça e pela cupidez ou embalado pelo gosto de aventura passará por etapas de “crescimento” que lhe permitirão enriquecer. A partir daqui torna-se num usurário, como o próprio afirma no epílogo: «dediquei-me, tranquila e sensatamente, a emprestar dinheiro a juros, às escondidas» (QMS: 82).

Marco, através da astúcia e de estratagemas vários, auxiliado pela deusa Fortuna, contraria o provérbio latino: *fortuna favet fatuis*, a fortuna favorece os parvos ou, mais próximo do povo «dá Deus as nozes a quem não tem dentes». No final da história o protagonista, cidadão rico, respeitado e ocioso, confessa-se:

E assim me vi rico [...] e dediquei-me, tranquila e sensatamente, a emprestar dinheiro a juros às escondidas.

Tornei-me respeitável, sosseguei e agora estou um pouco adiposo. Devoro doces, regalo-me com bom vinho e deixo-me untar com óleos perfumados e massajar longamente nas termas. (QMS: 82)

Moralidades do epílogo

Segundo Reis & Lopes (1990: 121) «como a etimologia do termo sugere (do gr. *epi*: “sobre” *logos*: discurso), o epílogo é constituído por um capítulo ou comentário, normalmente breves, aludindo, no final da narrativa, ao destino das personagens mais destacadas da acção, depois de ocorrido o desenlace». No desenlace de «Quatrocentos Mil Sestércios» observamos o regresso vitorioso de Marco a Salácia (pp.76-8). O epílogo, funcionando como «espaço privilegiado de insinuações ideológicas, morais e éticas, etc.» (Reis & Lopes, 1990:121), destaca duas personagens: o *optio* e Marco. O que sucede a ambas as personagens contém pelo menos «duas lições de moral»:

A primeira é a que deriva da edificação de uma estátua ao *optio* que, depois de ter roubado o ardiloso Marco, personagem central, acaba morto por uma urso que, por seu turno, já nas vascas da morte, mata um perigoso salteador que Marco insuspeitadamente levava ao seu encontro.

A segunda moral da história parece-me menos proveitosa socialmente (embora de indiscutível actualidade) e tem a ver com o enriquecimento fácil do jovem boémio Marco [...] personagem aliás simpática, dado o seu gosto pelas coisas da natureza e, mais moderadamente, das artes, poderá ser afinal um bom espécime do capitalismo financeiro de hoje, o qual, como sabemos, muito vive de *jogadas*.

(Silvestre, 1998: 219 - 220)

Deste modo, na primeira «lição de moral» constata-se que *a posteriori* os discursos oficiais, por falseamento ou subversão no tratamento de certos factos ocorridos no passado, não deixam transparecer o que realmente terá sucedido. O *optio*, apesar da sua função de representante da lei não se coibira em recorrer ao furto. Os vindouros transfigurarão as façanhas de um falso herói, glorificado através da «edificação de uma estátua» em Miróbriga, hoje Santiago do Cacém (QMS:82).

Na segunda «lição de moral», sob a perspectiva do presente e numa dimensão mais sociológica, evidencia-se o paralelismo de «enriquecimento fácil» da época romana (representada por Marco) e «o capitalismo financeiro de hoje».

Marco torna-se o arquétipo de uma sociedade cada vez mais desumanizada e desprovida de valores onde impera a máxima: «o homem é um lobo para o homem».

A ironia

A ironia é das figuras de retórica mais antigas da Literatura. Numa acepção simples, na ironia trata-se de dizer o contrário daquilo que se pretende afirmar.

Na definição do dicionário significa «forma de interrogação outrora empregada por Sócrates, em relação aos sofistas e que consistia em levá-los a contradições sucessivas, para os convencer dos seus erros; sarcasmo em que se diz o contrário do que se quer dizer e em que só pelo tom se reconhece a insinceridade das palavras; (em sentido figurado) aquilo que apresenta contraste frisante com o que logicamente devia ser.» (Silva, 1994: 228)

Na interpretação de Schlegel a ironia tem uma verdade múltipla, não se limita apenas a expressões ou situações isoladas, é um recurso estético a utilizar no desenrolar dos textos inteiros.

As estratégias de ironia têm evoluído até aos nossos dias. Desde Platão, em que é considerada um processo retórico, passando pela ironia romântica que exhibe um certo distanciamento superior do eu-autoral em relação à sua obra num conflito incessante entre o real e o ideal, até aos dias de hoje.

O autor romântico pode expressar a sua frustração artística frente aos desafios e à sua auto-crítica, com a distanciamento em relação à sua obra.

Actualmente, a ironia enforma em processos mais complexos, aparece como elemento constitutivo na criação artística. A ironia não é uma verdade absoluta. Situa-se, isso sim, no limiar do possível e da ambiguidade.

Ora, a autonomia do «eu-romântico» opõe-se à epifania clássica tornando-o numa espécie de demiúrgico da obra literária, esta assunção do eu-criador patenteia-se no discurso na primeira ou terceira pessoas do singular ou nas intromissões e comentários judicativos do autor/narrador na obra que produz.

Por isso, ao contrário dos clássicos, recorre-se não raras vezes à coloquialidade. Por isso surgem com frequência deícticos temporais a nível do relato (agora, já, etc.), exemplos: «já tinha assistido» (QMS: 74); «– Agora nós, deslavado optio duma figa!» (*idem*: 64). No discurso do narrador recorre-se também a interferências enfáticas, como

por exemplo, «creio que, pelo mundo fora, e pelo correr dos tempos, outros recorrerão à minha ideia» (QMS: 71).

Em «Quatrocentos Mil Sestércios» as intrusões do narrador surgem textualmente através de perguntas e exclamações: «Que ordem de batalha lhes dar?» (p.69), «embora a fábula ainda vá a meio!» (p. 71). O narrador onisciente apela amiúde à cumplicidade de um narratário como se este fizesse parte da história. Por exemplo, aquando da conversa aborrecida e monótona do mercador, solicita a complacência de presuntivo(s) interlocutor(es): «Perdoemos estes mercadores que são mesmo assim e usemos para com eles da piedade que este verberava no lanista...» (QMS: 35). Estamos perante a figura narrativa designada por metalepse, etimologicamente “transposição” que consiste na intrusão do narrador ou do narratário na narrativa (cf. Genette, 1995: 223-236).

Tendo em conta o discurso e a história, isto é, como se conta e o que se conta, o narrador aproveita o distanciamento temporal e espacial entre os dois planos para manter a tensão narrativa. Ao referir sucessos e personagens, comenta-os ao seu modo conforme as circunstâncias, utilizando com prodigalidade a exclamação com intuitos irónicos: «Eu merecia um Deus!» (p.69); «Tínhamos homem!» (p.72)

A paródia em «Quatrocentos Mil Sestércios» insinua-se recorrendo a uma estratégia de distanciamento temporal que se estabelece com o leitor de hoje, visto que possui um *modus vivendi* distinto, não se identificando com o leitor idealizado na descrição clássica de *locus amoenus* abaixo descrita:

«Tem paciência, leitor, manda afastar o escravo que já te chama para a ceia, aproveita tu, os últimos raios de Sol que dardejам entre a folhagem, e lê, complacente, embora apressado, o relato do que se passou entretanto» (QMS:79).

As intervenções do narrador e os comentários judicativos remetem-nos para a designada função ideológica do narrador. Comprovemos:

«As intervenções, directas ou indirectas, do narrador a respeito da história podem tomar [...] a forma mais didáctica de um comentário autorizado da acção: afirma-se assim aquilo a que se pode chamar a *função ideológica do narrador*» (Genette 1995: 255).

Para além da interrogação (directa e indirecta a um narratário virtual) onde transparece a ironia, perpassa através do texto de forma subliminar, o jogo intertextual com o leitor na relação que se estabelece a partir, por exemplo, do vocábulo «ervinhas». Reparemos no seguinte passo do conto:

«Ia desanimado disto, a andar tristemente, pontapeando sem reбуço inocentes ervinhas, quando vejo quem, refastelado, a dormir, provavelmente a roncar de papo para o ar, em cima de uma fraga, além em baixo, após uma ravina? Quem? O optio.» (QMS:67)

O substantivo «ervinhas» evoca *Os Lusíadas*, visto que surge num verso célebre do episódio de Inês de Castro: «aos montes insinuando e às ervinhas/ o nome que no peito escrito tinhas» (Canto III, 120, vv.7-8)

O substantivo «ervinhas», metonímia de Natureza na obra épica camoniana revela o estado de êxtase da personagem feminina, que o diminutivo (inho) com valor afectivo acentua relativamente à perífrase (Pedro), «que no peito escrito tinhas».

Ao contrário, Marco utiliza o vocábulo «ervinhas» em sentido denotativo, porquanto está factualmente a dar pontapés nas «inocentes ervinhas». A ironia nos «interstícios do discurso» deixa transparecer o espírito jocosos. A paródia atinge o “clímax” de «transgressão autorizada». ³¹ Subverte-se um certo estado de inocência da protagonista reflectido no *locus amoenus* esboçado no episódio camoniano. Marco, para mostrar o seu desânimo, refere o mesmo vocábulo numa descrição banal, castigando «inocentes ervinhas».

Na descrição do cadáver de Eládio, morto em combate pela ursa, evita-se o *locus horrendus*. O estaticismo pictórico esboça certas relações intertextuais com o célebre poema de Fernando Pessoa, «O Menino da sua Mãe». Vejamos: «sobre o cadáver de Eládio de que apenas se distinguem um braço abandonado [...] como quem tranquilamente meditasse, ao comprido de um agro sereno [...] entregue todo à natureza, quase invejável» (QMS: 73); «No plaino abandonado/ Que a morna brisa aquece / [...] Jaz morto, e arrefece» (cf. Lourenço, 2006: 22-3).

Em que ficamos quanto à função ideológica do narrador em «Quatrocentos Mil Sestércios»?

António Guerreiro ao comentar a ficção de Mário de Carvalho remete-nos para a resposta:

Podemos encontrar nesta escrita um fortíssimo efeito lúdico, conseguido à custa do anacronismo da linguagem e do modelo narrativo adoptado, como se a literatura fosse aqui um jogo

³¹ HUTCHEON (1985: 13-27 e 39) opõe-se ao conceito formalista de que a paródia «se assume como estratégia de códigos estereotipados e decadentes», propõe, tal como na carnavalização de Bakhtine, «uma espécie de catarse literária permitida e até fomentada pelo sistema vigente».

consigo própria e, nomeadamente, com algumas das suas formas “menores”, ou seja, em que a narrativa é pura arte de contar. [...] Por detrás da linearidade narrativa dos contos de Mário de Carvalho, há quase sempre algo de obtuso, um nível de sentido que atravessa o interior do texto e vive do implícito e da insinuação: é falsa toda a aparente ligeireza, do mesmo modo que é aparente todo o descomprometimento em relação à Literatura.

(Guerreiro, 1990: 31)

A narrativa «Quatrocentos Mil Sestércios» compromete-se implicitamente com a Literatura Portuguesa. O jogo intertextual que se estabelece no contrato estabelecido com o leitor, pertencente a um sistema cultural idêntico ao do autor, convoca com efeitos lúdicos outros textos literários. Atinge-se a forma mais “científica” de ironia: o humor. E quanto à ficção da História?

Fátima Marinho (1996) refere que as narrativas de cunho histórico de Mário de Carvalho³² representam de uma ou de outra forma este novo modo de encarar o material histórico e de transformar num discurso literário que o aproxima daquilo a que L. Hutcheon designa de metaficção historiográfica pós-moderna.

A Paródia serve-se da ironia pressupondo o reconhecimento de um código comum entre emissor/receptor. Implicitamente o receptor tem que reconhecer o parodiado.

Marinho (1996: 257-8) corroborando os estudos de Linda Hutcheon coloca a ficção histórica de Mário de Carvalho sob o signo da ironia.³³

Para Reis (2005:301):

O autor sempre desperta uma concepção lúdica do contrato comunicativo com o leitor, numa linha de formulação narrativa que desconstrói parodicamente a formalidade do relato e a seriedade, às vezes convencional, de ficções de presuntivo alcance ideológico e identitário.

³² *Livro Grande...*, *Inaudita Guerra*, *A Paixão do Conde de Fróis*, *Quatrocentos...* e *Um Deus...*

³³ MARINHO (1996: 257 - 8) refere-se a obras de Mário de Carvalho que considera «sob o signo da ironia»: *A Paixão do Conde de Fróis*, *Quatrocentos Mil Sestércios seguido do Conde Jano* e *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, etc.

Segundo Marinho (1996) e Reis (2005: 300) o fascínio pela História em Mário de Carvalho «alarga-se no tempo».

[Esse fascínio pela História] não anula uma aguda e mordaz atenção às mentalidades e aos tiques ideológicos do fim do século português, num tom que por vezes confina com a irrisão, complementada pelo puro gozo de contar histórias.

(Reis, 2005: 300)

A forma por excelência encontrada para este propósito parece ser a paródia da História/e na história.

Linda Hutcheon, na sua obra, *Uma Teoria da Paródia* (1985), propõe uma definição do termo bastante alargado como procedimento discursivo.

Deste modo, a paródia não é apenas um veículo da sátira, vai mais longe, genericamente, a paródia é a «repelição com distância crítica, que marca a diferença e não a semelhança» (Hutcheon, 1985:17). Sendo entendida como imitação acrescida de subversão, não tem forçosamente uma intenção satírica. Tal como já referimos atrás, «A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade, é uma forma de discurso interartístico» (*idem*:13).

Sobre a narrativa de cunho histórico de Mário de Carvalho pode-se dizer com Arnaut (2002:21):

Já não se trata, entre outras características, de utilizar os grandes nomes e os grandes acontecimentos do passado com intuítos moralizantes, pedagógicos e didáticos; trata-se, sim, e acima de tudo, de o modalizar e de parodiar (por vezes de o apresentar do avesso), no sentido de desmistificar a importância concedida a certos e determinados episódios.

Em «Quatrocentos Mil Sestércios» estabelece-se a paródia quer no processo de ironização da História, quer por alusões a autores (Camões, Pessoa, etc.) ou por tópicos (descrição clássica da natureza: *locus amoenus* e *locus horrendus*).

2.6 Adaptação do Mito do Labirinto – BD e conto popular

A banda desenhada constitui uma modalidade de narrativa de extensão variável, cujo fundamental suporte expressivo é a imagem gráfica, acompanhada ou não por texto verbal e elaborada de acordo com expressivos procedimentos técnicos [...] transformou-se num destacado fenómeno cultural, reconhecidamente dotado de consideráveis potencialidades artísticas, bem como de inegáveis incidências ideológicas.

(Reis & Lopes, 1990: 43)

A relação da literatura e da BD, nomeadamente certos traços comportamentais e discursivos apresentados por personagens da ficção de Mário de Carvalho, conduzem M^a Alzira Seixo a aproximá-las da banda desenhada de Astérix (cf. Seixo, 1995:24).

E observa que *Um Deus...*, de Mário de Carvalho «se situa numa sua costumada zona de confluência ambígua da convencionalidade literária e do seu tratamento paródico, acompanhada da sugestão discreta mas funda de alguns problemas fundamentais da condição humana» (Seixo, 2001: 272).

A estudiosa acrescenta que as personagens secundárias agem em desconformidade com o protagonista do romance, que se revela «humano» e provoca um «sentimento de estranhamento ou de descoincidência» por não aderir ao senso comum dos seus concidadãos no gosto pelos jogos de gladiadores. E refere «dir-se-ia um grupo de caracteres de banda desenhada, daqueles de que Obélix diz: *”ils sont fous, ces romains!”*». É «o intuito paródico, e em muitos casos lúdico, da sua actuação, nomeadamente em certas conversas de indiciação discursiva linear e resumida que em muito se aparentam com as “bolhas” da BD» (*idem*: 275).

Com efeito em «Quatrocentos Mil Sestércios» o protagonista revela-se “humano” por não aderir ao gosto comum da época, referindo tal como Lúcio (DPBT), a sua aversão pelo sangue vertido nas arenas: «A mim dá-me para estas inconfessáveis reservas...» (QMS: 34)

Labirinto

Em «Quatrocentos Mil Sestércios», no jogo final que se estabelece entre três personagens (o optio, Eládio e Marco) pela posse dos sestércios, a ursa parece funcionar como *Joker*. Abate o optio e, já moribunda devido aos ferimentos causados por este na refrega, acaba também com o chefe dos salteadores, Eládio. Neste último lance, Marco, cuja inspiração recorre a uma parte importante do Mito do Labirinto,³⁴ engendra um ardil: «nova versão altamente valorizada e adaptada com subtileza, da lenda do fio de Ariane» (QMS:71). Deste modo, provoca, através da astúcia, o embate entre Eládio e Tribunda. O ardil leva o chefe dos salteadores a seguir a pista de moedas que Marco espalhara criteriosamente «pelo caminho que conduzia ao covil da ursa» (QMS:70).

Relativamente ao expediente (a pista de moedas) utilizado pelo jovem romano neste passo, compare-se a alusão textual e situacional, um comentário do narrador extra-diegético da BD, *A Volta à Gália*.

«Este expediente foi utilizado muito mais tarde por um célebre narrador, o que prova que uma boa ideia é muitas vezes plagiada» (Goscinny & Uderzo, 2002: 27, nota precedida de asterisco); em «Quatrocentos Mil Sestércios», «Creio que, pelo mundo fora, e pelo correr dos tempos, outros recorrerão à minha ideia. Para reencontrar caminhos nas florestas, por exemplo...» (QMS:71). Através da prolepse do narrador,³⁵ o comentário do jovem romano, Marco, funciona como simples premonição, porém a alusão textual é possível devido à omnisciência do narrador empírico nosso contemporâneo e extra-diegético.

O narrador empírico do conto não é seguramente alheio à obra de René Goscinny, autor do texto da BD de Astérix em *A Volta à Gália* (publicada, originalmente em 1965), na qual se faz alusão a Charles Perrault e à célebre

³⁴ O Mito do Labirinto, que remonta a tempos ancestrais da humanidade, é representado curiosamente no jogo infantil da “macaca”. O percurso desenhado no solo é uma reminiscência do mesmo tema (cf. MARTIN, 1995:157).

³⁵ A atitude divinatória de Marco, a previsão de acções dos homens no futuro, representa o Espelho: «*Speculum* (espelho) deu o nome à especulação: originalmente especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas com a ajuda de um espelho [...]. Daí vem que o espelho, enquanto superfície reflectora, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico na ordem do conhecimento. [...] O emprego do espelho mágico corresponde a uma das formas de adivinhação mais antigas. Varrão disse que esta forma provém da Pérsia. Segundo uma lenda, Pitágoras tinha um espelho mágico que ele virava para face da Lua antes de nele ver o futuro (...) pois ele faz aparecer homens que ainda não existem ou que desempenham uma acção que só executarão mais tarde» (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994: 300-1).

personagem do conto, «le Petit Poucet». Neste episódio, polgarzinho utiliza com fins diferentes de Marco, o “estratagema do labirinto”:

il emplit ses poches de petits cailloux blancs [...]. On partit, et le petit Poucet ne dit rien de tout ce qu'il savait à ses frères. Ils allèrent dans une forêt très épaisse [...].

Le petit Poucet les laissait crier, sachant bien par où il reviendrait à la maison; car en marchant il avait laissé tomber le long du chemin les petits cailloux blancs qu'il avait dans ses poches.

(AAVV.2, 2002 : 304-5)

Em síntese, no referido trecho de «Quatrocentos Mil Sestércios» estamos perante uma adaptação do mito (o labirinto) e o cruzamento de dois textos: *A Volta à Gália* e «Polgarzinho». A BD e o conto popular.

Os narradores de Astérix e de «Quatrocentos Mil Sestércios» buscam inspiração no mito do labirinto. N' *A Volta à Gália*, «* Este expediente foi utilizado muito mais tarde por um célebre narrador, o que prova que uma boa ideia é muitas vezes plagiada.» (Gosciny e Uderzo, 2002: 27).³⁶ E em «Quatrocentos Mil Sestércios», «perdurou muito o orgulho deste meu expediente [...] e pelo correr dos tempos, outros recorrerão à minha ideia. Para reencontrar caminhos nas florestas, por exemplo...» (QMS: 71).

O narrador da BD alude implicitamente ao conto «Le Petit Poucet», de Perrault (1628-1703). Marco, narrador de «Quatrocentos Mil Sestércios» manobra o tempo histórico a seu belo prazer. Faz alusão em simultâneo ao texto de Gosciny e ao de Perrault.³⁷ Utiliza a frase «para reencontrar caminhos pelas florestas», (QMS: 71) em analogia com o «polegarzinho», o herói do conto popular. Em «Quatrocentos Mil Sestércios» torna-se numa “dupla” alusão. À paraliteratura (*A volta à Gália*) e ao conto popular («Le Petit Poucet»).

³⁶ A nota assinalada pelo asterisco segue na vinheta - ver documento 3 em «Anexos».

³⁷ Há outras versões do conto popular.

O Mito do Labirinto, que remonta a tempos ancestrais da humanidade, é representado curiosamente no jogo infantil da “macaca” com o percurso desenhado no solo, sendo uma reminiscência do mesmo tema (cf. MARTIN, 1995:157).

Marco assume-se deliberadamente como “tradutor” adaptando anacronicamente frases expressas em obras vindouras à época em que viveu (século II). As referências literárias, desde os primórdios até aos nossos dias, apelam à cumplicidade do leitor veiculando um forte sentido de humor.

O conto «Quatrocentos Mil Sestércios» torna-se num livro universal que anula o tempo. Como Mário de Carvalho afirma: «o Império do ocidente caiu há apenas mil e quinhentos anos. Ainda foi ontem» (Carvalho, 1995:16).

Cómico de situação

A propósito da «narratologia» da banda desenhada, nomeadamente *As Jóias de Castafiore* (Aventuras de Tintim) de Hergé, M. de Carvalho afirma:

Atenção, *As Jóias de Castafiore*, do Hergé, que é uma banda desenhada em que não acontece nada, a não ser um degrau em que todas as personagens vão tropeçando, é uma autêntica obra-prima de narração.

(Cotrim, 1996:41)

No ensaio, *O Riso*, chama-se a atenção para o facto de que «Não há cómico fora daquilo que é propriamente humano.» E mais adiante refere-se um exemplo de situação cômica que nasce de um acto involuntário: «Um homem, que ia a correr na rua, tropeça e cai: os transeuntes riem-se» (Bergson, 1991: 14-7).

Na verdade, a estratégia da queda «involuntária» é utilizada ancestralmente na comédia pretendendo o efeito cômico.

Também Na BD, *As Jóias de Castafiore*, de Hergé, o tropeção e a consequente queda das personagens pretendem a comicidade. As personagens tropeçam sucessivamente num degrau partido da escadaria da mansão do capitão Haddock.

A intriga da BD e de «Quatrocentos Mil Sestércios» centralizam-se no roubo. Na BD quase todas as personagens se tornam suspeitas. No entanto, no final, Tintim descobre o culpado. Era uma pega que construía o ninho com diversos objectos, entre eles, as jóias desaparecidas (cf. Hergé, 2003: 60).

Marco, o protagonista de «Quatrocentos Mil Sestércios», em certos passos do conto, também vai tropeçando como as personagens de Hergé, embora sem a queda aparatosa destas.

No início do conto, a personagem tropeça não raras vezes e com facilidade. «Eu reparei nos preparativos: vi o Jálío a olear a lança, vi o Clíton a amontoar bagagens, tropecei num molho de gládios a um canto...» (QMS: 11); «À porta quase tropecei na biga que me tinham deixado, [...]». (QMS: 29)

Na segunda parte do conto, fica inconsciente pela agressão do optio e, após acordar, segue-lhe a pista: «fui tropeçando, um tanto à toa, desbravando mato» (QMS: 64).

2.7 O *Satíricon* e «Quatrocentos Mil Sestércios»

As analogias d'*O Satíricon*³⁸ e «Quatrocentos Mil Sestércios», sobretudo na primeira parte deste, evidenciam-se em múltiplos aspectos.

Em entrevista, que Mário de Carvalho nos concedeu,³⁹ o escritor acentuou a influência, mormente o tema da “juventude estouvada”, d'*O Satíricon* em «Quatrocentos Mil Sestércios».

No prefácio da referida obra de Petrónio, J. Sampaio afirma: «Há n'*O Satíricon* cenas de um realismo corrupto realista, mas a linguagem e o estilo do autor são muito cuidados» (Petrônio, 2000: 9). O mesmo sucede no conto de Mário de Carvalho.

Relevamos ainda outras analogias entre as duas obras: utilização da 1ª pessoa, o estilo coloquial e erudito e referência a motivos históricos.

Com efeito, em ambas as narrativas observam-se factos históricos característicos do império romano. A decadência do império de Nero (54-68 d.C.), n'*O Satíricon*, é descrita num ambiente que se assemelha ao de «Quatrocentos Mil Sestércios», cuja acção se situa provavelmente no séc. II. Nas descrições, transparece a mesma cor local indiciando cenas e ambientes contemporâneos.

³⁸Na perspectiva intertextual, MARINHO (2005: 259) observa «a recorrência de bêbedos» em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, de Mário de Carvalho. «No cap.IV é descrito um dos bairros miseráveis, descrição que faz lembrar em eco, algumas presentes no citado *Satíricon* de Petrónio».

MENDES (2005:129-150) compara aspectos da herança clássica d' *O Satíricon*, sobretudo a «Cena de Trimalquião» presentes no romance de Mário de Carvalho, *Fantasia para dois Coronéis e uma Piscina*. <http://www.dlc.ua.pt>. Consultado em 06/08/2006.

³⁹Em 29/09/2006, entre as 15 e 16 horas, no seu escritório em Lisboa.

As personagens de «Quatrocentos Mil Sestércios» possuem traços de comportamento em comum com algumas personagens da imensa galeria da obra de Petrónio.

Ora, o conjunto de episódios satíricos atribuídos a Petrónio, dos quais apenas alguns fragmentos chegaram aos nossos dias, possui uma datação imprecisa.⁴⁰

A obra de Petrónio «datará sensivelmente de meados do séc.I» e «assume a paródia de uma certa tradição épica» (cf. Ferreira, 2000: 35 e 51).

Entre outras tradições literárias seguidas n’*O Satíricon*, os protagonistas funcionam como anti-heróis, parodiando, por exemplo, as viagens e os combates de Ulisses, narrados na Odisseia, de Homero (cf. Ceia, 2005).⁴¹

N’*O Satíricon* os episódios incidem essencialmente nas deambulações do protagonista e amigo(s), jovens romanos de poucos recursos económicos que se movimentam entre aventuras, vividas em licenciosidade, características de uma época decadente.

No episódio mais célebre e central, «A ceia de Trimalquião», prima-se pela excentricidade e extravagância do anfitrião e seus comensais.

No jantar, os comensais introduzem nos seus discursos em casa de Trimalquião, como fórmula de juramento, a expressão usual «por Hércules», mesmo quando conversam sobre assuntos banais.

No 1º parágrafo do conto, «Quatrocentos Mil Sestércios», Marco conta as suas aventuras, de menos valor, mas com «trabalhos semelhantes aos de Hércules» (p.11). Portanto, utiliza também no seu discurso essa figura mitológica.

Nas duas obras, em certos passos, alude-se a um “jogo da bola”.

No conto, Marco refere-o: «aturei um velho liberto, rodeado de escravos, brincava com um balão de bexiga de porco e vim para casa.» (p.17)

Na narrativa de Petrónio, Trimalquião, é, pela primeira vez, assim observado: «de repente, vimos um velho careca, de túnica cor de ferrugem, a jogar à bola no meio de escravos cabeludos [...] que, de pantufas nos pés, se exercitava com uma bola verde». (Petrônio, 2000: 30)

⁴⁰ «*O Satíricon* só pode ser datado de uma maneira muito vaga. Poderá dizer-se, nomeadamente que foi escrito na época imperial refere genericamente um “César” que governa) antes dos inícios do séc. III d.C. quando, segundo o estado actual dos conhecimentos nesta matéria, a obra foi citada pela primeira vez por um gramático.» CITRONI *et alli.* (2006:791)

⁴¹ http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/anti_heroi.htm. Consultado em 13/07/2006.

A rudeza de um escravo que joga com um órgão de animal (bexiga de porco) referida no conto, contrasta com a atitude de «exercício» de Trimalquião «de pantufas nos pés» com uma «bola verde».

Mas é no episódio da Ceia de Trimalquião, um escravo liberto, rico e excêntrico, sobretudo nos diversos discursos dos seus comensais, que se encontram mais analogias com «Quatrocentos Mil Sestércios».

No conto são referidos dois jantares, um banquete em casa de Marco (pp.21-27) e outro na vila de Próculo (pp.45-50).

No *Saríricon*, «A ceia de Trimalquião» que durará até altas horas da madrugada, começa com a entrada triunfal de Trimalquião transportado por escravos.

Em seguida joga-se aos dados e bebe-se vinho em excesso. Hábitos que também são referidos nos jantares de «Quatrocentos Mil Sestércios».

Na Ceia de Trimalquião existe maior espectacularidade e extravagância.

Numa grande cenografia, os escravos cantam tudo o que fazem, no desfile de pratos servidos aos comensais.

A gastronomia surpreende todos, quer pela apresentação, quer pela sua confecção artificiosa, e aquilo que parece ser nem sempre é.

Trimalquião, enriquecido às suas custas, recebe assim os comensais que cultivam a mesma idolatria pelo dinheiro.

As cenas, durante o jantar, por vezes de mau-gosto e deselegantes, revelam a excentricidade de um novo-riquismo, característica de escravos libertos, cuja fortuna lhes permite certos dislates próprios de senhores romanos, mas sem alcançar a educação nem a cultura “superior” destes. Os assuntos tratados são triviais. Fala-se do frio que faz, de um funeral, da carestia de vida, do desgoverno local, etc. Cada convidado exprime a sua opinião livremente ou conta uma experiência pessoal, mas é sempre contrariado por outro.

Mais tarde, quando Trimalquião regressa, depois de uma ausência por motivos fisiológicos, a conversa desinibe-se. Trimalquião retoma o centro das atenções, referindo o estado dos seus intestinos. Depois continua com as ridículas improvisações culturais que vão merecendo o aplauso dos restantes comensais.

A meio do repasto, o jantar ganha ainda maior animação com a entrada de um convidado, o marmorista, já bastante embriagado e acompanhado do seu séquito.

Nesse momento, os escravos sentam-se também à mesa com os senhores, aliás também antigos escravos. Trimalquião, já embriagado, aproveita para declarar direitos

igualitários: «os escravos são seres humanos; beberam do mesmo leite materno» (Petrônio, 2000: 74).

Atinge-se o melodrama, Trimalquião leva os comensais, também embriagados, às lágrimas. E decide dar indicações ao marmorista, recém-chegado, acerca da edificação do seu monumento fúnebre.

Após tomar banho, o anfitrião resolve passar a noite até ao amanhecer no triclinium, comendo e bebendo na companhia dos seus comensais.

A certa altura, decide então contar a história da sua vida. Confessa que enriquecera através da herança e de favores sexuais.

Após um grandioso espectáculo fúnebre, o jantar que se tornara num festim, é interrompido pela polícia, que arromba a porta, pensando que havia deflagrado um incêndio.

Enquanto isso, os protagonistas d' *O Satíricon*, Encólpio e amigos, aproveitam finalmente, a interrupção pela polícia, para escapar da casa labiríntica.

Já anteriormente, repreendidos pela mordacidade que revelaram em relação a certos ditos de Trimalquião, várias vezes teriam em vão tentado abandonar o local. A saída foi-lhes sempre vedada ou pelo ataque de um cão que os leva a cair dentro de uma piscina ou por um escravo (cf. Citroni *et alii*, 2006: 795 - 8).

Também no banquete de Marco no triclinium de sua casa com os amigos, à semelhança da ceia de Trimalquião, bebem, comem, jogam aos dados e contam histórias até de madrugada.

Mais tarde, no animado jantar que Próculo oferece ao seu visitante, Marco, alude-se a alguns assuntos também referidos na «cena de Trimalquião», entre eles, os negócios e os escravos.

Em «Quatrocentos Mil Sestércios», no jantar de Próculo, homossexual e adepto do negócio de escravos, Marco recusa os serviços de um escravo que o amigo lhe oferece por essa noite. Na verdade, a experiência sexual de Marco, segundo o que o próprio afirma, reduzira-se a relações na idade púbere e a contra gosto que mantivera com a velha escrava Lícia. No mais, revela outros afazeres, dado a eflúvios do deus Baco e a tropelias com os amigos, próprias da juventude estouvada de Salácia, sob o império romano.

Aliás, o conto pelas suas sequências narrativas em catadupa, na segunda parte adquire contornos de aventura pessoal de caça ao tesouro. As peripécias vividas por Marco sucedem-se estrategicamente em golpes de teatro. Ora são os roubos, ora a

perseguição aos inimigos, até ao combate final. Este último, terá a participação imprevista da urso Tribunda que funciona como adjuvante precioso do protagonista. Mata em combate os inimigos do jovem (o *optio* e o salteador).

O protagonista sem entrar nos combates, que apenas testemunha, acaba por ser o maior beneficiado. Os ventos da Fortuna favorecem-no, permitem-lhe, em final de aventura, apropriar-se de um pecúlio que perfaz mais de um milhão de sestércios.

Numa perspectiva de intertextualidade, podemos estabelecer relações de afinidade da obra de Mário de Carvalho com a de Petrónio. Com efeito, em «Quatrocentos Mil Sestércios» existem episódios semelhantes aos descritos n' *O Satíricon*, porquanto as duas narrativas aludem a características de uma mesma época histórica. Descrevem-se hábitos e costumes sociais semelhantes. Ambas são obras literárias que ilustram a decadência da sociedade romana. E podem representar, cada uma ao seu modo, um certo ambiente aventureiro de juventude irresponsável e boémia, cultivada na época entre os romanos.

Por isso mesmo, no prólogo, quando Marco e os quatro amigos no tricínio de sua casa se embebedam e contam histórias, jogando aos dados, seguem os mesmos costumes referidos n' *O Satíricon*.

Também no jantar na vila do amigo Próculo, antigo companheiro de escola de Marco, embora com menos exuberância e número de comensais do que o jantar de Trimalquião, se observam analogias.

No discurso de ambos, narradores em primeira pessoa, nota-se em certos passos, o gosto pela coloquialidade expressa em provérbios.

Refira-se, um exemplo entre muitos, nas duas obras: «É nas dificuldades que se conhecem os amigos.» (Petrônio, 2000: 64); «A adversidade – não é o que dizem? – aguça o engenho.» (QMS: 69) No último exemplo, Marco transforma com expressividade o provérbio popular, troca o vocábulo “necessidade” por “adversidade”, adaptando-o ao seu próprio contexto.

As personagens em ambas as narrativas revelam um certo estado social e riqueza através, por exemplo, da posse de um relógio. Por exemplo, a clepsidra de Próculo e o relógio de Trimalquião.

Próculo, personagem secundária de «Quatrocentos Mil Sestércios» possui uma clepsidra, uma máquina de origem grega que decora «um pequeno pavilhão de estilo compósito» da sua vila. Repare-se na descrição: «uma clepsidra grega, enorme, que dispunha um enorme gárgula sobre um tanque em forma de vieira. A cada hora, a

maquineta infernal soltava um zumbido e expelia pela gárgula um peixinho vermelho que ficava a nadar, junto aos que lá estavam. Para se saber as horas bastava contar os peixes.» (QMS: 46)

Trimalquião, por seu lado, também possui «um relógio na sala de jantar e um tocador de trompa assalariado, para saber a toda a hora que parte da sua vida decorreu» (Petrónio, 2000: 30).

Neste último exemplo, representa-se apenas a riqueza de se possuir tal objecto, pois Trimalquião é o arquétipo de uma classe social de libertos enriquecidos. Assim através do relógio, coisa rara na época, demonstra-se o poder do possuidor. Para mais, com um escravo que toca trompeta a todas as horas.

A clepsidra de Próculo, artefacto mais engenhoso, remete-nos, para além desse, para outros significados e simbologias.

A clepsidra em «Quatrocentos Mil Sestércios», ornamento de artifícios vários, conduz-nos para a História do Cristianismo. A máquina, para além do destaque pelo tamanho, compõe-se por elementos simbólicos: «gárgula», «vieira» e a saída de um «peixinho vermelho» marcando as horas.

Ora o significado de gárgula «bica saliente nos beirais dos telhados, pela qual as águas da chuva caem, especialmente cada uma das figuras fantásticas, que para esse fim ornam os monumentos ogivais da Idade Média» (Silva, 1994: 119), remete-nos para uma época significativamente religiosa; a vieira, motivo ligado ao mar, uma concha, era usada pelos peregrinos na estrada de Santiago de Compostela, a alusão aos peixes, afigura-se o símbolo dos primeiros cristãos.⁴²

O tema do labirinto, um dos mitos mais antigos da humanidade, é frequentemente aludido com diversas perspectivas *n'O Satíricon*. Também em «Quatrocentos Mil Sestércios» o tema do labirinto representa uma acção nuclear na aprendizagem e crescimento da personagem central, Marco.

Ferreira (2000: 50) a partir do tema do labirinto, e da aprendizagem que isso implica, afirma sobre *O Satíricon*: «O homem é responsável pelos seus actos. Assim se compreende que o romance de Petrónio traduza uma aprendizagem à custa dos próprios erros.»

⁴² MARINHO (2005: 256) refere «o símbolo do peixe» e sua significação relativamente ao romance, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*.

Capítulo 3 – Estrutura do Conto

3.1 A Acção: partes e sequências

Seguindo a análise de Fátima Marinho:

A história contada em Quatrocentos Mil Sestércios é toda ela imbuída de espírito crítico e uma diegese aparentemente linear (o filho que deixa roubar o dinheiro que o pai lhe confiou, passando por uma série de peripécias para o recuperar, e acabando, no final, a emprestar dinheiro a juros) transforma-se num texto onde a ironia aparece nos interstícios do discurso.

(Marinho, 1999: 246- 7)

A «história contada» ou o «discurso» da responsabilidade do narrador/personagem central, Marco, parece sujeitar-se a um «espírito crítico», que habilmente, é transposto no texto, com a intenção de alcançar o efeito de «ironia». É um relato «linear», embora apresente algumas digressões, que assenta no esquema tradicional do conto, a saber: prólogo, narração e moralidade.

É aceitável esta tripartição do conto: primeira parte, segunda parte (que inclui desenvolvimento e desfecho) e o «epílogo».

A primeira parte é a apresentação de Marco. Caracteriza-se a personagem, o meio familiar e a vida social da sua cidade, Salácia. A segunda parte é o desenvolvimento da acção que decorre a partir do primeiro furto do dinheiro que o pai lhe deixara à guarda. Seguem-se as várias peripécias que o protagonista vivenciou durante a viagem de ida e volta, entre Salácia e Miróbriga. Nesta parte inclui-se o desfecho que é a resolução final do dilema de Marco. Obtém finalmente os sestércios. O «epílogo» refere a “nova” vida de Marco e expressa as moralidades do conto.

Citando a última página do «Epílogo», (QMS: 82), M^a de Fátima Marinho conclui que «a situação de diegese [...] na ocupação romana da Península é secundária e esbate-se para um narratário pouco preocupado com localizações temporais [...] quase poderíamos afirmar que não há nenhuma tentativa de reconstituir o passado, mas sim a demonstração de verdades intemporais que passam pelo uso e abuso de situações que provocam o riso, distanciando o leitor do narrado e criando-lhe consciência dos

processos empregues pelo narrador para conseguir o efeito desejado» (Marinho, 1999: 246-7).

O narrador pretende, com o que conta, em princípio, divertir e instruir a audiência, constituída, neste caso, por um grupo de leitores ou de ouvintes, como se se tratasse de um mero exercício literário de «leitura pública», hábito social da época romana.

Noutro aspecto, repare-se que no corpo do texto tipográfico são deixados em branco “a três espaços” e em três casos definidos – veja-se as páginas 30, 42 e 62 – que sugerem pausas discursivas. Com efeito, o discurso em certos passos, pela “tensão dramática” representada, parece necessitar, da parte do contador da história – Marco – de certos “momentos mortos” para marcar uma viragem de assunto ou, muito simplesmente, para o contador da história respirar ...

No primeiro caso, Marco, depois do primeiro furto, vê-se sem saída em Salácia para reaver os sestércios e, depois de ponderar várias hipóteses com o objectivo de recuperar o dinheiro, decide em desespero de causa deslocar-se a Miróbriga para propor um empréstimo ao seu colega de escola, Próculo. Pretende deixar como penhor a biga: «O meu amigo Próculo não gostaria de ter uma biga militar?» (p.30)

No segundo caso, após uma corrida em velocidade vertiginosa de biga, conduzida por Cósimo, Marco chega, finalmente, são e salvo, à vila do amigo situada nos arredores de Miróbriga: «Apoiei-me na biga e respirei fundo.» (p.42)

No terceiro caso é a perda de consciência de Marco provocada pela agressão do *optio*: «Foi tudo tão rápido que nem sei como perdi os sentidos...» (p.62)

Seguindo esta perspectiva, propomos a seguinte divisão tripartida de «Quatrocentos Mil Sestércios»:

- primeira parte – apresentação do protagonista - Marco - vida familiar, social e pública em Salácia;

- segunda parte - decorre a partir da deslocação de Marco que, depois do primeiro roubo dos sestércios, parte de Salácia para Miróbriga (ida e volta) e as suas sequências narrativas até à recuperação definitiva do dinheiro (desfecho);

- «Epílogo» - Marco finalmente rico e «respeitado» em Salácia. O legionário romano (o *optio*) é glorificado, até lhe erigiram uma estátua, representa uma contra-moralidade.

Na primeira parte – que vai do início do conto (p.11) até à interrogação retórica: «O meu amigo Próculo não gostaria de ter uma biga?» (p.30) – apresenta-se a personagem principal e descreve-se o ambiente familiar. Refere-se hábitos menos convenientes de Marco, típicos de uma certa juventude estouvada (a bebida, a arruaça e o jogo de dados, etc.). Alude-se à vida pública de uma pequena cidade da Lusitânia romana, Salácia (Alcácer do Sal) que se caracteriza como outra qualquer da mesma época histórica cuja população vive do negócio ou da política frequentando regularmente as termas, o teatro e as leituras públicas.

Sequências:

Em Salácia

1ª sequência – a conversa do pai com o filho (Marco). Assunto: o pai dá-lhe a notícia de que vai ausentar-se de casa por uns tempos, «dez ou doze dias», para estar presente no tribunal de Olisipo (Lisboa), por esta razão incumbe o filho de cobrar uma dívida em seu lugar.

2ª sequência – Marco – hábitos sociais / particulares e uma obrigação

- hábitos sociais romanos (respeitáveis): o teatro, a política nas leituras públicas e as termas;

- hábitos particulares, (menos respeitáveis) de um jovem romano: a taberna, a arruaça com os amigos, etc.

- uma obrigação - a cobrança da quantia monetária ao magarefe (talhante), como o pai lhe ordenara.

3ª sequência – no triclinio de sua casa - o banquete e a bebedeira com os amigos, seguindo-se o jogo de dados (proibido na época) com uma aposta final: a biga militar.

No dia seguinte, ao acordar, mal refeito da bebedeira, Marco descobre que a quantia monetária - quatrocentos mil sestércios - fora furtada do seu quarto. O furto servirá o *leitmotiv* de toda a acção narrativa seguinte. Marco, depois de em vão procurar os amigos por toda a Salácia e de conjecturar várias formas pouco fiáveis para recuperar o dinheiro, vê-se por fim, sozinho e desesperado.

Sem solução para o problema, ocorre-lhe uma ideia: viajar até Miróbriga (Santiago do Cacém) e propor negócio a um antigo colega de escola que se tornara entretanto grande proprietário.

«O meu amigo Próculo não gostaria ter uma biga militar?» (p.30)

A segunda parte (pp. 30 - 78) abrange a viagem de Marco de Salácia a Miróbriga e o regresso a Salácia (ida e volta), que durou menos tempo do que o anunciado pela ausência do pai, «dez ou doze dias», visto que, como se consta no «Epílogo» de nada soube do que acontecera entretanto a seu filho.

1ª sequência – Marco lembra-se das tropelias de infância - na escola - do seu amigo Próculo e da disciplina férrea do professor de ambos (o grego Filistion).

2ª sequência – início da viagem – (ainda em Salácia) inabilidade de Marco na condução da biga .

3ª sequência – na estrada, pouco tempo depois de deixar Salácia – encontro fortuito com um companheiro de viagem – o mercador.

– Solilóquio sobre negócios, médicos e gladiadores protagonizado pelo mercador. A conversa da personagem revela-se bastante aborrecida para Marco que, por ter sido confundido, num primeiro momento, com um qualquer militar, por viajar de biga, aproveita para manter as aparências, omitindo a sua opinião.

– O incidente: emboscada dos salteadores, chefiados por Eládio e a consequente morte do mercador.

– Salvação de Marco pela legião romana. Marco aproveita a ocasião e assume falsamente a propriedade da mula que pertencera ao malogrado mercador que afinal, como constatará, já a salvo na casa do amigo, transportava uma fortuna.

– Condução da biga por Cósimo, chegada «à boleia» até à vila de Próculo – arredores de Miróbriga (Santiago do Cacém)

4ª sequência – Na vila de Próculo

(No dia da chegada)

– A recepção cerimoniosa de Próculo, rico proprietário romano e homossexual.

– Os hábitos do anfitrião; descrição de uma residência luxuosa: a clepsidra, os escravos, etc.

– A conversa de Marco com Próculo, acerca do empréstimo monetário para um negócio em sociedade que fora o primeiro objectivo da visita, não obstante ser agora desnecessário, pois o protagonista já recuperara o dinheiro desaparecido (e muito mais!) a expensas do mercador.

No dia seguinte:

– O segundo furto do dinheiro, desta vez o que Marco adquirira a expensas do mercador. Apesar das suspeitas recaírem com fundamento sobre o anfitrião, o protagonista vendo-se espoliado e sem qualquer poder para enfrentar o séquito de escravos do proprietário da casa, é obrigado a pôr-se em fuga.

5ª sequência – outra vez – o auxílio da legião romana

– As diligências do optio (chefe das tropas romanas)

6ª sequência – terceiro furto – a traição do optio

– A perseguição de Marco ao optio

7ª sequência – combate final

– O optio e Eládio versus ursa Tribunda (e Marco)

– Recuperação do dinheiro e regresso a Salácia (desfecho da acção principal)

Epílogo – moralidade

Marco, respeitado em Salácia

– A «nova» vida de Marco – adiposo e rico

– Uma fortuna – mais de um milhão de sestércios

– Arrependimento de Víscon / resolução do 1º furto

– Subversão da História – o optio é celebrado como um herói: «fizeram uma pequena estátua ao optio».

Primeira parte

Espaço físico e social

A primeira parte do conto decorre em Salácia,⁴³ cidade onde reside o protagonista, Marco.

Relativamente à origem do topónimo, Salácia, corroborando João Carlos Faria, acrescente-se:

Sobre este nome latino, ao contrário do nome pré-romano [Bevica] não restam dúvidas. [...] Quanto ao significado desta denominação artificial, devemos relacioná-la não com as salinas da região, mas sim com *Salácia*, divindade marítima correspondente à grega Anfitrite, esposa de Neptuno.

(Faria, 2002: 50-1)

Seguindo a interpretação do estudioso acima citado, cuja investigação arqueológica, desde a década de oitenta, incide nomeadamente no estudo da época romana em Alcácer do Sal, a propósito de um estudo epigráfico de uma *tabella* aí encontrada, refere-se curiosamente um furto:

«Ó Senhora Mégara Invicta! Tu, que recebeste o corpo de Átis, digna-te receber o corpo daquele que levou as minhas bagagens, que me roubou da casa de Hispano[...] (idem:109).

A cidade foi muito importante no séc.I d.C. As produções de sal e de lãs, esta última referida por Plínio, seriam dois dos fundamentos da prosperidade económica de Alcácer, que beneficiou ainda de uma posição de porto fluvial de grande importância estratégica do ponto de vista económico (*ibidem*).

⁴³ Salácia : a urbe designada na época romana, primeiro por Bevica na ocupação pré-romana, toma o nome de Salácia em meados do séc. I a.C, a maioria dos historiadores concordam com o ano de 45 - 44 a.C, divergem, no entanto, no que levou à atribuição do epíteto *Imperatoria Urb*, a Salácia (cf. MATTOSO, 1992: 234 - 7).

A localidade, Salácia, tipicamente provinciana, é-nos apresentada num quadro sugestivo de realismo sórdido, cuja insanidade pública não desmerece a atenção de um olhar do nosso deambulador crítico, repare-se:

«Ia eu, com o estômago cheio de leite e figos pela via Aurélia⁴⁴ abaixo, que de via não tem nada é antes uma ladeira emporcalhada e íngreme – manias das grandezas de Salácia (e nem queiram saber o fórum mesquinho que isto tem)» (QMS:14).

Até que «cheguei à taberna de Vénus Calipígia,⁴⁵ dirigida por um benemérito púnico e vesgo chamado Víscon» (*idem*).

No que diz respeito ao espaço social, para além da taberna, Marco frequenta as leituras públicas e as termas. Apenas por imposição familiar, se dedica ao negócio, como no episódio da cobrança da dívida, a Lentúlio.

a) As leituras públicas

Em Roma, a difusão da cultura passava, entre outras, pelas bibliotecas e pelas leituras públicas.

As leituras públicas ou *recitationes* eram leituras privadas para um ou mais amigos. Alugava-se ou pedia-se emprestada uma sala, levavam-se cadeiras e distribuía-se programas. Havia três categorias de escritos com mais aceitação nas *recitationes*: história, drama e poesia lírica. Plínio entendia que se deveriam acrescentar os discursos (cf. Pereira, 2002: 211-2).

Marco refere os principais acontecimentos ocorridos durante uma leitura pública a que assistiu:

- o local, uma tribuna construída com algum engenho, «um lagar de azeite em que dois libertos ardilosos tinham disposto umas bancadas razoavelmente instáveis...».
- o aborrecimento durante a leitura da tragédia escrita por Cleto sobre Medeia⁴⁶ e de um seu primo sobre «umas alegações que tinha produzido em tribunal.» (QMS:16)
- a leitura monótona e desinteressante das alegações de um primo de Cleto, produzidas em tribunal. Porém, no final o orador é congratulado: «Quando acordei felicitei-o profusamente, como todos [...] enfim um tema interessantíssimo».

⁴⁴ A toponímia refere-se ao imperador Marco Aurélio (161-180 d.C.)

⁴⁵ A deusa do amor dá pelo sobrenome de Calipígia, «a que tem nádegas Formosas (rel. a Vénus); do gr. *Kallipygos*» (cf. AAVV., 2006: 280).

⁴⁶ «Na sua tragédia *Medeia* (431 a.C.) que será retomada por Ovídio, numa tragédia que não chegou aos nossos dias, e depois por Séneca, entre 49 e 62 d.C., Eurípedes apresenta uma heroína apaixonada, que exerce a sua terrível vingança sobre um Jasão egoísta e vaidoso» (MARTIN, 1995: 165-6).

As leituras públicas em Salácia merecem o remate irónico de Marco: «três horas nisto» (*idem*).

«As leituras públicas chegaram a ser diárias, mas o público frequentemente preferia ficar na sala ao lado, entrava a meio ou saía antes do fim» (Pereira, 2002: 213).

b) As termas

As termas eram locais frequentados habitualmente pelos cidadãos romanos. «O banho não era uma prática de higiene, mas um prazer complexo, tal como, entre nós, a vida de praia» (Veyne, 1989:193).

Marco também frequenta esse local, buscando, neste caso, o prazer do convívio: «Cheguei tarde às termas, não encontrei os companheiros. Leituras públicas não eram com eles. Tinham ido caçar de noite com archotes. [...] Oxalá topassem com a ursa Tribunda, gigantesca e feroz, o grande terror dos campos do Calipo...» (QMS: 16-17)

c) O negócio

O termo “negócio”, que nos nossos dias nos remete para o campo lexical de transacção comercial, não possuía o mesmo significado entre os romanos.

Segundo M^a Helena da Rocha Pereira, os termos *optium* e *negotium* estão etimologicamente relacionados e opõem-se.

O contrário de *otium* é *negotium*» [...] sendo o primeiro considerado, não no sentido passivo de tranquilidade pública, mas de suspensão temporária da actividade por excelência – a política [...]. O *otium* intelectualmente produtivo, de raiz grega corresponde a *scholê*, donde deriva através do latim, a nossa ‘escola’.

(Pereira, 2002: 390 -2)

A cobrança da dívida de Marco, a pedido de seu pai, ao magarefe, Lentúlio, insere-se nas complexas relações sociais que se estabeleciam em Roma, semelhantes à pirâmide da sociedade feudal. A cobrança da dívida por Marco deriva seguramente da

relação de “patronato e clientelismo”⁴⁷ que seu pai mantinha com o carniceiro, Lentúlio. «Quero-te em casa do Lentúlio à hora terceira antes que ele comece a despachar os ranhosos dos clientes dele. E de toga!»⁴⁸ (QMS:13)

A este propósito desta espécie de “clientes” refira-se que «na Antiguidade, um padeiro, um carniceiro ou um mercador de calçado não são logistas pobres, mas antes ricos plebeus» (Veyne, 1989: 136). E até possuem escravos.

No dia aprazado, Marco prepara-se para cobrar a dívida, dirige-se à casa do devedor, animando-se: «Então, quatrocentos mil sestércios, do Lentúlio Magarefe, hã? Fôssemos a isso. A sorte favorece os audazes! Era só descer a ladeira e... e o pior foram os cães.» (QMS:17).

Nem a recitação de Marco das duas primeiras estrofes da *Eneida*, afugentarão «os dois molossos», nem Marco fará jus à locução latina de Virgílio com a qual se deu ânimo: «a sorte favorece os audazes!»⁴⁹ (*idem*)

O seu encontro com os cães de guarda de Lentúlio, é deveras caricato e revela a pouca coragem do herói, que será salvo *in extremis* pelo filho do anfitrião: «desenrolei as duas primeiras estrofes da *Eneida*, antes que o filho do dono da casa me viesse salvar, mostrando-se mais eficaz a poder de pontapés que Virgílio a poder de palavras aladas» (*ibidem*).

Caracterização do narrador/ protagonista

Marco assume a dupla função, no conto, de narrador e de personagem central, conta uma aventura episódica da sua própria vivência passada. Nessa época teria «vinte anos» (p.22) ou algo mais, se o seu relato for credível, e tivermos em conta as referências à escrava Lícia: quando veio para casa do paterfamilias ainda ele andava de pretexta, e, em vinte anos, nunca o teria visto com tal comportamento.

⁴⁷ «Clientes, havia-os para todos os gostos e feitios: uns pobres, que ambicionavam com sofreguidão a imprescindível *sportula* (que inicialmente era um cestinho onde se guardava a pequena quantia de dinheiro e comida distribuída pelo patrono); outros havia, situados num patamar económico superior, que buscavam um protector, um advogado que defendesse as suas causas» (GRAÇA, 2000:123). www2.dlc.ua.pt/classicos7Patronato.pdf. Consultado em 29/08/2006.

⁴⁸ «A educação familiar termina, regra geral, aos dezasseis anos, com a tomada da toga viril. Segue-se um ano de aprendizagem no forum [...] com um amigo da família notável e idoso [...]. Depois, o serviço militar [...] para alcançar maior destreza e força» (PEREIRA, 2002:198).

⁴⁹ Refere-se a máxima *Audentis Fortuna juvat*, a fortuna secunda os audazes (Virgílio, *Eneida*, X.284) (cf. PEREIRA, 2002: 270).

É um narrador autodiegético na terminologia introduzida por G. Genette.

Segundo Reis & Lopes o narrador autodiegético:

Designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história. [...] o narrador autodiegético aparece então como entidade colocada num tempo ulterior [...] em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Sobrevém então uma distância temporal mais ou menos alargada entre o passado da história e o presente da narração; dessa distância temporal decorrem outras: ética, afectiva, moral, ideológica, etc., pois que o sujeito que no presente recorda não é o mesmo que viveu os factos relatados.

(Reis & Lopes, 1990: 251-2)

Marco, como narrador, possui assim autoridade para tecer comentários ou reflexões várias, visto que possui um recuo temporal sobre o que relata.

Todo o relato da sua (a)ventura é uma longa analepse (retrospectiva ou *flash-back* cinematográfico) que encaixa numa narrativa secundária, que se depreende desde a situação inicial, pois pretensamente conta a sua história a um certo público ou grupo de cidadãos interpelado(s), ora como ouvintes da história ora como leitor(es), sempre mudo(s) mas não passivos totalmente, como se verá adiante, nas várias intrusões desse narrador ulterior aos factos narrados. Em síntese, na narrativa existe um eu-narrador, com a autoridade devida ao recuo temporal sobre os factos passados, cujo relato incide nas peripécias de um eu-personagem central.

No início, do conto há a auto-caracterização: «Mas francamente, nunca chegava a penates suficientemente sóbrio, para ter oportunidade de ouvir explicações. Também estava acostumado a dar pouca importância ao que ia lá por casa.» (p.11)

O pai aponta-lhe os defeitos: «Apesar de seres o pateta que és, corrêcio e bêbedo» (p.12).

A ausência temporária do paterfamílias devida a impreteríveis negócios em Olisipo, (uma das etimologias latinas da cidade de Lisboa), «uma demanda sobre uma

remessa de trigo avariada», virá doravante perturbar a ociosidade do jovem Marco, cujo *modus vivendi*, mais que duvidoso e desregrado, o torna no arquétipo do adolescente calaceiro e madraço. A protecção segura e serôdia do lar é (ainda) a asa acolhedora deste jovem de vinte anos (?) que, para além de avesso a uma certa tradição romana, se apresenta como o modelo da destemperança e da irresponsabilidade.

Marco, filho de um centurião de Salácia (topónimo latino de Alcácer do Sal), vive um quotidiano assaz despreocupado e boémio, porquanto é o último, no seio do lar, a inteirar-se da partida paterna em negócio, «mesmo depois dos escravos, mesmo depois da infame Lícia...» (*idem*).

Repare-se no adjectivo anteposto «infame» que caracteriza a escrava Lícia, cujo traço comportamental pejorativo nos remete para uma certa licenciosidade e promiscuidade estabelecidas entre o jovem amo e a «velha» serva. Mais tarde será caracterizada de curiosa e lúbrica: «Já Lícia me seguia os passos, demasiado curiosa, defeito que se segue logo ao de lubricidade na pesada escala que os deuses lhe destinaram». (p.19) O desrespeito recíproco entre personagens é evidente nas invectivas de um Marco desbragado:

«Acordei com a desdentada da Lícia à ombreira, fazendo-me negaças. Devíamos estar já a meio do dia, hora sétima, ou coisa assim...

– Que queres de mim, puta velha?

Fugiu às casquinadas, deixando a cortina entreaberta. Desde miúdo que Lícia passa a vida a provocar-me.» (pp. 13 -14)

Na época romana, durante a juventude vive-se uma época de indulgência: «todos o reconhecem: logo que se veste pela primeira vez como homem, o seu primeiro cuidado é comprar os favores de uma serva» (Veyne, 1989:37).

O ensino de um adolescente romano segue os seus trâmites:

«Aos doze anos a criança romana de boas famílias deixa o ensino elementar; aos catorze larga as suas vestes de criança e tem o direito de fazer o que todo o jovem gosta de fazer; aos dezasseis ou dezassete pode optar pela carreira pública, entrar no exército» (Veyne, 1989:34).

Marco ultrapassa, no início da sua aventura, os vinte anos, visto que afirma, a certo momento:

«Lícia, pela primeira vez em vinte anos, olhou para mim com algum respeito.»

(QMS:22)

Marco, vivendo em fase tardia entusiasmos de juventude estouvada, não impunha respeito. Nem à sua própria escrava.

Personagens secundárias

Em Salácia - o pai de Marco, ex-centurião primipilo Gaio Marcelo Tácito; a escrava, Lícia; Lentúlio, o magarefe; Víscon, o taberneiro; o quarteto de amigos (Crispino, Promptínio, Túlio Galáctico e Calisto)

O pai de Marco

O pai, antes da partida, outorga-lhe a penosa (co)missão de cobrar a dívida pendente de quatrocentos mil sestércios, a Lentúlio – o magarefe. Apesar de, no início, se mostrar renitente a tal respeito, Marco acaba por concordar solicitando esclarecimentos:

« – Quando é que vence a dívida?

– À meia-noite de Terça-feira. Quero-te em casa do Lentúlio à hora terceira antes que ele comece a despachar os ranhosos dos clientes. E de toga!» (p.13)

O pai, antigo militar romano, surge com uma intervenção directa, no início da narrativa, determinante no «educação» do filho. Sem tomar conhecimento do «novoriquismo» meteórico do primogénito aparece referenciado no «epílogo»: «Nada disse ao paterfamílias, que regressou um belo dia de Olisipo» (QMS: 82). Subscrive, apenas pontualmente, os preceitos familiares característicos da época.

Paul Veyne refere, a propósito da educação familiar em Roma, o seguinte:

Só a severidade que aterroriza os apetites tentadores dará vigor ao carácter. Por isso, diz Séneca, “ os pais forcem o carácter ainda flexível dos bebés a suportar o que lhes fará bem; bem podem chorar e debater-se que não deixarão de os enfaixar estreitamente com medo de que o seu corpo, ainda imaturo, se deforme em vez de crescer direito e em seguida, de lhes inculcar a cultura liberal, recorrendo ao terror se a recusarem”. Será papel do pai assumir essa severidade, da mãe advogar a causa da moleza; uma criança bem-educada só dirige a palavra ao pai

chamando-lhe «senhor» (domine). Os novos-ricos depressa imitaram este costume aristocrático. A distância entre pais e filhos era vertiginosa.

(Veyne, 1989: 29-30)

A escrava Lícia

A maliciosa, velha escrava, é contraponto à sobranceria misógina ostentada por Marco. E merecera pretéritos e juvenis «favores» por parte do jovem amo:

«Teve sorte, nos primeiros tempos, quando meu pai a comprou e eu ainda andava de pretexta. Mas agora, os oferecimentos de Lícia pareciam-me pura e simplesmente obscenos» (QMS:14). É a única personagem feminina.

Lentúlio, o magarefe (o devedor)

«Lentúlio recebeu-me com amabilidade, recostado sob uma pérgola,⁵⁰ de que se avistava a curva do Calipo e paisagens além, pelos horizontes fora. Vestia uma túnica comprida, cor de açafreão, debruada a pérola, que lhe dava ar de matrona melada.» (p.17)

Embora o cenário descrito seja a beleza de uma paisagem natural, pelo trajar do anfitrião demasiado cerimonioso e efeminado, os trâmites do negócio, os diálogos e todo o cenário têm um ar postiço, falso e patético. Marco fez questão em usar a toga, tentando dar solenidade e credibilidade à comissão que seu pai lhe mandatara. A toga, como peça de vestuário, só é usada em cerimónias formais por um cidadão romano que atingia a maioridade.

- os trâmites do negócio

O negócio inicia-se com uma conversa informal, Marco toma conhecimento das relações pouco recomendáveis do pai com o magarefe. Teria havido entre ambos, no passado negócios algo duvidosos, para além de outras cumplicidades:

«Que não sei quê, que tinha servido com meu pai não sei onde, o saque não sei de que cidade, e as patuscadas não sei em casa de que diabo... Competia-me filialmente, ouvir e sorrir.» (QMS: 17-8)

- a «esperteza» do herói

⁵⁰ Uma espécie de varanda exterior (cf. AAVV., 2006: 1285).

O herói, filho de militar com alta patente, um ex-centurião romano, imbuído de uma superioridade social em relação ao interlocutor que é apenas um comerciante, recordado da recepção a que fora exposto pelo ataque dos cães à chegada a casa e por sentir alguma reticências do anfitrião em pagar a dívida, ameaça-o com um recurso judicial a instituições forenses «com as incomodidades daí resultantes»:

«— Trago mandato mas não escrito. Sabes que o meu pai confia em mim. Aliás, encarregou-me de te dizer que se pões a dívida em causa, te manda citar em Olisipo ou Pax Júlia, com as incomodidades daí resultantes...» (p.18)

A cobrança da dívida fica concluída. O negócio, porém, é ajuramentado perante testemunhas sem credibilidade legal, os familiares e um escravo de Lentúlio. O documento assinado, em vez de modernas tabuinhas propostas por Marco, passa por um caricato e antigo costume. A celebração de um negócio através de cacos de cerâmica. Evoca os trâmites negociais que se efectuam entre duas ou mais pessoas, nos quais basta “a palavra de honra” utilizados ainda hoje em Portugal. Na época, tendo em conta o cepticismo de Marco, o negócio firmado em “cacos” teria caído seguramente em desuso. «Lentúlio mandou chamar o filho, a matrona e o intendente (havia de valer de muito o testemunho, ainda que ajuramentado de dois familiares e um escravo!), partiu uma ânfora e estendeu-me um caco. Não usava tabuinhas de cera!, escrevia em cacos, o poderoso Lentúlio. No poupar é que está o ganho...» (*idem*)

Os companheiros de boémia

Víscon – o taberneiro

Pela linguagem sugere “a alcoviteira vicentina”. Move-se em negócios mais ou menos escuros, porventura foi um dos instigadores ou pelo menos receptor do primeiro furto, como confirma o epílogo.

Víscon é o arquétipo do taberneiro com obscuros e sórdidos interesses, que é apresentado, desde o início, com ironia acutilante, merecendo a primeira interpelação do narrador a pretensos narratários pela forma implícita na cumplicidade verbal «(vocês) sabem»: «um benemérito púnico e vesgo, chamado Víscon que, por acaso, até engraçava comigo. Ou fingia. [vocês] Sabem como são os púnicos...» (p.14)

A sua loquacidade eivada de chavões retóricos, não oculta uma personalidade sinuosa e interesseira. Exagera na lisonja e aconselha Marco:

– Ó jovem, sabes bem como aprecio as tuas palavras e a tua companhia. Dia em que não venhas ao meu estabelecimento é dia de sol fosco e neblina cinzenta, por mais que digam que o astro brilha e que os ares estão claros. Mas presta atenção a quem tem experiência da vida. Se dás um banquete quando o paterfamílias estiver fora, toda a Salácia o saberá. (QMS: 14)

O quarteto de amigos de Marco

O quarteto de amigos participa num banquete, servido no início por Víscon, em casa de Marco que prosseguirá com um jogo de dados até noite adentro. A «rija noitada de boémia» (p.32) culminará com a bebedeira até à inconsciência do anfitrião. E, mais tarde ao acordar, com a descoberta do roubo dos sestércios.

A caracterização dos quatro amigos (de Marco) é sinóptica:

– Crispino, «desprezivo e gelado» propõe a ida à taberna de Víscon, no caso de Marco recusar a comezaina em sua casa (p.22);

– Promptínio, cúmplice «puxou-me por um braço...» (p.23);

– Túlio Galáctico, místico e meio ébrio, «jurava ter-se encontrado uma vez numa encruzilhada com o Deus Mercúrio...» (p.25);

– Calisto acusa Marco de «Mentalidade da tropa...» para o convencer a oferecer-lhes o repasto em sua casa. (p.26).

Banquete – o jogo de dados, o furto e a biga

Os companheiros de boémia em conluio com Víscon transformam-se em “amigos do alheio” no furto dos quatrocentos mil sestércios. Numa visita inopinada a casa de Marco propõem-lhe um banquete. Na chegada ruidosa dos companheiros a casa do jovem – cuja clausura em vigília forçada ao pecúlio se tornara exasperante, «entre o aborrecimento e o terror» – está patente o cómico de situação. Marco assume um papel para o qual não está talhado – a guarda dos sestércios. Por isso demonstra receio: «Alguém batia à minha porta» (p.21). Antes de abrir a porta, vendo-se só, com a responsabilidade da guarda do dinheiro e numa hipotética situação contra um ladrão, o jovem congemma duas ideias radicalmente opostas: «Pois bem, reagiria, bater-me-ia pelos sestércios. Ou entregá-los-ia logo e talvez me poupassem a vida» (pp.21-22).

A situação seguinte pelo grotesco é digna de personagem de *comedia dell'arte*. Pega num gládio «cuja ponta triangular tremia, tremia» e avança pelo átrio deserto, perguntando-se «Como deveria fazer? Espetava? Acutilava? Sarilhava-o nos ares?» (p.22)

A inépcia para lidar com armas é visível. O seu aparecimento «naquele preparo» surpreende os amigos. Com um efeito inesperado: «depois estralejaram as gargalhadas» (*idem*).

Pouco depois, os amigos convencem-no a uma comezaina no triclínio de sua casa:

«– Ao triclínio! Ao triclínio – Tive de acalmar os meus amigos que desinquietavam a rua. » (p.23)

Depois do repasto, Promptímio, apesar de na época ser sujeito a proibição, insinuou subtilmente que se jogasse aos dados. «Promptímio sacou dos dados que trazia escondidos na dobra da túnica. Nada disse, não fez nenhuma proposta, mas limitou-se a manejar os cubos, expeditamente, ora recolhendo-os na mão peluda, ora espalhando-os, com estrondo na mesita contígua ao leito.» (p.26)

No que diz respeito ao jogo de dados, sabe-se que desde os primórdios da humanidade, é dos mais praticados e divulgados entre todos os povos. A etimologia da palavra «dado» é incerta, podendo associar-se por homonímia ao participio passado do verbo dar (dado), neste sentido opondo-se ao que é adquirido a partir do labor voluntarioso do homem. Pelo contrário, o jogo, pelo seu carácter de imprevisibilidade, colocando o jogador entre ganhar ou perder, entre a sorte e o azar, alia-se ao místico e

ao divino, dependendo dos caprichos do destino ou da fortuna. Porventura, o interesse ancestral do homem pelo jogo, entre outros aspectos, reside essencialmente na sua representação simbólica – o primordial conflito humano perante a vida e a morte.⁵¹

Na época dos romanos, era bem conhecido um jogo com o nome de *Ludus Duodecim Scriptorium* (jogo de doze linhas). Eram apostadas grandes somas. No século I, o jogo perdeu importância e foi substituído por um jogo parecido, conhecido como *Tabula* (mesa).

O jogo de dados de Marco e amigos só acabará com o nosso jovem bastante embriagado. Antes, Promptínio fizera uma aposta derradeira: a biga.

No dia seguinte, Marco acorda aturdido pelos vapores etílicos da véspera e constata o desaparecimento do dinheiro: «Rebate! Só então me ocorreu o que nunca deveria ter-me saído do espírito durante toda a noite. Desarvorei em direcção ao quarto e mergulhei debaixo do leito. Nada. Fiquei sem pinga de sangue...» (p.28)

Marco perde os sestércios, mas resta-lhe a biga (antigo carro militar romano puxado por dois cavalos).

«À porta, quase tropecei na biga [...] sem cavalo. Quatrocentos mil sestércios por uma biga velha – péssimo negócio!» (p.29)

Dilema de Marco

O protagonista enfrentará um dilema:

A) participar às autoridades o furto e acarretar com as consequências daí resultantes, a vergonha, primeiro pública, e depois paterna, porque não fora capaz de guardar o pecúlio por apenas uma noite:

«Acorrer ao pretório, falar com os magistrados, prestar juramento, rasgando a túnica no peito? [...] Mas meu pai haveria de saber o sucedido mal chegasse: os magistrados, seus amigos, não deixariam de lho contar; os seus inimigos haveriam de querer chamá-lo a depoimento» (p.28);

⁵¹ Veja-se CHEVALIER & GHEERBRANT (1994: 338) sobre o misticismo associado ao jogo.

B) Ou tentar descobrir uma pista do delito que pudesse levar à recuperação da quantia monetária. Recorre ao interrogatório a Víscon, no qual recai fortes suspeitas pelo seu envolvimento no furto, embora este o negasse: «Quanto mais Víscon falava e gritava, mais eu me convencida da sua culpa. Mas ... com que provas?» (p.29)

O jovem chega a pensar sem grande convicção na solução estóica de se suicidar, atirando-se ao rio Calipo (Sado): «Em frente, o rio, verde, sossegado, imperturbável e o desejo a crescer de me atirar a ele.» (pp.29-30)

O rio Calipo é testemunha muda do estado de espírito do herói.

Ocorre-lhe um plano absurdo para recuperar o dinheiro: «Cheguei a pensar em ir de novo pedir a dívida a Lentúlio...» (p.30)

Porém a má experiência que sofreu, o ataque dos cães de fila, desaconselhou-o a tentar esta via.

Em desespero de causa chega a uma solução. Tentar vender a biga ou pedir um empréstimo a um antigo colega de escola, residente em Miróbriga (Santiago do Cacém): «O meu amigo Próculo não gostaria de ter uma biga militar?» (p.30)

Segunda parte

A viagem – de Salácia a Miróbriga – (pp.30- 42)

(de Alcácer do Sal a Santiago do Cacém)

A segunda parte do conto inicia-se por uma digressão do narrador, que recorda em viagem memorística ao passado, o antigo colega Próculo e a aprendizagem «na escola do grego Filistion» (p.30), que ambos frequentaram. Ocorre-lhe uma artimanha: «pedir emprestados os quatrocentos mil sestércios a Próculo. Deixaria a biga como penhor, prometeria um juro qualquer, e depois se veria...» (*idem*)

O início da viagem ⁵² propriamente dita na condução da biga, para mais depois de uma noite de boémia, assevera-se bastante difícil e acidentada para Marco:

«Pois aqui me vejo eu, muito tem-te-não-caias, vagamente aterrorizado ou aterradamente vago, que ambos os estados de espírito me quadram, empoleirado numa biga, pela estrada de Miróbriga afora, caminho da vila de Próculo» (p.31)

E depois num andamento mais rápido:

«Eis que as rodas embatem na calçada com furor como se quisessem partir pedras, eis que o varal ora desliza para a direita ora para a esquerda atravessando a viatura no meio da estrada,

⁵² «Viagem – O tema da viagem é um dos mais importantes da mitologia greco-romana, onde deuses e heróis não param de percorrer o mundo. Os três grandes mitos da viagem são os relatos dos périplos, aventureiros e ricos em peripécias, dos Argonautas, de Ulisses e de Eneias. [...] Os relatos mitológicos surgem, assim, como os arquétipos dos romances de aventuras, que conduzem as suas personagens a lugares distantes, terríveis e misteriosos, onde têm de combater diversos adversários» (MARTIN, 1995: 246).

Manuel Frias Martins, a respeito dos *Contos da Sétima Esfera*, refere: «Não é por acaso que nestes contos a estrutura básica da acção assenta em metáforas de progressão, tais como a viagem ou a busca; ou em encontros que tomam a forma de diálogo, de combate, ou de aprisionamento: ou até mesmo a transformação ou a transmutação» (MARTINS, 1983: 186 -7).

porque não há meio de manter a parelha no mesmo passo, eis que as rédeas ora parecem curtas, ora longas demais (p.32).

Num ponto de vista estilístico, o quiasmo «vagamente aterrorizado ou aterradamente vago» reforça a ideia visual da condução da biga em ziguezague. O adjectivo «empoleirado», tal um galináceo acentua a figura ridícula de Marco em cima da biga. As frases aparecem repetidamente iniciadas pela locução disjuntiva «ora...ora», e pelo deíctico designativo «eis», dando a ideia da deslocação oscilante da biga. As repetições, tipicamente oralizantes, sugerem a velocidade da biga. O tom vagamente épico, recorda o episódio “A Tempestade” (*in Os Lusíadas*). O vocábulo «furor» das ondas pode remeter para o campo lexical de «mar», neste caso, aplicado à marcha acidentada ou tempestuosa da viatura.

Pouco tempo depois, num encontro ocasional, Marco é abordado pelo mercador turdetano.⁵³

Este será seu companheiro de viagem, no início do percurso entre Salácia e Miróbriga.

As duas personagens, por contraste, possuem semelhanças a outras duplas célebres, quer da literatura quer da banda desenhada. Cite-se apenas Astérix e Obélix (Goscinnny & Uderzo, 2002:14; cf. Documento 2, em «Anexos», p.154).

Marco tal como os heróis da referida BD viaja numa biga. Em «Quatrocentos Mil Sestércios» a cena torna-se cómica, pela falta de jeito de Marco em conduzir um veículo militar. Na BD, o cómico está no logro em que caíram os dois heróis ao adquirirem uma biga em segunda-mão, primeiro a cor do cavalo desbota à chuva, depois parte-se uma roda. No conto, Marco faz figuras cada vez mais ridículas até ao seu encontro com o mercador:

Ia eu assim, a tremelicar de pernas dormentes, em cima da biga, arrependido de ter avançado tanto, a ponto de já não ser possível – sem coima grave de ridículo – voltar atrás, quando ouço o tupa-que-tupa de mulas atrás de mim. [...]
– Salvé militar! (QMS:32)

⁵³ Os turdetanos são um antigo povo da Hispânia bética, que habitava a oriente do Guadiana e junto ao curso médio e inferior do Guadalquivir. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Turdetanos>. Consultado em 21/05/2006.

Ao vê-lo acompanhado de uma biga, viatura tipicamente marcial, o mercador confunde Marco com um legionário romano, pensando estar mais seguro daí para a frente no resto da jornada.

Segue-se um longo diálogo, quase em sentido único (Mercador versus Marco), sobre usos e costumes romanos daquela época: a luta de gladiadores, a posse de escravos e o seu tratamento, etc. O mercador revela, através do seu solilóquio, crueldade e desprezo pela vida humana. Pelo contrário, Marco não está a favor do derramamento de sangue e dos castigos severos aos escravos, embora diga ao interlocutor o oposto do que realmente pensa. A personagem central pretende representar o papel de militar que «a biga e o gládio» simbolizavam. Neste sentido afirma que «um espectáculo de gladiadores sem morte, é apenas uma esgrima pífia, sem verdade, sem beleza. [...] O sangue vertido na arena, fumegante, representa uma espécie de tributo que se paga aos autores das grandes epopeias...» (QMS:34). Marco confessa, em monólogo interior, que nutre uma certa simpatia pelo lanista que não tivera coragem de mandar para a morte os seus gladiadores, mesmo desvalidos e incapazes. De facto, ele também reagiria do mesmo modo em relação aos seus dois escravos, porquanto «seria incapaz de entregar a infame Lícia [...] ou de pôr o palafreireiro coxo a defrontar uma pantera» (*idem*).

A chegada dos salteadores vai interromper abruptamente a longa peroração do mercador acerca dos “brandos” costumes romanos:

O meu companheiro franziu o sobrolho, enrolou nos lábios a história que já se preparava para contar e pôs a mão em pala sobre os olhos. Tarde demais. Não valia a pena. Estávamos cercados. Detivemo-nos (p.36).

O encontro com os salteadores, chefiados por Eládio, é deveras cómico pela retórica inusitada, empregue no diálogo travado entre este (em discurso directo, com o recurso a tropos de retórica classizante: epítetos e perífrases) e o mercador (discurso indirecto livre), eivado de referências mitológicas, de latinismos e de coloquialismos vários:

– Avé, ilustres viajantes. Foi Mercúrio que propiciou este aprazível encontro. Não ireis decerto furtar-vos à vontade divina e recusar o auxílio a estes pobres e humildes deserdados expulsos

das suas terras e perseguidos pela justiça de Roma devido a certos mal-entendidos? (p. 36)

O assalto, todavia, será frustrado, pois, bruscamente dá-se o aparecimento ruidoso da legião romana que «cirandava» nas cercanias. Primeiro ouviu-se a canção marcial: «começámos a ouvir o matraqueio pausado que ecoava pelas lajes fora. E havia uma canção de versos breves, sincopados, vozeados...mais e mais nítida. Já a canção crescia, já eu a reconhecia: "bate a caliga na calçada! Fica a pedra bem quebrada! Um e dois, companheiro! Mexe com força esse traseiro!"» (p.37)

Depois dá-se o vislumbrar no horizonte dos soldados, sugerido pela sinédoque, a parte pelo todo, «Já os penachos da patrulha se aproximavam, com os homens agora em passo acelerado, senhores da estrada» (p.38).

Porém, o chefe dos salteadores (Eládio), antes de se pôr em fuga, abate gratuitamente o mercador turdetano:

o chefe deles balanceou um dardo nas mãos e, zás, atravessou com toda a força o pobre do comerciante que deixou de estar a meu lado, porque se precipitou estrepitosamente da mula abaixo (*ibidem*).

Repare-se no epítáfio que a expressão utilizada por Marco sugere, a redundância em dupla adjectivação numa gradação crescente (graus normal e absoluto sintético): «Estava morto. Mortíssimo.» (*idem*) Expressa-se a fatalidade do golpe sofrido pelo mercador e, simultaneamente, revelando que houve uma última confirmação do óbito.

De seguida, Marco, «filho do centurião primipilo Gaio Marcelo Tácito», vendo-se salvo pela tropa, «a polícia de César» (pp.38-39) apropria-se indevidamente de uma das duas mulas (a mais forte) pertença do comerciante assassinado. Esta, sabê-lo-á mais tarde, está carregada com uma fortuna.

Agradecido aos legionários pela intervenção oportuna e após o enterro da vítima, o mercador turdetano, Marco dispõe-se a seguir viagem até à casa de Prócuro,

«obra de seis milhas⁵⁴ dali». Quando se prepara para partir, o comandante dos legionários (o *optio*) propõe-lhe o auxílio de Cósimo na condução da biga para o caminho que resta até à vila do amigo (p.40).

A condução da biga por Cósimo, um profissional de veículos de tracção animal, torna-se numa vertiginosa corrida de cavalos. Por diversas vezes, evita-se *in extremis* o acidente, valendo ora a sorte, ora a mestria do condutor.

Diga-se que as corridas de cavalos nos hipódromos a par das lutas nas arenas constituíram as mais populares diversões de Roma. Existe, por exemplo, no território português um hipódromo romano, em Santiago do Cacém, a antiga Miróbriga (cf. Mattoso, 1992: 277).

Os seguintes excertos descrevem “a corrida” de Marco, conduzido por Cósimo:

A biga inclinou-se toda para o meu lado esquerdo, as minhas mãos agarraram com firmeza o varão do carro, o meu corpo encostou-se à armadura laminada de Cósimo, os cavalos – ia jurar – relincharam de aflição, eu vi, num relance, copas de árvore e ligeiras nuvens estriadas, a passar, numa grande sarabanda (QMS: 41).

À sensação auditiva «os cavalos relincharam de aflição», reforçada pelo coloquialismo «ia jurar», acresce um enorme visualismo descritivo da deslocação do veículo. Num primeiro movimento «a biga inclinou-se...», em seguida, progressivamente a sensação própria de quem viaja a uma certa velocidade, as «árvores», as «nuvens» a passar em sentido contrário como se elas próprias se movimentassem, «numa grande sarabanda», ou seja, dançando.

Já Cósimo arremetia para um caminho secundário e levantava poeiras para todo o lado. Voámos, literalmente voámos ao sair da estrada, esmagámos piteiras dos caminhos, afugentámos um bando de escravos, desinquietámos um ror de gansos e

⁵⁴ A milha, medida itinerária romana, é calculada em passos geométricos, neste caso uma milha = mil passos; note-se que é completamente diferente da milha marítima, unidade de distância, que se usa na navegação, equivalente a 1852 metros e da milha utilizada nos países de expressão inglesa, equivalente a 1609 metros (AAVV., 2006: 1119).

irrompemos, a alta velocidade e numa manobra deslizante, no pátio da vila (QMS:42).

A sugestão de movimento é reforçada pela sucessão de formas verbais que predominam em ambos os excertos textuais (no primeiro, o Pretérito Perfeito, no segundo, o Pretérito Imperfeito) «arremetia», (nós) «voámos» (em repetição) (nós) «afugentámos», etc. O veículo atinge a velocidade máxima.

Os dois excertos revelam o testemunho cinematográfico do «pendura» que, no final já participa da corrida desenfreada, utilizando o pronome pessoal «nós». A chegada sugere o amarrar de uma ave ou de um hidroavião. É uma «manobra deslizante». O misto de medo e entusiasmo de Marco, durante a viagem, é-nos também sugerido pela assonância de vogais abertas, sublinhadas no excerto.

Na vila de Próculo (pp. 42 - 62)

A visita ao ex-condiscípulo, inicialmente cerimoniosa, tornar-se-á num pesadelo no dia seguinte. Marco será despojado de todo o dinheiro contido nos alforques, pertença do falecido mercador.

Porém, no início da visita, a prosápia retórica é usada por ambos, tanto nos cumprimentos iniciais como no formalismo dos diálogos. São encomiastas:

(Próculo) « – Marco, Marco, meu amigo Marco, tão bem eu te vi chegar de biga, com escolta militar...» ou

«– Então, Marco, dignaste-te a vir enfim, a esta casa pobretana e a envergonhar-me na minha miséria?» – pergunta o rico latifundiário, revelando falsa modéstia. (p.42)

Marco responde-lhe no mesmo tom:

« – Caríssimo amigo Próculo, dilecto dos deuses, como poderia eu passar sem cumprimentar quem me é chegado ao coração».

O anfitrião faz as cerimónias da praxe:

« – Já uma bacia de água de rosas para o egrégio Marco!» e convida Marco a hospedar-se em sua casa. (pp.42- 43)

Próculo mostra, nesse mesmo dia, a sua casa ao convidado. Este faz um reparo (em monólogo):

«Nunca tinha entrado numa vila tão rica e tão cuidada. Depois da morte do pai – atinado nas despesas e no governo das terras – Próculo decidira, pelos vistos embelezar a existência.» (p.42)

Mas o que mais chamou a atenção do visitante foi o relógio: «a máquina mais valiosa daquela vila: uma clepsidra grega.» (p.46)

O serão será ocupado com uma conversa sobre escravos e um espectáculo medíocre de bailadeiras.

Marco, finalmente, propõe ao conviva uma sociedade num “grande negócio”, com o investimento a juros de quatrocentos mil sestércios. Após enorme insistência por parte de Marco, Próculo já muito cansado e em jeito de despedida, concorda com o negócio proposto:

«– Amanhã a gente vê isso, está bem? Eu chamo o meu administrador e ... » (pp. 48 a 50)

Na manhã seguinte, Marco acordou «antes do Sol nascer, com uma estranha sensação de angústia. [...] pedras! Os sacos estavam cheios de seixinhos do rio!» (p.50)

O protagonista acusa Próculo, «tinha sido roubado. Ignóbil Próculo, onde tinha escondido o meu dinheiro?» (p.51)

Segue-se uma cena digna de teatro. Marco enerva-se. Grita com os escravos. Próculo nega terminantemente a autoria material do furto. Marco decide fugir da vila de Próculo sentindo ameaçada a sua integridade física. Recorre de novo ao auxílio dos legionários que estão acantonados nas redondezas.

«Os soldados ainda lá estariam, acampados no sítio demarcado? Apressei-me. Longuíssimo que foi aquele breve caminho!» (p.52)

O optio ajudá-lo-á na consecução dos seus intentos. Ambos recuperam o dinheiro. O militar ainda aproveita a ocasião para extorquir a Próculo uma quantia maior do que a que fora furtada.

No entanto, mais tarde, quando se encontram a sós, Marco, é agredido pelo optio, agente de autoridade romana:

«Ainda distingui a cara dele, desta vez quase sorridente e prazenteira. Aproximei-me confiante. Foi tudo tão rápido que nem sei como perdi os sentidos...» (p.62)

Seguem-se três espaços em branco na impressão do texto. Sugere-se uma pausa no relato. Esta interrupção leva a crer que o contador da história, que assume o papel duplo narrador /personagem central, ao lembrar-se do momento em que foi agredido, tem necessidade de ganhar fôlego para retomar de novo o relato. Com esta estratégia acentua a tensão dramática. Não é para menos visto que está a referir-se a uma situação embaraçosa por que passara, uma agressão seguida de roubo. Marco, antes de ficar inconsciente, como numa fotografia *à la minute*, repara que a cara do optio, ao contrário do que fora até aí, é «desta vez quase sorridente e prazenteira».

A perda de sentidos, o estado de inconsciência ou de perda de memória, parece ser o início do “crescimento” do jovem Marco. Doravante tudo fará pela recuperação dos sestércios.

O combate e o jogo da Fortuna (pp. 62 -79)

Vendo-se sozinho e, mais uma vez, sem dinheiro, desta feita furtado por um agente da autoridade do Império e do Senado, Marco recorda o acto do agressor com complacência:

«Não era, no fundo, mau homem, aquele optio. A verdade é que não me matou, podendo fazê-lo, com toda a facilidade.» (p.62)

Ao recobrar os sentidos, o jovem depara com «a visão de um gafanhoto [...] rígida e abstracta» (*idem*).

Decide então perseguir o optio para tentar recuperar os sestércios.

A partir deste momento, através das diversas sensações ou movimentos parece sofrer sucessivas metamorfoses.⁵⁵

Os seus comportamentos e atitudes assemelham-se às de diversos animais.

Em esquema:

1^a– sensação visual (espelho) → Marco = Gafanhoto

«acordei com a visão muito próxima de um gafanhoto» (p.62)

⁵⁵ «Na mitologia greco-romana, a metamorfose dos deuses ou dos homens, isto é, a sua transformação completa na sua forma e na sua natureza, é um procedimento comum a muitas lendas [...] Na *Odisseia* [...] é Zeus que surge como o deus “das mil formas”: a sua lenda é quase exclusivamente o relato das suas múltiplas metamorfoses, em animal, em elemento ou em simples mortal» (MARTIN, 1995: 168). Também Ovídio inicia o seu longo poema cosmogónico, *Metamorfoses*, afirmando: «É meu propósito falar das metamorfoses dos seres em novos corpos» (OVÍDIO, 2006: 19).

2ª – olfacto: Marco = Cão

«e farejei por ali, como um cão pisteiro.» (p.64)

3ª – O movimento: rastejar = serpente e afocinhar = toupeira

«a rastejar como as serpentes e a afocinhar forte no chão como as toupeiras» (p.65)

Por ora, Marco não encontra as pegadas do optio, «nada fácil seguir assim pistas... Há escravos especialistas nisso, mais argutos que os próprios cães» (*idem*).

Andará perdido e sem saber o que fazer: «Quantas vezes tive de tornar sobre os meus passos, de dar grandes voltas, por mato eriçado, de parar para retomar o fôlego, de encostar o nariz ao terreno para me certificar das marcas das pegadas, nos terrenos mais rígidos...» (pp.64-65)

Marco, na perseguição ao optio, assemelha-se a um animal predador em plena caçada. O jovem mancebo, como se estivesse na “recruta”, segue por força das circunstâncias treino militar.

Eládio – o chefe dos salteadores

No entanto, ao seguir no encalço do optio, Marco reencontra fortuitamente os salteadores que ouvem atentamente as instruções do chefe. Sem se deixar avistar, o jovem observa à distância (como uma câmara oculta) a cena «edificante» entre marginais. Eládio utiliza estratégias de persuasão verbal, não evitando o recurso à violência:

«Eládio aproximou-se, como se distraído, do homem que havia obtemperado e zás!, com o cutelo da mão desferiu-lhe uma pancada no estômago, que o deixou dobrado no chão.» (p. 66)

Com extrema prudência, Marco age como uma potencial vítima ou presa de qualquer fera selvagem:

«Fui rastejando às arrecuas, devagarinho, suspendendo o gesto a cada mínimo estalar de ramo.»

E, em seguida, parece uma criança a dar os primeiros passos: «Foi com alívio que eu deslizei por um declive e pude, enfim, pôr-me de gatas e afastar-me, escondido pelos arbustos. Já de pé, ao longe» (pp.66-67).

Ainda na “idade da inocência”:

«Ia desanimado disto, a andar tristemente, pontapeando sem reбуço inocentes ervinhas» (p.67).

No entanto, readquire o instinto próprio dos animais quando, por fim, depara com o inimigo, o optio. Em vão, visto que o militar fora anteriormente abatido pela ursa Tribunda, «terror dos campos do Calipo». Ao avistar o adversário, que inicialmente parecia adormecido, Marco chega ao paroxismo da tensão dramática, ora humana, ora animal (p.68).

Ao surpreender o optio: (humano)

«Todos os nervos do meu fraco corpo se eriçaram, a face vincou-se-me de indignação [...] uma besta-fera das Etiópias, e não um pacífico cidadão romano» (*idem*)

Ao vislumbrar a ursa Tribunda (animal)

«eu acho que estremeci também, todos os pêlos do meu corpo irromperam e o coração sofreu-me uma sacudidela forte, como se me tivesse dado uma pancada no peito.» (*ibidem*)

Chega finalmente a um dilema. E tal como um general alvitra nas estratégias a tomar antes da batalha: «Havia Eládio, havia a ursa, havia os meus sestércios [...] Que ordem de batalha lhes dar?» (p.69)

Observando o estertor fatal da ursa – «terror da charneca» – que fica à sua mercê, Marco é tentado a acabar com ela, esmagando-lhe violentamente, com uma grande pedra, a cabeça. Poderia mais tarde vangloriar-se desse feito “heróico”. Porventura por «qualquer estranho sentimento» ou acesso repentino de humanidade, não comete o acto fatal: «Levantei o pedregulho o mais alto que podia mas... mas não fui capaz.» (p.75)

Finalmente, alcança o almejado troféu, os sestércios:

«Parecia que enfim os meus sestércios estavam ao dispor. Mais uns passos rápidos...» (*idem*)

Restavam apenas duas “jogadas”: regressar ao acampamento de Eládio para descobrir – outro tesouro – o produto dos roubos do salteador e transportar, no regresso a Salácia, todo o dinheiro recuperado. (pp.75-76)

Sem a força física de um gladiador, através da astúcia e com o auxílio da ursa, Marco acabou por vencer inimigos muito mais poderosos: o optio e Eládio.

Regresso a Salácia – «à boleia» (pp.76- 78)

«Acabei por chegar à estrada, já o Sol ia baixo. O pior tinha passado. [...] Sentei-me e fiquei à espera...

Enfim uma carroça atrou as lajes da calçada» (p.76).

Eis o meio de transporte salvador, uma carroça conduzida por um «velho escravo», uma “boleia” propícia até a casa.

O desfecho da aventura é em jeito de *happy-end*:

«Ia feliz. E assim passámos sem novidade as portas de Salácia » (p.78).

Epílogo ⁵⁶ (pp.79 - 82)

Síntese dos acontecimentos:

– Víscon, o taberneiro, que «não estaria porventura inocente», devolve-lhe os quatrocentos mil sestércios furtados inicialmente da sua própria casa, desculpando-se com a mãe de Promptímio, que lhos entregara para evitar mais problemas ao filho;

– Marco faz as pazes com Próculo: «entregando-lhe dissimuladamente algum dinheiro mais a biga e prometendo sociedade no tal empreendimento inventado de remessas de trigo para o Ponto»;

– Marco enriquece – como usurário emprestando «dinheiro a juros» – e começa a ficar obeso (tal como o amigo, Próculo);

– O optio é considerado um herói “nacional” celebrizado pelo combate homérico que travou: «Dizem que o militar matou a ursa Tribunda e mais quinze ladrões», em consequência deste feito «em Miróbriga fizeram uma pequena estátua do optio» (p.82).

⁵⁶ O «epílogo» encontra-se referido pelo próprio autor em cabeça de página (QMS: 79).

3.2 Discurso

A fórmula inicial presente no 2º parágrafo, na primeira página do relato, marca o arranque da narrativa. A constatação da partida iminente e, conseqüente ausência do progenitor em casa, (entre dez a doze dias) despoleta a aventura de Marco: «Foi à última hora que meu pai me comunicou que ia partir, por uns dias, para Olisipo...» (p.11). A expressão temporal, «última hora», pela sua indefinição, remete-nos para o início tradicional da narrativa oral, «Naquele dia...», «Era uma vez...», etc.

As interrupções do relato com várias interpelações directas a uma audiência ou leitor(es) revelam uma certa cumplicidade que se estabelece entre emissor e receptor(es) ou orador e audiência, como se comprova nos seguintes exemplos: «Meus amigos, para que contar-vos o que já adivinhastes, vós, que não tendes o espírito toldado [...] me ledes à sombra de uma faia» (p.27); «Nem sabes, tranquilo leitor, em teu sossego, como eu te poupo...» (p.34), até ao epílogo, «Tem paciência, leitor...» (p.79). Nesta relação de narrador/narratário - Marco/ leitor(es), insinua-se que Marco relata a sua história a um público do seu tempo. O relato parece destinar-se a um auditório que está presente.

O narrador, que é ao mesmo tempo personagem central do conto, utiliza ainda outras estratégias e técnicas discursivas.

Como Marco conta uma série de episódios vividos por si próprio, quando tinha vinte anos (?), a um grupo de cidadãos seus contemporâneos, existe obviamente um distanciamento temporal entre o que se conta e o que aconteceu num passado anterior à estância narrativa, permitindo ao narrador, em breves digressões, formular juízos de valor acerca dos eventos que vivera, recorrer a invocações aos deuses do panteão greco-latino ou a personificações abstractas, que se adaptam conforme a circunstância ao episódio que é narrado.

Numa dessas digressões, Marco evoca o professor, o «gramático» Filistion: «Filistion era mau como professor e como carácter [...] Tanta fueirada que eu levei...» (QMS.30).

Sobre a educação em Roma, Paul Veyne afirma:

Aos doze anos os destinos dos rapazes e das raparigas separaram-se, assim como os dos pobres e dos ricos. Apenas os rapazes das famílias abastadas continuam a estudar: sob a batuta de um «gramático» ou professor de literatura estudam os autores

clássicos e a mitologia (na qual ninguém acreditava, mas que permitia identificar as pessoas cultas.

(Veyne, 1989:32)

Marco invoca, frequentemente, os deuses (Fortuna, Baco e Júpiter) ou outras entidades abstractas (Curiosidade, Invidia, etc.).

A Fortuna é referida logo no início (primeiro parágrafo do conto) e estará presente no auxílio prestado ao protagonista em situações adversas. No entanto, por vezes, e, em jeito de lamentação, o jovem romano invoca o poder de outros deuses. No seu relato, tal o de um rapsodo de epopeia épica, recorre a entidades do panteão greco-latino:

«Ó Baco, Baco, divino Baco, que malfeitor és tu, que sabes enredar as almas no mais vaporoso e solerte dos paraísos»; «Ó Júpiter, Júpiter Optimus Maximus, mandador supremo [...] para que deixas que Baco nos faça isto?» (p.25)

Recorre à personificação de entidades abstractas nos seguintes exemplos:

«Curiosidade, ó estigma dos homens que tantos tens miseravelmente perdido e alguns salvo [...]» (p.65)

«Sensação estranha, aquela, de a vida não me estar a correr mal, como se Invidia estivesse a olhar para outro lado...» (p.72)

O narrador recorre amiúde, durante o relato, à cumplicidade da audiência:

«Desde miúdo que Lícia passa a vida a provocar-me...» (p.14), referindo-se à escrava com desdém. E depois conjectura um possível castigo:

«Pensei em mandar chicoteá-la, com disciplina [...] Não, dar-lhe chibatadas, não que exagero! [...] Ora! Esqueçamos Lícia...» (*idem*)

A cumplicidade do eu-narrador que se dirige aos presentes, utilizando a forma verbal imperativa, «esqueçamos»[nós], pressupõe a existência de um ou mais interlocutores, neste caso predisposto(s) passivamente a ouvir a história que se segue.

Utiliza também a ironia em comentários judicativos, quer relativamente à sua própria pessoa quer às acções de outras personagens. Exemplos: «Não tenho feitio para atacar ursos gigantes e mal-humorados. Não fui criado para isso.» (p.70); «Vejam quão gananciosos – e ainda bem! – são estes gatunos. [...] Tínhamos homem!» (p.72)

O narrador recorre, entre outras técnicas, ao *suspense* próprio da novela. O episódio da chegada inopinada dos amigos a sua casa, na primeira parte do conto, é contado com dramatismo exagerado, porquanto, nessa altura, teria vacilado na defesa do dinheiro:

«Pois bem, reagiria, bater-me-ia pelos sestércios. Ou então, entregá-los-ia e talvez me poupassem a vida. Caso a ver, nos próximos instantes...» (pp.21-22)

Ao contar um episódio passado, o protagonista retoma a instância do presente da narrativa, técnica característica do folhetim, muito em voga na novela do século XIX e, hoje em dia, retomada com grande sucesso nas novelas televisivas, veja-se, por exemplo, as «cenas dos próximos capítulos». Esta técnica deixa supor um desfecho inesperado para o episódio que se está a contar. Pretende-se, deste modo, captar a atenção despertando a curiosidade da audiência.

De outro modo, pretendendo não desviar a atenção do público, utiliza outro processo, a omissão de pormenores:

«O vinho corria e contaram-se histórias que vos poupo, sabendo que não têm o mais pequeno interesse para o desenvolvimento desta.» (p.24)

Repare-se que, por um lado, a referência «vos» pressupõe uma audiência. Por outro lado, Marco decide omitir as histórias que foram contadas, valorizando assim, a que lhe interessa contar – a sua.

O auditório, passivo até ao momento, em certo passo parece entusiasmar-se, tendo em conta a auto-satisfação de Marco, que reclama aplausos:

«Podeis, já agora aplaudir, cidadãos, embora a fábula ainda vá a meio.» (p.71)

Noutro passo do relato, ao encontrar a urso ferida pelo optio, veste a pele do vulgar espectador de cinema que, movido por escrúpulos, evita contar aos amigos a cena mais chocante de um filme: «“Horível de ver”, como dizia o outro» (QMS:68). Mais tarde, no mesmo sentido, ao recordar a luta fatal entre Eládio e a urso Tribunda, da qual foi testemunha, resume:

«Assisti a tudo. Não me peçam pormenores porque tremo de horror só de relembrar aquela breve refrega.» (p.72)

O contador da história parece revelar-se avesso ao efeito catártico, evitando a descrição violenta “nua e crua” do «horror» da cena que presenciara. Omite os «pormenores» e aguça ainda mais a curiosidade da plateia.

O narrador/personagem central interpela directamente a audiência/leitores, aquando do 1º furto:

«Meus amigos, para que contar-vos o que já adivinhastes, vós, que não tendes o espírito toldado pelos passes de Baco e que, tranquilos, me ledes à sombra de uma faia, enquanto ao longe o pegureiro vigia ternamente o seu rebanho [...]». (p.27)

A efabulação é interrompida, o narratário é supostamente colocado numa «mediania dourada»⁵⁷ em contraste com a figura do protagonista, embriagado e sujeito a ser espoliado da quantia monetária que o pai lhe confiara.

No epílogo:

«Tem paciência, leitor, manda afastar o escravo que já te chama para a ceia, aproveita, tu, os últimos raios de Sol que dardejам entre a folhagem, e lê, complacente, embora apressado, o relato do que se passou entretanto» (p.79).

O contador da fábula, Marco, nestes dois últimos excertos discursivos, dirige-se a um leitor (no singular), que se pressupõe ser o leitor ideal. Utiliza a fórmula retórica latina de *captatio benevolentiae*, «que significa literalmente “conquista da benevolência”, muito difundida em todas as literaturas românticas,⁵⁸ quando um escritor quer ganhar a simpatia do leitor, interpelando-o no sentido de receber louvor e solidariedade para a causa que está a ser defendida» (Ceia, 2005).⁵⁹

O nível de língua utilizado pelo contador de história ou narrador, quase investido do poder de “*aedo*”, oscila entre o erudito e o popular. O tom coloquial transparece em todo o relato. A linguagem utilizada pelo narrador veicula uma cultura algo enciclopédica.

Neste sentido, Venâncio (2006:4) salienta uma das linhas de força evidenciadas na obra do escritor, a «elaboração idiomática [...] que um Mário de Carvalho leva à vertigem» [sublinhado do autor].

Em «Quatrocentos Mil Sestércios», Marco, o narrador do conto, refere com frequência a mitologia, cita adágios populares e máximas. À sua formação cultural e pessoal não está alheia a escola do professor Filistion e «os preceitos de Calímaco», (p.30) embora a vida académica não lhe traga gratas recordações. Nem as leituras públicas, nem o teatro (espaços sociais, que frequenta amiúde). Marco não esqueceu a

⁵⁷ A respeito da «mediania dourada», em entrevista, Mário de Carvalho afirma: «O estoicismo era a forma de defesa contra as arbitrariedades da vida. Aguenta (*sustine*) e abstém-te (*abstine*) era a fórmula que se casava perfeitamente com a leitura horaciana à sombra de uma faia (sub tegmine fagi)» (FILHO, 2006).

⁵⁸ Por exemplo, Charles Baudelaire no poema «Au lecteur», que acaba com o verso «– Hypocrite lecteur, – mon semblable – mon frère!» (BAUDELAIRE, 1981: 28)

⁵⁹ www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/captatio-benevolentiae.htm. Consultado em 13/07/2006.

Eneida, «as Fábulas de Fedro» e «as anedotas sobre os Tartécios» (p.35) – tal como hoje se conta sobre alentejanos – ouvidas na taberna de Víscon.

O coloquialismo da linguagem evidencia-se nas repetições próprias de um discurso oral, «eis...eis», «ora... ora» (cf. «condução de biga» p.32), e em indicações temporais repetidas «logo depois», «naquele momento», «já», etc.; nas interjeições «hã...», «hum...», ou em expressões típicas da oralidade, «vejam quão gananciosos – e ainda bem! – são estes gatunos.» (p.72). As onomatopeias, que lembram o grafismo da BD, concorrem para o tom coloquial e expressivo de linguagem: «e zás atravessou com toda a força o pobre comerciante» (p.38), «a passar numa grande sarabanda e depois – plac – fui sacudido para o lado oposto» (p.41).

A linguagem oralizante imprime um certo dinamismo visual: «até a mula do comerciante, lá atrás, pata aqui pata acolá, se mostrou airada à aventura. Ala!» (p.40) Utiliza expressões populares, «trazer à balha...» (p.48), e vocábulos de origem latina, misturadas com superestratos: (arabismo) «Oxalá, filho, tudo nos corra bem.» (p. 13); (galicismo) «por causa de uma demanda» (p. 11); «dono de latifúndios, afobadamente,⁶⁰ e à vista de todos propinava ao mestre...» (p.31).

Neste sentido, Mário de Carvalho assevera:

«Recuso-me a limitar a língua portuguesa a um vocabulário básico. Temos que lhe dar maior expressividade e colocar ao leitor a complexidade das personagens, a riqueza de atmosferas que exijam o dedilhar dessa complexidade» (Silva, 1992: 39).

Sobre as estratégias discursivas de Mário de Carvalho, estamos de acordo com Fernando Venâncio, «quando a “oralidade” do leitor penetra na narração, ela vai adquirir um irresistível efeito lúdico» (Venâncio, 2002:116).

O efeito lúdico expressa-se também no uso do substantivo. Ora no grau aumentativo ora no diminutivo («grandalhão», «pequenitote», «jericão»), por exemplo, na descrição do mercador turdetano e as suas mulas. É o retrato pitoresco de três figuras, com destaque para a humana:

«Era grandalhão e de atavio compósito. Montava uma mula forte, trazia gordos alforges entre as pernas e arrastava atrás de si uma

⁶⁰ Todos os vocábulos na frase possuem étimo latino, com a exceção do advérbio de modo «afobadamente», que readquire uma expressividade irónica por ser de origem brasileira. Marco não deveria conhecê-lo. «Afobado - (Brasil) adjectivo - atrapalhado, apressado», etc. (cf. AAVV.1 , 2002).

outra mula, escura, pequenitote, a pender para o jericão...»
(pp.32-33)

Com frequência Marco reage com humor às situações mais incômodas:

«Creio que as formigas de qualquer carreiro entenderam que o meu corpo constituía a ponte mais apropriada para chegarem aos seus destinos» (p.73).

Auto-qualifica-se com ironia: como «homem urbano de flacidíssimos músculos» (p.65).

Noutro trecho pede auxílio a um «deus benigno», recorrendo à sua imaginação prodigiosa:

Mas por que é que não me aparecia um deus benigno e me resolvia o problema? Eu merecia um deus! Poderia descer de um astro, de uma máquina celestial e murmurar, rindo cristalinamente: «Marco, eis que vou devolver-te os teus sestércios...». Nada. (p.69)

O cepticismo de Marco relativamente à vinda de «uma máquina celestial» com a divindade salvadora, espécie de extraterrestre, atinge uma certa carga «teatral». O vocábulo «Nada», que equivale a uma frase, expressa todo o desalento da personagem.

A ironia e o humor, em relação à própria sua pessoa, às personagens e às situações mais imprevistas, regem todo o relato de Marco.

Na descrição de certas cenas cruzam-se técnicas narrativas próprias da literatura, com as de teatro e as de cinema. Nesta perspectiva, Fernando Venâncio ajuíza:

«Houve momentos em que me perguntei porque não escreveria Mário de Carvalho teatro, [...] Mas acabei por dar-me conta de que a escrita [...] é, a seu modo, literatura “dramática”» (Venâncio, 2002:122).

Capítulo 4 – Intertextualidade para a Escola

4.1 A didáctica e a aula de Português

A didáctica, arte ou ciência do ensino, estuda os processos de ensino/aprendizagem. É também uma parte da pedagogia que se ocupa dos métodos e técnicas de ensino destinados a colocar em prática directrizes da teoria pedagógica. A didáctica envolve alunos, professor, conteúdos leccionados, estratégias metodológicas e contexto.

Comenius (1592-1670), considerado o pai da Didáctica Moderna, propõe «um método universal de ensinar tudo a todos» e define-a:

«Didáctica significa arte de ensinar» (Coménio, 2006: 45).

Essa definição clássica de didáctica pouco difere nos dias de hoje. A didáctica como arte de ensinar é «um *saber fazer* com o seu quê de intuitivo que ordena harmónica e eficazmente os conhecimentos científicos e os transmite de forma a torná-los úteis e agradáveis» (Goulart, 2000: 1340).

Na *Didáctica da Literatura*, L. Bredella enfatiza a «missão primordial» da didáctica quaisquer que sejam as disciplinas em questão, «estudar os processos de aprendizagem e organizá-los», acrescentando que se deve atender à relação estabelecida de três factores fundamentais: «ao discente, ao objecto a transmitir e ao objectivo que se pretende alcançar» (cf. Bredella, 1989: 12).

A este respeito, Rosa Sequeira acrescenta:

No entanto, é de ponderar alguns aspectos, sobretudo na relação que a metodologia estabelece com os factores citados. [...] A tendência actual parece ser a de renunciar à utilização da palavra “método” (considerada talvez demasiado dogmática), substituindo-a por “abordagem”. Esta alteração terminológica não é indiferente. Por isso a metodologia, mais do que expor e sistematizar métodos, deverá incidir na produção de conhecimento sobre a transmissão regulada do saber e do saber fazer com a finalidade de esclarecer práticas de ensino e escolhas de orientação.

(Sequeira, 2003: 296)

O ensino de Português, terminologia vulgarmente adoptada nas escolas é, sem dúvida, um desafio aliciante potenciado pelo carácter aglutinante, interdisciplinar e cultural que a língua materna sempre proporciona.

O professor de Português, mais do que os outros das diferentes disciplinas, deve manter-se actualizado, recorrendo a diversas áreas do conhecimento e do saber na sua actividade quotidiana, porquanto «ensinar a língua materna é tarefa que pouco se assemelha à dos outros docentes e exige uma atitude didáctica original e consistente» (Reis & Adragão, 1992: 15).

Teoricamente, a didáctica de uma determinada disciplina recorre essencialmente à sociologia, à psicologia e à pedagogia, tendo em conta os *curriculum* e o contexto do processo ensino/ aprendizagem.

O ensino da língua materna ocupa, em qualquer sistema escolar, um lugar diferente e privilegiado dentro dos *curriculum* na medida em que goza do duplo estatuto de disciplina e de veículo de ensino/aprendizagem das outras disciplinas. [...] sendo a língua materna o lugar por excelência do cruzamento e da partilha dos conhecimentos de todas as disciplinas, parece competir ao docente responsável o papel de estimulador da interdisciplinaridade possível na escola.

(Reis & Adragão, 1992: 37)

Ora, hoje em dia, constata-se que, após a massificação do ensino desde a década de setenta, aliada a uma adesão absorvente às novas tecnologias, os jovens revelam aparentemente menos apetência para a leitura e suas diferentes abordagens.

A proliferação de manuais, alguns de qualidade duvidosa, apelando a estratégias textuais comunicativas parecem pôr em causa o ensino da literatura nas escolas, como antigamente se fazia com as chamadas selectas literárias. Com efeito, não é despiciendo concordar-se com a afirmação seguinte: «Na Escola contemporânea, no limiar do século XXI, é uma urgente necessidade escolar, social e cultural, saber formar e educar leitores e, em especial, leitores de textos literários» (Aguar e Silva, 2000: 9).

A Didáctica da Literatura será entendida então, no actual estado de conhecimento como a disciplina que procura estabelecer, definir e ordenar instrumentos conceptuais e estratégias pedagógicas que motivem e orientem a leitura crítica dos textos literários em contexto literário.

(Reis 1992: 40)

Aguiar e Silva prefere o termo «ensino», em vez de didáctica, termo demasiado conotado com a frieza calculista da técnica, dando-lhe um conceito mais lato, aponta a importância dessa «transferência» que pressupõe a articulação entre um saber teórico (*episteme*) e uma competência prática (*praxis*). De facto, no ensino do texto literário «tem de funcionar *filtros* que regulam adequadamente a transferência e informação do discurso teórico para o didáctico» (cf. Aguiar e Silva, 2000: 6).

Neste sentido, o papel do professor, embora encontre sempre obstáculos, torna-se importante como Cristina Mello confirma:

O professor, mesmo quando não consegue romper barreiras e resistências, não deixa de dar o seu testemunho pessoal para uma importante vocação pedagógica do ensino da literatura – a de contribuir para a formação humanística do indivíduo.

(Mello, 1998: 104)

Lothar Bredella assevera que no ponto de vista da didáctica «é impossível legitimar uma aula de literatura que seja obrigada a renunciar à *compreensão* das obras literárias e não possa fundamentar-se, que não seja pelas capacidades exigidas e a desenvolver no processo da compreensão» (Bredella, 1989: 22).

Esse processo de compreensão da obra literária passa por um projecto em que se investiga o «sentido da obra». Esse projecto «não poderá ocorrer sem que haja um relacionamento com as concepções e normas do receptor, de forma a que compreender o que é estranho implique sempre, também, auto-conhecimento» (*idem*: 133).

O mesmo estudioso aponta ainda dois pressupostos na interpretação/compreensão de uma obra literária:

Na interpretação de obras literárias e na compreensão dentro da *praxis* da vida, a compreensão histórica e psicológica, por um lado, e a compreensão hermenêutica, por outro, terão de complementar-se e, eventualmente, também corrigir-se uma à outra (*ibidem*: 141-2).

O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários, para além da investigação teórica e histórica levada a cabo como pressupõe a última expressão do título da obra, fundamenta-se sobretudo na observação “no terreno” da leccionação de quatro obras literárias tradicionalmente propostas no ensino secundário, com aplicação experimental em nove turmas. Entre outras perspectivas, sublinha-se que na sala de aula, entre as categorias do texto narrativo, é a personagem que mais chama a atenção dos alunos ou que permite uma melhor interacção com o texto. Como se prova:

Em síntese, as componentes mais recorrentes nos discursos do professor e dos alunos quanto ao modo narrativo são a personagem, o espaço, o tempo, a acção e o narrador. A personagem será, no entanto, a categoria [...] que mais prende a atenção dos alunos.

(Mello, 1998: 315)

Mais adiante acrescenta-se que os problemas detectados nos alunos se resumem a uma certa passividade, como o *espelho* da «lição» do professor verificando-se uma interpretação superficial que não mobiliza um saber enciclopédico que cada um possui pela própria experiência.

Neste contexto, acresce que, a nível da recepção, o ensino de literatura acarreta o risco de «suprimir o Desejo». Nesse sentido, Rosa Sequeira assevera:

Se é evidente que a literatura pode integrar o processo de leitura, já não é tão evidente que a literatura deva ser objecto de actos pedagógicos e se a recepção literária não se deva deixar à iniciativa própria. O risco do ensino é suprimir o Desejo,

reduzindo a um conteúdo pedagógico o que deveria permanecer uma escolha própria.

(Sequeira, 2003:297)

Será possível ensinar literatura?

Ensinar literatura é impossível; é por isso que é tão difícil.

No entanto, deve ser tentado, constante e infatigavelmente tentado, e colocado no centro de todo o processo educativo.

(Martins, 2003: 114)

Por estes factos, «torna-se necessária a valorização de um ensino da literatura baseado na *efectiva* compreensão dos textos por parte dos alunos [...] uma didáctica e uma pedagogia da literatura que favoreçam a actividade de compreensão e de interpretação literária» (Mello, 1998: 316).

Afinal todo o texto como *construto* pode conduzir o leitor (ou aluno) para implicações estéticas e ideológicas:

A partir daqui, pela mobilização de quadros intertextuais, isto é, pelo estabelecimento de relações com outros textos de natureza cultural e literária, reconhece-se o papel criativo do autor real, está-se consciente dos valores e funções do autor e leitor implícitos bem como das relações entre eles; a obra passa a ser vista como a construção de um autor.

(Castro & Sousa 1998:60)

4.2 Quatrocentos Mil Sestércios - banda desenhada e cinema

A banda desenhada é um texto de linguagem mista, resultando da associação de um texto escrito e de um texto icónico. Não sendo fácil de definir, pode-se dizer que é uma narrativa acompanhada e relacionada com uma sequência de desenhos e ilustrações, publicada quer na imprensa quer em forma de álbum.

Desde a década de 70 que a BD é utilizada como material didáctico na sala de aula sobretudo em língua materna ou estrangeira (cf. Sá, 2000: 439).

A banda desenhada, *Astérix – A Volta à Gália* serve quanto a nós como suporte hipertextual para a leitura de «Quatrocentos Mil Sestércios». Para além do contexto histórico, o universo dos romanos, a viagem de biga dos dois heróis de BD possuem semelhanças com a viagem de Marco, entre Salácia e Miróbriga.

A BD como texto paraliterário que é, motiva e facilita o estudo de certos aspectos literários e de funcionamento da língua, visto que apresenta as mesmas categorias da narrativa (as personagens, o espaço, o tempo, a acção) e alguns aspectos gramaticais específicos, tais como: as onomatopeias, o discurso directo e indirecto.

Se a chamada paraliteratura possui lugar privilegiado na sala de aula há décadas, a filmografia, quando seleccionada, pode ser também um recurso importante de complemento à leitura de uma obra literária. Neste particular, o filme «O gladiador» – como abordagem de certos aspectos da civilização e da cultura romanas (classes sociais, ambiente histórico) – serve como suporte audiovisual à leitura de «Quatrocentos Mil Sestércios».

4.3 Ilustração da capa e título

(cf. «Anexos», Documento 1, p.153)

No que diz respeito ao denominado paratexto (que inclui elementos como o título, a epígrafe, as ilustrações, as notas, etc.), destacamos dois elementos: a ilustração da capa do livro (da publicação original, 1991) e o respectivo título que inclui os dois contos insertos no volume.

Na capa de fundo esverdeado, o nome do autor em letras brancas sobre o título do volume em letras amarelas, ligeiramente maiores que as anteriores, sobressai uma ilustração rectangular que se assemelha a um cromo ou vinheta de banda desenhada.

A ilustração representa as figuras de perfil: um jovem romano que conduz uma biga, segurando as rédeas de dois cavalos. Em primeiro plano, o cavalo branco acinzentado com manchas castanhas sobrepõe-se ao negro. Este é apenas visível em parte e aparece como sombra do primeiro. O cavalo em primeiro plano da ilustração, pela imobilidade e pelo grafismo, sugere algo de postigo como cavalo de feira ou de cartão.

Em relação ao título do conto «Quatrocentos Mil Sestércios» apontamos, em seguida, vários significados e simbologias.

Numa primeira interpretação expressa uma quantia monetária «quatrocentos mil sestércios», referindo, desde logo, o tema proposto – o dinheiro. Por outro lado, a moeda citada - o sestércio - remete-nos também para a época histórica descrita, indicando, deste modo, a localização espaço-temporal da narrativa - a época romana.

Primeiro o sestércio era uma moeda cunhada em prata, mais tarde em bronze (ou oricalco), tendo circulado durante cerca de cinco séculos no território da Antiga Roma, incluindo as províncias tal como a Antiga Lusitânia.

«O Sestércio (*sestertius*, em latim) [...] No período histórico da República, era uma pequena moeda de prata, mas tornou-se uma moeda grande de bronze durante o Império. O nome provém das palavras latinas *semis* (“meio”) e *tres* (“três”), isto é, “meio terceiro” porque valia dois asses e meio.

O sestércio foi criado por volta de 211 a.C. [...] valia um quarto de denário (e, portanto um centésimo de um áureo). [...] Circulou até meados do século III d.C.»⁶¹

⁶¹ Wikipédia. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sest%C3%A9rcio> . Consultado em 21/05/2006.

Diga-se que calcular o valor do sestércio em moeda dos nossos dias, em euros, ou mesmo em escudos, moeda usada em Portugal, antes da adesão à moeda única e na década de 90 quando foi publicada a obra que estudamos, tornar-se-ia num exercício de mera formulação de hipóteses, visto que as sociedades históricas em causa são muito diferentes passados quase dois milénios. De facto, o *modus vivendi* e o modelo organizacional específicos a cada época, que se reflectem, entre outras variáveis, no mercado de trabalho e no poder de compra, dificilmente se poderiam comparar entre momentos históricos tão distantes. Acrescente-se que ao longo da História se assistiu paulatinamente à desvalorização dos metais ditos nobres, (o ouro, a prata e o bronze) em relação às moedas usadas em diferentes períodos históricos até aos nossos dias.⁶²

O título – um numeral cardinal? E um valor monetário?

O numeral cardinal, «quatrocentos mil», que compõe o título do conto, pode levar a algumas questões que se asseveram pertinentes, relacionando-as com elementos do conto, onde destacamos o duplo papel do narrador/personagem central, Marco.

Por que razão o título do conto é expresso por um valor monetário?

Qual a sua simbologia? Que relações se estabelecem entre o título e outros elementos da narrativa?

Antes de respondermos às questões levantadas, diga-se que o título do conto possui características idênticas às de certos títulos especulativos, que encabeçam alguns pequenos anúncios, por exemplo, os classificados como "Negócios" que aparecem com frequência na imprensa dos nossos dias. Referem-se, no geral, a transacções financeiras, tais como: empréstimos, vendas, compras, ofertas de trabalho, etc. Qualquer leitor, até entre os menos atentos, repara num número grafado por extenso (ou em algarismos), sobretudo quando o anunciante dá relevo a um número na casa dos milhares. Pretende-se, desta maneira, impelir o leitor para a necessidade imediatista de obter uma informação mais completa que, primeiramente, lhe foi sugerida, pelo título do anúncio.

⁶² http://seminaris.Weblog.com.pt/arquivo/2005/03/o_mercado_de_tr.html. Consultado em 21/05/2006.

Por outro lado, a elevada quantia monetária, «quatrocentos mil...» lembra o pregão do vendedor de lotaria, que nos nossos dias se tornou cada vez mais raro, mas que outrora, se ouvia nas ruas ou nos cafés das grandes cidades do nosso país.

O título do conto, se bem que num contexto distinto e com objectivos díspares das de um anúncio de jornal ou de um pregão de cauteleiro, além de nos remeter, desde logo, para o campo lexical e semântico das finanças, do jogo da sorte ou do azar, pretende também transmitir e, quanto a nós, através da fórmula inusitada escolhida, ou seja, o recurso à quantificação especulativa, o mesmo efeito no leitor, pois torna-se uma espécie de convite para a leitura da história.

O numeral cardinal do título do conto (400 000) adquire, se tivermos em conta a Numerologia, a Astronomia e a Mitologia, interpretações e implicações simbólicas deveras interessantes para outras pistas de leitura da obra.

Senão vejamos:

Se procurarmos calcular o valor do sestércio – do latim, *sesterciu* – em relação à moeda em circulação nos nossos dias, apenas se pode chegar a valores relativos e com grande risco de incorrer em pura especulação.

Por exemplo, na traição bíblica, Jesus Cristo fora vendido por «sessenta dinheiros», sendo o «dinheiro» uma parte (?) de um sestércio. Uma importância irrisória, visto que o sestércio durante a República equivalia a um quarto do denário, sendo um centésimo do áureo. Também, por outro lado, valeria inicialmente dois asses e meio. Mais tarde, na época de Augusto, desvaloriza-se em relação a outras moedas e desce para quatro asses.

Na Roma Antiga, sem querermos adiantar muito sobre o assunto, sabe-se que a ordem senatorial teria que possuir mais de um milhão de sestércios, à ordem dos cavaleiros impunha-se um mínimo de quatrocentos mil sestércios.

Quanto ao poder de compra pode-se avaliar em termos relativos, um muar (ou burro) valeria 400 sestércios; um escravo, o dobro dessa quantia, 800 sestércios, podendo ir até cinco vezes mais, caso se tratasse de uma escrava com atributos.

No século I d.C., cerca de 6,5 kg de trigo custam 3 sestércios, meio litro de vinho corrente um asse (um quarto de um sestércio), assim como um prato ou uma luzerna; uma túnica, quinze sestércios, etc.

Os salários variavam, por exemplo, os altos funcionários imperiais, senatoriais e da administração provincial não auferiam vencimento, porém, as benesses eram opíparas e incalculáveis. Os professores recebiam o salário por cada aluno, dependendo

do grau e do nível de ensino. Havia também um escalonamento, o elementar (ou primário) ganhava cinco vezes menos que o professor de Retórica ou de Literatura. Um trabalhador manual ganhava tanto como um professor elementar. Os militares recebiam menos, no entanto, tinham alimentação e alojamento gratuitos. Quando passavam à reserva, recebiam uma gratificação e uma propriedade rural.⁶³

Pode-se dizer que a quantia monetária proposta no título do conto, «quatrocentos mil sestércios», é uma fortuna considerável para a época. Marco ou outro cidadão romano, ao obterem essa quantia, ascenderiam à ordem dos cavaleiros.

Numerologia

«Desde os tempos antigos que os números, que aparentemente servem apenas para contar, forneceram uma base ideal para elaborações simbólicas. [...]

A interpretação dos números é uma das mais antigas ciências simbólicas. Platão fazia disso o mais alto grau de conhecimento e a essência da harmonia cósmica e interior. Pitágoras e Boécio consideravam-na, pelo menos, como sendo o instrumento dessa harmonia». (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 478)

«Os significados simbólicos do quatro estão ligados ao do quadrado e da cruz [...]; Existem quatro pontos cardeais, quatro ventos, quatro pilares do Universo, quatro fases da Lua, quatro estações, quatro elementos, quatro humores, quatro rios do Paraíso, quatro letras no nome de Deus, do primeiro homem (Adão), quatro braços da cruz, quatro Evangelistas, etc. O quatro designa o primeiro quadrado e a década; a tetractis pitagórica é produzida pela soma dos quatro primeiros números (1+2+3+4). O quatro simboliza o terrestre, a totalidade do criado e do revelado» (*idem*: 554).

No tarot a carta X é a da «Roda da Fortuna», o tema principal do conto.

O número quatro, segundo Jung, cuja teoria parte das “quatro funções da consciência”, o pensamento, o sentimento, a intuição e a sensação, está «presente no dealbar de todas as cosmologias, passa pela teoria dos iniciados e dos alquimistas, para quem o quatro constituía um axioma fundamental na busca da Grande Obra e na procura da Pedra Filosofal» (Chevalier & Gheerbrant: 556).

⁶³ http://semiraris.weblog.com.pt/arquivo/2005/03/o_mercado_de_tr.html .Consultado em 28/07/2006.

Por outro lado, «cem é uma parte que forma um todo, um microcosmo no macrocosmo, que distingue e individualiza uma pessoa, um grupo, uma realidade qualquer num conjunto.»

«O quatro simboliza a Terra; o cem simboliza cada um dos grupos individualizados, que tem de percorrer um dos quatro sectores definidos» (*idem*:181).

«O número mil possui um significado paradisíaco, é a imortalidade da felicidade. Os dias da árvore da vida eram de mil anos».

A tradição cristã entende «mil num sentido simbólico de data longínqua, indefinida, secreta» (*ibidem*: 452).

Mitologia e Astronomia

No conto, Marco órfão de mãe, será auxiliado em última instância, pela urso Tribunda. Entre outros mitos da Antiguidade, «uma urso alimentou Paris» (Martin, 1995: 70), um dos heróis da *Iliada*.

Nas *Metamorfoses* de Ovídio, a deusa Calisto será transformada em urso por Juno:

«Os braços começaram a eriçar-se- lhe de penugem negra, / as mãos a curvar-se e a prolongar-se em aduncas garras/fazendo as vezes de patas, e a boca, elogiada antes por Júpiter/ a transformar-se em longo focinho. » (Ovídio, 2006: 99)

Mais tarde, a deusa Calisto transformada em urso, ao deambular pelos bosques, encontra o seu próprio filho. Este sem a reconhecer, prepara-se para a matar. No entanto, Júpiter *in extremis* evita o matricídio: «Impediu-o o Todo o Poderoso, que arrebatou, simultaneamente, / os dois e o crime. Levados por um veloz vento através do espaço,/ colocou-os no céu e fez deles constelações vizinhas.» (*idem*: 101)

Deste modo, Júpiter transforma mãe e filho, na Ursa Maior e seu guardião Arcturo.

O encontro de Marco com a urso Tribunda possui diferentes contornos do mito. Marco, narrador e protagonista do conto, teve oportunidade de se tornar um herói para os seus concidadãos, caso tivesse dado o golpe de misericórdia na urso Tribunda, «terror da charneca». Esta, depois de duas lutas consecutivas, primeiro com o ópio, depois com Eládio, jazia por terra, ferida de morte, estando indefesa e à mercê do jovem. Bastaria esmagar-lhe a cabeça com um pedregulho. Porém, Marco não o faz:

«Poupei a ursa. Deixei-a agonizar à vontade. Corri o risco. Desvalorizei-me. Por que é que eu sou assim?» (QMS: 75)

Enquanto a ursa agoniza, Marco afasta-se para não correr riscos desnecessários, deparando com o covil da fera:

«Dois ursitos, de focinhos cobertos de terra, olhavam-me da abertura do seu refúgio, cheios de curiosidade...» (*idem*)

Ora, a única e curta referência aos «dois ursitos» que possui semelhanças ao início de uma história infantil, pelo sufixo diminutivo (urso+itos) deixa transparecer, além de uma certa afectividade entre Marco e os filhotes da ursa, que, de facto, tal como Marco, ficam órfãos de mãe, sugere a lenda de origem grega, que marcou a divisão do céu em constelações.⁶⁴

As personagens – estrelas e constelações

A este propósito, poder-se-á também relacionar as duas constelações, a Ursa Maior e a Ursa Menor, na construção arquitectónica e no aparecimento sequencial das personagens em «Quatrocentos Mil Sestércios».

Em Salácia (1ª parte), se não contabilizarmos o papel da escrava Lícia, Marco relaciona-se com sete personagens (secundárias) antes do desaparecimento do pecúlio: o pai; Víscon, o taberneiro; Lentúlio, o talhante; o quarteto de amigos. As personagens perfazem número idêntico às estrelas que compõem a constelação da Ursa Maior. O jovem romano representaria Alcor, uma oitava estrela que, por vezes, se confunde com outra da mesma constelação, tal como Marco que vive na sombra e na dependência do pai.

A Ursa Menor, sobretudo a estrela polar, que sempre orientou os viajantes, indicando o norte, é representada pela ursa Tribunda, que “nor-teou” a sorte do nosso jovem, em viagem de regresso, dos arredores de Miróbriga para a Salácia, de sul para norte.

⁶⁴ Camões refere-se a Calisto, como um dos pontos cardeais (o Norte), no Canto I, 52:

«Do mar temos corrido e navegado/Toda a parte do Antártico e Calisto/ Toda a costa Africana rodeado/ Diversos céus e terras temos visto.»

Se contabilizarmos as personagens da viagem efectuada por Marco de ida e volta, existem também outras sete personagens que terão influência decisiva, quer como auxiliares (neste caso, o mercador turdetano, Cósimo, o condutor ocasional da biga e o escravo que o transporta numa carroça no regresso), quer como oponentes (Eládio, o optio) ou assumindo os dois papéis em simultâneo (Próculo e a urso Tribunda), aos desígnios de Marco.

Anagramas e charadas

A onomástica e a toponímia latinas do conto prestam-se a anagramas e charadas.

Nos topónimos, por exemplo, Salácia (= Sal há aqui); Miróbriga (= Me obriga), Vispácia (= Vi paz cá); nos nomes das personagens: a escrava Lícia (alicia), Víscou, «viscoso», o optio, ócio (*otium* em latim) ou a exclamação anedótica “ó tio!”.

Em anagrama, o pai de Marco que se chama (Ga)io (Mar)celo Tácito, pode ler-se “gamar”, termo em calão que é afinal a actividade principal de algumas personagens.

A numeração romana CDM (quatrocentos mil) do título do conto, tendo em conta a “Tabula Recta” de Trithemius (1462-1516), considerado o pai da criptologia, resulta no seguinte: (mensagem clara) CDM → CEO (mensagem cifrada).⁶⁵

Etimologia do nome próprio – Marco

A etimologia do nome próprio, Marco, é assaz curiosa. Deriva dos antropónimos latinos «*Marcu-*» que significa nascido no mês de Março, ou seja, sob os auspícios do deus da guerra, Marte; ou ainda do latim «*Marcus*», nominativo, porque nos chegou por via culta. A difusão desta forma deve-se sobretudo ao culto de São Marcos, o segundo dos quatro evangelistas.» (Machado, 2003: 1295)

São Marcos, santo padroeiro da cidade de Veneza, faleceu provavelmente no ano 67 ou 68. A festa dedicada a este santo apóstolo comemora-se a 25 de Abril, tal como a revolução dos cravos em Portugal.

⁶⁵ <http://www.numaboa.com.br/criptologia/cifras/substituicao/trithem2.php>. Consultado em 06/08/2006.

4.4 «Quatrocentos Mil Sestércios» e *Os Lusíadas*

Ao referirmos a Intertextualidade, recorde-se que a obra camonianiana em muitos aspectos segue modelos clássicos greco-latinos. Inspira-se numa parte da *Eneida* de Virgílio, seguindo estruturalmente a epopeia clássica: a Proposição, a Invocação e a Narração. Inicialmente os versos d’*Os Lusíadas*: «As armas e barões assinalados» (I, v.1) e «Canto o peito ilustre lusitano» (III, v.5) evocam versos da epopeia latina: «*Arma virum que cano*» (Que eu canto o homem e a guerra). No entanto, na epopeia lusa os feitos heróicos de Eneias e de outros heróis da Antiguidade são colocados em segundo plano relativamente aos dos heróis portugueses.

Em «Quatrocentos Mil Sestércios», o primeiro parágrafo segue também modelos clássicos quer pela forma epigramática quer pela “Proposição” onde se alude, desde logo, o assunto que será desenvolvido na narrativa, as aventuras de Marco, ou seja, «trabalhos semelhantes aos de Hércules». Mais: no início da narrativa, o narrador recorre a expressões e a vocábulos referidos n’ *Os Lusíadas*.⁶⁶

Repare-se na transcrição que segue a forma tipográfica apresentada na 1ª edição do conto (1991):

Poderia ter passado aqueles dias em perfeito sossego
sem dar azo a Fortuna a que se intromettesse comigo. Qual-
quer coisa, qualquer vento inopinado, qualquer espírito re-
barbativo, fez com que desabassem sobre mim – quieto e
sossegado que gostaria de ser – trabalhos semelhantes
aos de Hércules, se tomarmos em conta a desproporção das
forças. (QMS:11)

⁶⁶ A propósito d’ *Os Lusíadas*, Mário de Carvalho refere: «Volto de vez em quando ao poema, sei que isso não é muito comum. Faço parte daquelas pessoas que regressa sempre a determinado autor. Não tenho nada a noção de que fui martirizado no liceu com *Os Lusíadas*» (BASTOS, 2003).

1º Parágrafo – Epigrama ou Proposição?

O 1º parágrafo do conto de cariz autobiográfico com efeitos cómico-satíricos sugere quer a nível formal, quer a nível semântico-pragmático um epigrama.⁶⁷ A deusa Fortuna, entidade abstracta, responsável pela sorte ou azar no destino dos homens, é evocada e retratada com ironia, intrometendo-se nos desígnios do protagonista, mais inclinado à tranquilidade do que a «trabalhos semelhantes aos de Hércules».⁶⁸

A auto-ironia insinua-se na comparação antinómica (Marco versus Hércules), visto que o narrador/ personagem central não possui as mesmas características do herói greco-latino, nem posteriormente enfrentará «trabalhos semelhantes».

As translineações impressas, termos que caracterizam a deusa no texto original «qual-quer» (linha 2) e re-barbativo» serão fruto de acaso tipográfico?

A deusa Fortuna, perturbadora da tranquilidade do jovem, é caracterizada anaforicamente pelo determinante indefinido «qualquer» com valor pejorativo e três vezes repetido. Assemelha-se à fórmula típica de adivinha: “Qual é coisa qual é ela...”

A caracterização de Fortuna é gradual. Mera abstracção, «coisa», «vento» ou «espírito», gera ambiguidade. No entanto, na adjectivação insinua-se a ironia, visto que «rebarbativo», de étimo francês, *rebarbatif*, significa «que parece ter duas barbas» ou «tão gordo que os refegos inframaxilares parecem configurar uma segunda barba»; no sentido figurado «carrancudo, pouco atraente, antipático, etc.» (AAVV.1, 2002).

Quanto às expressões «em perfeito sossego» e «quieto e sossegado», que descrevem o *modus vivendi* e o carácter de Marco, nome e adjectivo sublinhados são alusões implícitas a versos d’ *Os Lusíadas* (respectivamente, Canto III, 120 e Canto VIII, 48).

⁶⁷São célebres na literatura latina, entre outros, os epigramas de Marcial. Existem vários tipos e formas de epigrama. «O termo *epigramma* significa “inscrição” e referia-se originariamente a textos escritos gravados ou (pintados) efectivamente sobre objectos votivos ou sobre monumentos celebrativos ou funerários. [...] Também constituía um espaço para pequenos jogos literários à maneira do chiste.» [...] O género epidíctico [...] é representado por diversas recordações de episódios históricos ou actuais, bem como por vários acontecimentos únicos, tais como incidentes, curas, factos anómalos e curiosos, alguns dos quais se situam no mundo dos espectáculos da arena» (CITRONI *et alii*, 2006: 877 e 885).

⁶⁸Hércules (ou Héraclès na mitologia grega) representa a força corajosa. Depois de aprender a conduzir um carro, de tocar lira e de usar um arco, tornou-se famoso. Realizou, entre outras proezas, os célebres “doze trabalhos”. No primeiro, vence o leão da Nemeia, usando mais tarde a pele da fera como túnica. Após vencer todos os adversários (monstros mitológicos, a Hidra de Lerna, o Javali de Erimanto, o Touro de Creta, etc.) obtém, no último trabalho, as maçãs de ouro do Jardim das Hespérides. Na literatura latina, Virgílio (*A Eneida*, canto VIII) e Tito Lívio (*Histórias*, livro I, séc. I a.C.) relatam a luta de Hércules e de Caco (cf. MARTIN, 1995: 130 - 3).

«Estavas linda Inês/ posta em sossego, /De teus anos colhendo doce fruto, / Naquele engano de alma ledó e cego, / Que a Fortuna não deixa durar muito, [...]». (Canto III, 120)

As alusões implícitas pretendem estabelecer um contrato de cumplicidade com o leitor e, simultaneamente, alcançam efeitos de Paródia. A ironia esboçada no *locus amoenus* «em perfeito sossego» (Marco) evoca a expressão «posta em sossego» (Inês de Castro). Marco auto-retrata-se inicialmente como jovem donzela despreocupada. Noutro passo, mais adiante da narrativa, aquando da perseguição do optio, o jovem romano faz o seguinte reparo: «Ia desanimado, a andar tristemente, pontapeando sem reбуço inocentes ervinhas» (QMS. 67). Inês, a heroína camoniana, surge apaixonada «Aos montes ensinando e às ervinhas / O nome que no peito escrito tinhas.» (Canto III, 120). O vocábulo sublinhado nas duas citações «ervinhas» reforça as relações de intertextualidade, embora com efeitos diferentes, que se estabelecem a nível discursivo entre as duas narrativas.

O primeiro parágrafo do conto pode ser uma proposta didáctica e lúdica, transformando a disposição gráfica do texto original. Por exemplo, em forma de poema de versos brancos.

Transformação do 1º parágrafo (QMS:11)

Poderia ter passado aqueles dias
em perfeito sossego sem dar azo a Fortuna
a que se intrometesse comigo.
Qualquer coisa, qualquer vento inopinado
qualquer espírito rebarbativo,
fez com que desabassem sobre mim
– quieto e sossegado que gostaria de ser –
trabalhos semelhantes aos de Hércules,
se tomarmos em conta a desproporção das forças.

A dupla adjectivação «quieto e sossegado» com que Marco se auto-caracteriza, encontramos-la na obra camoniana aquando da chegada iminente dos portugueses à Índia. Baco, grande opositor da empresa marítima lusa, joga a última “cartada”.

Disfarçado de profeta aparece em sonhos a um sacerdote maometano, referido no poema como «o Mouro».

«Isto dizendo, o Mouro asinha, / Espantado do sonho; mas consigo/ Cuida que não é mais que sonho usado. /Torna a dormir, quieto e sossegado»⁶⁹ (Canto VIII, 48).

O desiderato de Marco, «– quieto e sossegado que gostaria de ser – » (QMS:11),⁷⁰ realça, desde logo, alguns pontos em comum de identidade e de comportamento com o mouro da narrativa épica de Camões. E torna-se, desde o início, o mote para uma paródia.⁷¹ Marco em «Quatrocentos Mil Sestércios» revela comportamento análogo com «o mouro», personagem secundária em *Os Lusíadas*.

De facto, também o protagonista do conto se entrega com demasiada frequência ao sono. Noutro passo, mais adiante, quando o pai lhe anuncia que vai partir para Olisipo (Lisboa), Marco remata «e volvi às conversações com Morfeu» (p.13).

Baco, oponente à empresa dos portugueses n’*Os Lusíadas*, também parece funcionar na acção do conto como antagonista aos desejos de Marco.

Depois da partida do pai, Marco participa num banquete com os amigos no tricínio de sua casa, seguindo-se o jogo de dados. Por culpa de Baco, apanha uma enorme bebedeira. E, em consequência, dá-se o desaparecimento dos quatrocentos mil sestércios que estavam à sua responsabilidade. Este facto será o *leitmotiv* de toda a acção da narrativa. A partir deste momento, o jovem é obrigado por força das circunstâncias a abandonar a vida de inactividade e de boémia e com o auxílio da deusa Fortuna parte, doravante, em busca da recuperação do dinheiro.

O 1º parágrafo do conto funciona como “Proposição”. O narrador propõe o assunto da narrativa. Assim se quiser alcançar os seus objectivos, terá que ultrapassar «trabalhos semelhantes aos de Hércules» (QMS: 11).

Noutros passos de «Quatrocentos Mil Sestércios» existem excertos disseminados no texto que, na nossa perspectiva, podem servir de Invocação e de Narração:

⁶⁹ Os sublinhados são nossos.

⁷⁰ A expressão proposta que surge em jeito de epígrafe «– quieto e sossegado que gostaria de ser – », que aparece no 1º parágrafo do texto original separado por travessões, pode funcionar num jogo didáctico de “intruso”, porquanto se pode intercalar ou ligar a diferentes “versos”, servindo, por exemplo de aparte ou de coro, para leitura em voz alta na sala de aula.

⁷¹ A paródia como método de «transcontextualização» de textos não ultrapassa os limites da literatura. A paródia será intramural, a sátira extramural (cf. HUTCHEON, 1989).

Ó Baco, Baco, divino Baco,
que malfeitor és tu que sabes
enredar as almas no mais
vaporoso e solerte dos paraísos
para depois as arremessares,
com brutalidade insana
nos Tártaros mais sombrios.
Que perversão, a de prenunciarestes
as desgraças com os transportes
de alegria dos espíritos soltos
e desprevenidos. Para isso existes?

Ó Júpiter, Júpiter Optimus Maximus,
mandador supremo de meu pai
e de todos os soldados, para que
deixas que Baco nos faça isto?
Os humanos já são tão pequenos,
Tão sujeitos às iras e indisposições [dos Deuses]
Para que hão-de ser enganados
com alegrias provisórias e condenadas?

(QMS:25)

A Invocação a Baco e a Júpiter sugere o célebre episódio do «Consílio dos Deuses» da epopeia lusa, *Os Lusíadas*. Pelo menos em parte, o primeiro funciona como antagonista, como se anotou atrás, o segundo é também no conto, uma espécie de árbitro. Será, no entanto, a deusa Fortuna que decidirá a sorte do jovem Marco.

Entretanto, durante o festim com os camaradas no tricínio de sua casa, em Salácia (Alcácer do Sal), Marco apercebe-se que todos os convivas num determinado momento, tal como Vasco da Gama e seus marinheiros n' *Os Lusíadas*, aparecem coroados de flores. As implicações paródicas são evidentes, pelo contraste apresentado na acção de ambas as narrativas. Enquanto Marco cai no logro dos eflúvios do álcool e, posteriormente, acordará sem os sestércios, noutra contexto os marinheiros portugueses são coroados pelo pai dos deuses devido ao sucesso alcançado – a chegada à Índia.

Comprovemos o tom de Paródia exemplificado por excertos textuais das duas obras.

Primeiro em «Quatrocentos Mil Sestércios», tendo em conta a transformação formal já proposta anteriormente para o primeiro parágrafo do conto.

Quem nos tinha coroado de flores?
Uma rosa, subtilmente entrelaçada
com folhas de parra, fazia-me cócegas
no lóbulo da orelha. Curioso:
alguém tinha distribuído coroas
de flores, e eu reclinado à mesa,
florido e feliz, não tinha dado
por nada. Ah, Baco, Baco... (QMS:26)

Segundo n' *Os Lusíadas* (Canto VI, 86).

«Estas obras de Baco são, por certo,
(Disse); mas não será que avante leve
Tão danada tenção, que descoberto
Me será sempre o mal que se atreve.»
[...]
Enquanto manda as ninfas amorosas
Grinaldas nas cabeças pôr de rosas.

Noutros passos de «Quatrocentos Mil Sestércios» sugere-se o texto épico seguindo a estrutura clássica: a narração e a peroração. A narração, em forma dialogada, surge no conto nas duas «falas» de Eládio, o chefe dos salteadores, ao interpelar os dois viajantes incautos, Marco e o mercador turdetano:

- Avé, ilustres viajantes.
Foi Mercúrio que propiciou
este aprazível encontro.
Não ireis decerto furta-vos
à vontade divina e recusar

o auxílio a estes pobres
e humildes deserdados
expulsos das suas terras e
perseguidos pela justiça de Roma
devido a certos mal-entendidos?

[...]

– Estou comovidíssimo com a tua história,

Ó viandante emérito.

Mas hás-de conceder que também eu
tenho estas bocas todas para sustentar.

E as minhas únicas ferramentas,
que já nem sei trabalhar com outras,
são estes machados, estes gládios
e estes arremessões que a providência
colocou nas nossas mãos,
e afortunadamente nos ajudam a ganhar a vida.
Aliás, foi o que a deusa Fortuna, quando um dia
me apareceu em sonhos, aconselhou:
«Vai, Eládio, vai por essas estradas e faz a tua colheita....»
Que remédio, hem?, senão sujeitar-me à vontade da deusa...
(QMS: 36-37)

Eládio, o chefe dos salteadores, tal como Marco sujeito à vontade da deusa Fortuna, dirige-se aos interlocutores com dotes de oratória revelando uma certa incongruência, se nos ativermos à situação descrita – um assalto.

N’*Os Lusíadas*, o rei de Melinde que é um chefe africano, revela dons oratórios quando relata feitos dos portugueses. Também Inês de Castro, antes de morrer, se dirige aos algozes com eloquência desusada. Comprovemos:

A oratória desenvolve-se independentemente das situações e do carácter das personagens. No final do Canto II, o rei de Melinde, que é um chefe negro de uma povoação da costa africana, discursa como um escolar de Coimbra, fazendo gala dos seus

conhecimentos da mitologia e história greco-latinas. Igualmente desproporcionado e incongruente sob o ponto de vista narrativo é o longo e eloquente discurso desenvolvido perante os algozes por Inês de Castro, no momento em que vai ser degolada.

(Saraiva, 2006: 28)

Noutro passo do conto, o solilóquio de Marco é uma Peroração, servindo de recapitulação e remate vibrante do discurso.

Curiosidade, ó estigma dos homens
que tantos tens miseravelmente perdido
e alguns salvo, que foste mais forte
que o meu natural acanhamento [e sentido de reserva,]
e me obrigaste a rastejar como as serpentes
e a afocinhar forte no chão como as toupeiras,
que divindade perversa te inventou? (QMS: 65)

Deste modo, em «Quatrocentos Mil Sestércios» estamos perante dois tipos de paródia.⁷² Primeiro reproduz-se discursivamente vocábulos e expressões de *Os Lusíadas*. Segundo evoca-se procedimentos formais característicos de géneros literários clássicos, por exemplo, o epigrama e o épico.

Para Hutcheon (1989:105), «tal como o século XVI, o período pós-moderno tem testemunhado uma proliferação da paródia como um dos modos de auto-referência estética positiva, bem como de escárnio conservador.»

De facto, «Quatrocentos Mil Sestércios» possui como pano de fundo a cultura clássica. Recria e revalida formas e subgéneros característicos desse período literário. Porém, «sob a égide da ironia» e em «tom jocoso» (cf. Marinho, 1999: 245-6) veicula, por excelência, um forte sentido de humor que se confina numa fronteira ténue e ambígua, entre “o sério e o risível”.

⁷² «Quanto aos tipos de paródia [...] consideramos serem essencialmente dois: aquele que visa um autor específico, reproduzindo quer um texto dado, facilmente reconhecível, quer um estilo característico, e aquele que visa a evocação de certos procedimentos literários que o leitor identifica como próprios de um determinado género literário» (MORA, 2003: 12).

Exercício de gramática

Entre outros aspectos sintáticos, no primeiro parágrafo de «Quatrocentos Mil Sestércios» evidencia-se a frase subordinada integrante ou completiva – conteúdo programático de Português, 9º ano.

«Poderia ter passado aqueles dias em perfeito sossego sem dar azo a Fortuna a que se intrometesse comigo.» (QMS: 11)

Exposição do problema: o período expressa uma condição, num tempo passado e anterior à narração, relativa a um facto que ficou como hipotético ou desejável e que não se realizará.

Se transformarmos a estrutura das frases, sem mudar o sentido, obteremos outra, deste género:

«Poderia ter passado aqueles dias em perfeito sossego
[se] Fortuna [não] se intrometesse comigo»

Se nos ativermos a Cunha & Cintra (1987: 602), em particular no tópico sobre «orações condicionais», o exemplo transformado que se apresenta acima, pode ser um caso de subordinação simples em que se expressa uma condição conjecturada, «Poderia ter passado aqueles dias» (oração principal ou subordinante), e «se Fortuna não se intrometesse comigo» (oração subordinada condicional).

Este exercício apenas demonstra o sentido conjectural das frases, análogo à língua francesa, por exemplo, na “expressão da condição”: si + plus-que-parfait + conditionnel passé. Na língua portuguesa, porém, os tempos verbais diferem: Se + imperfeito do conjuntivo + condicional (na forma perifrástica).

2º No entanto, nas frases que estamos a analisar, o problema é mais complexo. Retome-se a ideia da inversão frásica:

«Poderia ter passado aqueles dias em perfeito sossego// sem dar azo (a + a =>) à // Fortuna// que se intrometesse comigo.»

A) A oração principal ou subordinante: «Poderia ter passado aqueles dias em perfeito sossego»;

oração subordinada, (condicional): sem dar azo a Fortuna = [se/caso eu não desse azo à Fortuna]

oração subordinada integrante: «que se intrometesse comigo» (Cunha & Cintra, 1987: 605 e 609).

Note-se que através da forma verbal perifrástica inicial, «Poderia ter passado...» ainda não se sabe se o discurso enunciado é de 1ª pessoa ou de 3ª pessoa, devido ao sujeito nulo na língua portuguesa, apenas no final do período, o pronome pessoal átono, «comigo» se evidencia que se trata de 1ª pessoa do singular "eu", (subentendido).

Por outro lado, o sintagma verbal «dar azo a...» segue a regência preposicional de certos casos da Língua Portuguesa, entre outros, por exemplo: «dar ocasião a...», «dar ensejo a...», etc. (verbo dar + nome + preposição).

Ora, a *Gramática de Língua Portuguesa*, (Mateus *et alii*, 2003: 595) possui terminologia diferente:

As frases completivas são denominadas orações integrantes na tradição gramatical luso-brasileira.» [...]

«Consoante as propriedades dos verbos que as seleccionam, as completivas finitas oblíquas podem ser antecedidas por diferentes preposições. As preposições que antecedem mais frequentemente completivas finitas são *a* (com verbos como arriscar-se, atender, conduzir, dever-se, habituar-se, levar, limitar-se, opor-se, recusar-se, resistir...

(Mateus *et alii*, 2003: 615)

«De entre os verbos que podem seleccionar completivas finitas preposicionais, conta-se a subclasse dos verbos de controlo directo, i.e., verbos cujo objecto directo humano fixa a referência do sujeito da completiva que deles depende. Pertencem a esta subclasse verbos como aconselhar (a), autorizar (a), convencer

(a), convidar (a/para), forçar (a), persuadir (a), que apresentam o padrão apresentado [...]:

V OD P F completiva

Os pais autorizaram [os filhos] [a [que fossem acampar durante as férias]]

O júri convidou [dois candidatos] [a [que retirassem a sua candidatura]].» (*ibid*)

Deste modo, no caso «...sem dar azo [a Fortuna [a que se intrometesse comigo]]», teremos uma frase completiva com relação gramatical oblíqua seleccionada por nome «dar azo a...». Quanto a nós, com sintaxe análoga a um dos exemplos dados na citada gramática: «Há professores [contrários [a que a universidade evolua]]» (Mateus *et alii*, 2003: 616).

A Fortuna num soneto de Bocage

A entidade abstracta «Fortuna» é referida n' *Os Lusíadas*, com diferentes significados e representações, vinte e duas vezes (cf. Machado, 1999).

Na mesma esteira Bocage refere reiteradamente na sua poesia a deusa «Fortuna». Por exemplo, no seguinte soneto:

Incultas produções da mocidade
Exponho a vossos olhos, ó leitores.
Vede-as com mágoa, vede-as com piedade,
Que elas buscam piedade e não louvores.

Ponderai da Fortuna a variedade
Nos meus suspiros, lágrimas e amores;
Notai dos males seus a imensidade,
A curta duração de seus favores.

E se entre versos mil de sentimento
Encontrardes alguns cuja aparência
Indique festival contentamento,

Crede, ó mortais, que foram com violência
Escritos pela mão do fingimento,
Cantados pela voz da Dependência.

(Bocage, 2004: 7)

Síntese para a análise do soneto

Tema do soneto - a Fortuna versus poesia (escrita na juventude);

Assunto - os desfavores da Fortuna relativamente à produção de versos da juventude, causa dos sofrimentos do poeta;

Destinatário do poema - os leitores;

Início e desenvolvimento do soneto

O poeta, na 1ª quadra dirige-se aos receptores da mensagem expressos no vocativo «ó leitores», que posteriormente em gradação recebem o epíteto de «ó mortais» (último terceto). Ao longo do poema o sujeito poético assume a *dramatis personae* explicitada nos lexemas dos últimos tercetos: os versos escritos na juventude com «sentimento» e «contentamento» foram fingidos (*fingere*, latim= inventar). Poder-se-ia detectar o fingimento pessoano *ante litteram*, porém o poeta sadino fica-se no artificialismo da «violência» e «pela voz da Dependência», características da imaturidade da juventude e de um certo sentimentalismo exacerbado. Observe-se, a teatralização romântica: Eu – Vós (o poeta e o público).

4.5 Actividades

ACTIVIDADE nº 1 – A viagem

a) Analisa duas páginas da BD, *A Volta à Gália* (cf. «Anexos», documentos 2 e 3, pp.154-5).

b) Lê os trechos de «Quatrocentos Mil Sestércios» relativos aos seguintes itens:

1º A condução desajeitada de Marco- «Já conduziram uma estuporada biga?[...] depois de uma rija noite de boémia?» (QMS, pp.31-32);

2º A condução vertiginosa de Cósimo: «a biga inclinou-se toda para o meu lado esquerdo [...] Apoiei-me na biga e respirei fundo.» (pp.41-42).

c) Compara a viagem de Marco com a viagem de Astérix e Obélix n' *A volta à Gália*.

ACTIVIDADE nº2 – Ficha de Leitura

1. A linguagem do conto, «Quatrocentos Mil Sestércios» é ...
(Escolhe dois adjectivos)

- a) interessante
- b) complicada
- c) fácil
- d) desinteressante

2. O tempo histórico da narrativa situa-se...
(Coloca uma cruz na afirmação correcta)

- a) na pré-história _____
- b) no império romano _____
- c) na época medieval _____

3. Indica se as afirmações relativas ao diálogo pai/filho (pp. 11-13) são verdadeiras (V) ou falsas (F).

- A) Marco é um jovem romano, bastante preguiçoso. _____
- B) Marco interessa-se pela vida familiar. _____
- C) O pai declara-lhe que não necessita dos seus préstimos. _____
- D) Marco aceita desempenhar a comissão paterna. _____
- E) O pai avisa-o da sua partida iminente para Olisipo. _____
- F) O jovem revela algum respeito filial. _____

4. A conduta de Marco poderá ser idêntica à de um jovem do séc. XXI?
(Selecciona a melhor alternativa)

SIM ____ NÃO ____ NÃO SEI ____ TALVEZ ____

5. Em «Quatrocentos Mil Sestércios» de Mário de Carvalho, conta-se ...

- a) as aventuras de um jovem romano. _____
- b) a fuga de um escravo. _____
- c) uma viagem de biga. _____

ACTIVIDADE nº3 – Vocabulário

Relaciona os vocábulos com os seus significados

- a) demanda _____
- b) penates _____
- c) gládios _____
- d) toscanejando _____
- e) assuada _____
- f) sestércio _____
- g) magarefe _____
- h) pretório _____
- i) toga _____
- j) peremptório _____
- l) auspícios _____
- m) pérgola _____
- n) açafraão _____
- o) matrona _____

- 1. acção judicial
- 2. cabeceando com sono;
- 3. briga, desordem;
- 4. casa, deuses do lar;
- 5. antiga espada de dois gumes;
- 6. talhante, cortador (de carne);
- 7. tribunal romano;
- 8. peça de vestuário dos Antigos Romanos, em forma de manto;
- 9. decisivo, terminante;
- 10. aviso previsto e prudencial do negócio;
- 11. espécie de varanda de uma *villa* romana;
- 12. especiaria de cor lilás, que se emprega na culinária e na indústria
- 13. mulher romana legalmente casada, mulher de certa idade com ar grave e sério
- 14. moeda romana;

ACTIVIDADE nº4 – Glossário

Completa o quadro, consultando o dicionário e a Internet.

Fortuna -
Hércules -
Olisipo -
Salácia -
Morfeu -
<i>Eneida</i> -
Virgílio -
Calipo -

ACTIVIDADE nº 5 – Topónimos

Topónimo = nome de uma localidade, de um lugar, de um sítio (exemplo: uma cidade, uma vila, etc.)

Tema: cidades da Antiga Lusitânia durante o império romano.

Com a ajuda do Dicionário ou de um Prontuário, identifica os nomes actuais de cidades e vilas da antiga Lusitânia (sob império romano).

Exemplo: OLISIPO- nome latino da cidade de Lisboa

SALACIA -

MIROBRIGA -

CETOBRIGA -

OSSONUBA -

VIPASCA -

PAX IULIA -

AEMENIUM-.....

CONIMBRIGA-.....

MYRTILIS-.....

LANCOBRIGA-.....

EBUROBRITIUM-.....

ACTIVIDADE nº6 – Sopa de Letras

Descobre cinco localidades da Antiga Lusitânia referidas no texto

M I R Ó B R I G A
T X O P E G L L S
C E T Ó B R I G A
P M I N I L P E L
O O V I P A S C A
L K O L L M M A C
Y Z E K J M V C I
A O S S O N U B A

ACTIVIDADE nº7 – Profissões Antigas

No conto aparecem referências a profissões já desaparecidas, tais como: palafreireiro, magarefe, mercador, etc.

Palafreireiro= moço que cuida de cavalos

Magarefe= talhante ou comerciante de carnes

Mercador= negociante

Estabelece as relações

JOGO DE RELAÇÕES

Profissão	/	Actividade
Taberneiro		pessoa que negocia com livros antigos e usados
Ferrador		condutor de carroça
Tanoeiro		artesão que trabalha o ferro
Ferreiro		dono ou aquele que vende numa taberna
Carroceiro		o que faz ou conserta vasilhas de aduela
Alfarrabista		indivíduo que coloca ferraduras nos animais
.....	
.....	

O insólito

Polícia alemã aperta o cerco ao urso JJ1

As autoridades alemãs intensificaram a caça a um urso castanho que deambulava há um mês pela Baviera e pela Áustria. Oficialmente conhecido como JJ1, mas baptizado pelos media como Bruno, é o primeiro animal selvagem da sua espécie a ser visto na Alemanha desde 1835. Na passada sexta-feira à noite, Bruno chamou a atenção de um homem que passeava o cão junto ao resort situado na margem do lago Kochel am See. Pouco depois, voltou a ser avistado por residentes perto da esquadra local de polícia, tendo entrado calmamente na floresta. O interesse de uma legião de jornalistas pelo caso não agrada muito ao Governo da Baviera. “Parece um episódio divertido, mas um dia destes, a situação pode tornar-se séria”, disse à imprensa Cristhoph Himmighofen, porta-voz do ministro do Ambiente e da Protecção da Natureza. “Este urso tem de ser retirado do meio natural, porque é uma ameaça potencial.” Ainda não é conhecida nenhuma reacção de Bruno a este comentário.

Público, 19 de Junho de 2006, p.5

- identifica o “lead” e o corpo da notícia.
- redige a notícia da morte de Tribunda, a urso de «Quatrocentos Mil Sestércios».

ACTIVIDADE nº9 – Os Doze Trabalhos de Marco

Marco, no início da narrativa, propõe-se enfrentar «trabalhos semelhantes aos de Hércules, se tivermos em conta a desproporção das forças» (QMS:11).

Após a leitura da obra, identifica os doze trabalhos realizados pelo jovem romano que se asseveram muito diferentes dos de Hércules. Coloca, conforme o caso, (V) – verdadeiro, (F) – falso e (NS) – não sei.

1. Marco, ao cobrar a dívida, enfrenta os cães de guarda de Lentúlio recitando estrofes da *Eneida*. _____
2. No final do jogo de dados ganha a biga. _____
3. Em casa consegue manter os sestércios à sua guarda. _____
4. Decide propor um negócio ao seu amigo Próculo. _____
5. Depois do assalto, fica com o dinheiro do mercador. _____
6. É roubado na vila de Próculo. _____
7. Pede auxílio à legião romana. _____
8. É agredido pelo optio e mais uma vez perde os sestércios. _____
9. Persegue o optio e vence-o em combate. _____
10. Engendra um ardil para vencer Eládio. _____
11. Recupera o pecúlio e regressa a casa. _____
12. No epílogo, relata as suas façanhas ao pai. _____

ACTIVIDADE nº 10 – Carta

Marco fica com uma «dívida» pendente em relação ao seu amigo Próculo. Escreve a carta que Marco envia ao amigo, na qual lhe propõe uma forma de pagamento, «prometendo-lhe sociedade no tal empreendimento inventado.» (QMS: 82)

ACTIVIDADE nº 11 – Banda desenhada

Realiza uma banda desenhada, em trabalho de grupo, tendo em conta certos episódios: o assalto de Eládio, o combate entre Eládio e a urso.

ACTIVIDADE nº12 – Peça radiofónica

A partir do diálogo pai/filho (início do conto) e do assunto tratado, «o recado do pai», redige um guião para uma peça radiofónica. A linguagem deve ser coloquial e actualizada.

ACTIVIDADE nº13 – Debate: o combate de gladiadores e a violência no cinema

Com ironia, afirma-se no conto: «um espectáculo de gladiadores sem morte, é apenas uma esgrima pífia, sem verdade, sem beleza. É uma fraude para quem compre o seu bilhete. O sangue vertido na arena, fumegante, representa uma espécie de tributo que se paga aos autores das grandes epopeias...» (QMS:34)

Após o visionamento, das últimas cenas, os combates entre gladiadores em Roma, do filme “Gladiador” de Ridley Scott, (capa de DVD, cf. «Anexos», documento 4, p.156), propõe-se a realização de um debate subordinado ao tema: “Prós e contras de cenas violentas utilizadas pelo cinema”.

ACTIVIDADE nº14 – Guião cinematográfico (QMS: 54-61)

O grupo/ turma realiza um guião cinematográfico do episódio subordinado ao tema: «a averiguação policial do optio».

Personagens principais. o optio (pólicia), Marco (a vítima) e Próculo (o réu);

Figurantes: os escravos de Próculo;

Cenário – de um lado a ilustração parcial do peristilo de vila romana; noutro a imagem (documento 5 – em anexos) como «um fresco da parede [...] Eneias [...] transportando Anquises às costas, com Tróia a arder em fundo». (QMS:60)

Cenas principais

1ª cena - Marco segue o optio em silêncio e entram ambos num pátio de casa romana;

2ª cena - o optio, no centro do pátio, dirige-se ao dono da vila, falando para o primeiro escravo que lhe aparece, dissimulando não reparar em Próculo que se aproxima a medo, acompanhado pelo seu séquito de escravos;

3ª cena – a extorsão – o optio/ Marco e Próculo discutem a quantia a ser reposta. Próculo é obrigado a ceder à chantagem; Marco assume uma atitude de cumplicidade com o optio;

4ª cena – enquanto o intendente vai buscar os sestércios, Próculo entra em histeria; o optio ameaça-o e continua a vociferar, fixando o olhar na imagem (cf. «Anexos», documento 5, p.157) de Anquises e Eneias.

5ª cena – Após a verificação da quantia, Marco e o optio arrastam os sacos com o dinheiro e abandonam em seguida o local, apoucados e perseguidos a uma certa distância pela multidão de escravos que serve Próculo.

Conclusão

A ficção portuguesa contemporânea mais representativa das últimas décadas tem dado enorme privilégio à História.

Ao retomar a matéria histórica e apresentando referências, alusões explícitas ou implícitas a outros textos, a ficção conduz o leitor a estabelecer analogias com eventos do seu próprio presente, (sociais, ideológicos e culturais). Estamos no âmbito da Intertextualidade que parodia ou modaliza domínios consagrados da cultura universal, nomeadamente, o épico e o mítico.

Utilizando modelos literários e paradigmas culturais do conhecimento do leitor, a ficção serve-se da ironia e pode alcançar a Paródia. Neste último caso, implicando relações de cumplicidade entre leitor, texto parodiado e texto que parodia, adquire formas de auto-reflexividade e de discurso interartístico.

Numa parte significativa da sua ficção histórica, Mário de Carvalho privilegia a civilização e a cultura romanas. Neste particular, tendo em vista um processo de auto-citação autoral (uma forma de Intertextualidade) apontámos em «Linhas de leitura» três narrativas do autor que abordam um tema comum: “a Lusitânia sob o Império Romano” (“fragmento” do conto, «Almocreves, publicanos, ricos homens e ciganos», inserido no volume, *Contos da Sétima Esfera* (1981), o conto de «charneira», «Quatrocentos Mil Sestércios» (1991) e o romance, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (1994).

«Quatrocentos Mil Sestércios», narrativa profundamente imbuída de uma forte componente cultural clássica apresenta referências de carácter histórico e mitológico. No entanto, todo o discurso de cariz oralizante (repetições, pausas, interjeições, etc.) eivado de vocábulos anacrónicos, num tom entre o coloquial e o erudito, veicula efeitos humorísticos. Em certos passos da narrativa regista-se a expressividade discursiva, característica da paraliteratura, quer nos comentários das personagens quer nas próprias descrições (viagem de biga, mito do labirinto).

O conto pretende revalidar uma herança ancestral, marcando discursivamente uma continuidade global do tipo cronológico, desde a origem da literatura até aos nossos dias. Deste modo, tendo em conta o conceito genérico de Intertextualidade – relação ou as relações que se estabelece (m) entre um ou outro(s) texto(s) – verificámos processos intertextuais, quer a nível do discurso (embora pouco aprofundado no estudo que encetámos), quer a nível da história.

«Quatrocentos Mil Sestércios» contém alusões explícitas a figuras mitológicas (Fortuna, Baco, Júpiter, etc.) e a obras de autores clássicos da antiguidade greco-latina (mormente, Homero, Virgílio, Petrónio e Horácio). Relevámos alusões implícitas a certos passos da obra maior da narrativa épica portuguesa (*Os Lusíadas*) tendo em vista que é leccionada em programas da disciplina de Português.

As propostas didácticas comprovam que «Quatrocentos Mil Sestércios», escassamente divulgado pela crítica literária e pela Escola, possui características interdisciplinares e transdisciplinares.

No âmbito da aplicação didáctica do conto que perspectivámos para alunos em idade juvenil (9ºano de escolaridade) como formas de motivação para a leitura, recorreremos a tópicos (“a viagem de biga” e “o roubo”) e estabelecemos relações com a BD (*Astérix - A volta à Gália* e *Tintim - As jóias de Castafiore*).

O conto popular «polegarzinho» surge como proposta para leitura extensiva. Em certo passo inspirado num dos mais antigos e conhecidos mitos da humanidade (o Mito do Labirinto) apresenta relações óbvias de Intertextualidade com «Quatrocentos Mil Sestércios». Polegarzinho utiliza pedrinhas e, mais tarde, pedaços de pão, para reencontrar caminhos na floresta de volta a casa. Este estratagema inspira a «engenharia» de Marco quando coloca moedas pelo caminho entre a tenda do chefe dos salteadores (Eládio) e o covil da ursa (Tribunda).

Na «fábula» contada e protagonizada por Marco, simpático e bem-humorado jovem romano, o *leitmotiv* da acção recai na cupidez pelo vil metal e numa das suas consequências, o enriquecimento fácil. Por este facto, o carácter das personagens subverte-se no jogo pela posse dos sestércios. Os amigos roubam-se com extrema ligeireza, o salteador possui dons de oratória, o polícia (o optio) torna-se ladrão. Por fim, a ursa Tribunda repõe a ordem natural das coisas, acabando com os “maus da fita” (o optio e Eládio).

A fábula faz jus ao enriquecimento de Marco que demonstrou astúcia e ousadia. É a recompensa da deusa Fortuna. No epílogo, porém, devido a excessos gastronómicos, este filho dilecto da sorte começa a sofrer de obesidade. Ao militar (o optio) ergue-se uma estátua, falseando-se a História. Depois de morto, torna-se herói. Hiperboliza-se e falseia-se o seu encontro com a fera num combate homérico e mais quinze ladrões.

No sentido ideológico, a história contada remete o leitor, porventura de forma subliminar, ao presente e em particular à sociedade do final do século XX.

Com efeito, a história pode ampliar-se no tempo adquirindo implicações com um certo capitalismo social que atravessou todas as civilizações ocidentais. Embora pontuais, observamos implicações ideológicas com uma época pós-25 de Abril. Indiciadas, por exemplo, na origem do nome próprio de Marco, que pode remotamente relacionar-se com S. Marcos, padroeiro da cidade de Veneza, comemorado no dia 25 de Abril.

No epílogo do conto, o jovem romano alcança o enriquecimento muito à custa de expedientes e de golpes, representando o oportunismo financeiro que pulula em certas sociedades contemporâneas.

As relações intertextuais em «Quatrocentos Mil Sestércios» pretendem estabelecer com o leitor um contrato de cumplicidade onde a imaginação e a fantasia são condições únicas para um jogo irrecusável.

Tendo em conta a modalização de géneros literários e de processos paraliterários, relacionámos «Quatrocentos Mil Sestércios» e *Os Lusíadas*, «Quatrocentos Mil Sestércios» e a BD, *A Volta à Gália*.

Em «Quatrocentos Mil Sestércios» confluem diversas formas discursivas e convocam-se muitas outras histórias. Remonta ao mito, revalida a tradição clássica e utiliza processos narrativos da modernidade, tal como a expressividade da BD.

O conto transforma-se numa história cheia de humor pelo puro prazer da leitura e de inúmeras leituras.

Referências Bibliográficas

I – Mário de Carvalho

A) Ficção

- 1990 *Contos da Sétima Esfera*, 2ª ed., Lisboa: Caminho (1ª ed. 1981);
- 1990 *Casos do Beco das Sardinheiras*, 5ª ed., Caminho: Lisboa (1ª ed. 1981);
- 1996 *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 2ª ed., Lisboa: Caminho, (1ª ed. 1982);
- 2001 *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, 7ª ed., Lisboa: Caminho, (1ª ed.1983);
- 2000 *Os Alferes*, 4º ed., Lisboa: Caminho (1ª ed.1989);
- 1991 *Quatrocentos Mil Sestércios* seguido de *O Conde de Jano*, 1ª ed., Lisboa: Caminho. 2001; 2º ed., Bibliotex, Diário de Notícias (ed. de quiosque);
- 1998 *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, 6ª ed., Lisboa: Caminho, (1ª ed.1994).

B) Crónicas

- 1993 «Professores». *Público*, supl., 15 de Janeiro de 1993, p.4;
- 1995 «O romance está em aberto». *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 de Agosto de 1995, p.18.

II – Estudos e Artigos sobre Mário de Carvalho

ARNAUT, Ana Paula

- 2002 *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne - Máscaras de Proteu*. Coimbra, Almedina.

BASTOS, Jorge H.

- 2003 «*Os Lusíadas*. A ‘faina’ poética». *Expresso-Actual*, 30 de Agosto de 2003, p.5.

CANUTO, Zilda

- 2004 *Ficção e História em Mário de Carvalho*, Dissertação de mestrado em Estudos Clássicos, Lisboa: Universidade de Lisboa Faculdade de Letras, policopiado.

CONRADO, Júlio

- 1994 «Quatrocentos Mil Sestércios seguido do Conde Jano de Mário de Carvalho»,

Colóquio/Letras, nº134, pp.154-5.

CONSTÂNCIO, Natália

2004a *Paixão, Aleivosia e Morte em Conde de Jano de Mário de Carvalho*
Lisboa: Apenas Livros, col. À mão de respigar, nº11;

-----,

2004b *Ruínas e Incertezas em Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde, de Mário de Carvalho*, dissertação de mestrado em Línguas Românicas-Literatura Portuguesa, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, policopiado.

COTRIM, João Paulo

1996 «Mário de Carvalho. O mistério da Literatura», in *Ler*, nº34, Primavera, pp.38-49.

COUTO, Rosa M^a Soares

2003 «Subsídios para uma leitura orientada do conto A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho de Mário de Carvalho», *Máthesis* (12), pp.313-325. <http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis>. Consultado em 06/08/2006.

FILHO, António Gonçalves

2006 «Memórias de um magistrado romano», *Correio do Estado*, caderno B, Cultura, 18 de Junho de 2006.
<http://www.correiodoestado.com.br/exibir>. Consultado em 30/08/2006.

GUEDES, Maria Estela

1992 «Um riso sério e honesto...», *Diário de Notícias*, Domingo-Livros, 8 de Março de 1992, p.5.

GUERREIRO, António

1990 «Alegorias do absurdo», *Expresso, Livros*, de 13 de Janeiro de 1990, p.31.

GUSMÃO, Manuel

1988 «Textualização, polifonia e historicidade» in *Vértice*, n.º6, pp.48-51.

LOPES, Óscar

1987 «A Questão mais Dramática foi Levantada por *A Jangada de Pedra*», *JL - Jornal de Letras*, n.º 252, 4 de Maio de 1987, p.9.

LOPES, Óscar & MARINHO, Maria de Fátima (org.)

2002 *História da Literatura Portuguesa*, Vol. 7, Lisboa: Publicações Alfa, pp.517-518.

LOPES, Óscar & SARAIVA, António José (org.)

2002 *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora-Multimédia.1 DVD-rom.

- LOURENÇO, Eduardo
 1994 *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, 1ª ed., Lisboa: Editorial Presença, p.312.
- LOURENÇO, Raul
 1996 «Mário de Carvalho – Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde», *Colóquio/Letras*, nº140/141, pp.300-1.
- MACHADO, Regina Helena
 1997 «Uma Voz apesar de Si Mesma: *Os Alferes* de Mário de Carvalho», in *Colóquio/ Letras*, nº143/ 144, Janeiro-Julho, pp. 144-160.
- MARINHO, Maria de Fátima
 1996 «O Sentido da História em Mário de Carvalho», *in Separata da Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, Vol. XIII, Porto: Universidade de Letras do Porto, pp.257-267;
 -----,
 1999 *Romance Histórico em Portugal*, Porto: Campo das Letras, pp.245-8;
 -----,
 2005 *Um Poço Sem Fundo, Novas Reflexões sobre Literatura e História* Porto : Campo das Letras, pp. 249 a 268.
- MARTINHO, Fernando J.B.
 1995 «Admiravelmente bem escrito». *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 2 de Agosto de 1995, p.16.
- MARTINS, Manuel Frias
 1983 «*Contos da Sétima Esfera* de Mário de Carvalho», *Sombras e Transparências da Literatura*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Coleção Plural, pp. 180-8.
- MELANDA, Paula C. de Oliveira
 2001 *Pela Mão de Clio. A reescrita da História em Mário de Carvalho*, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses, apresentada à Universidade de Aveiro. Exemplar em CD-Room.
- MENDES, António Gonçalves
 2005 «Trimalquião, os coronéis e a piscina: retrato impiedoso de um país em crise», *Ágora – Estudos Clássicos em Debate*, pp.129-150.
<http://www.dlc.ua.pt>. Consultado em 06/08/2006.
- MNA - Museu Nacional de Arqueologia
 2003 Relatório de Actividades /2003, Doações, p.9.
http://www.mnarqueologia-ipmuseus.pt/documentos/rel_Actividades_2003. Consultado em 18/10/2006.
- MOURÃO-FERREIRA, David
 1987 «Não foram três prémios, foram dois e meio...», *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 261, 6 de Julho de 1987, p.3.

REIS, Carlos

1996 «Mário de Carvalho. Incitação ao Romance», *JL- Jornal de Letras , Artes e Ideias*, 28 de Agosto de 1996, pp.22-3;

-----,

2001 *O Conhecimento da Literatura - Introdução aos Estudos Literários*, 2ª edição, Coimbra: Almedina, (1ª ed.1999);

-----,

2004 «A ficção da História», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 9 a 22 Junho de 2004, p.22;

-----, (dir.)

2005 *História Crítica da Literatura Portuguesa - Do Neo-Realismo ao Post -Modernismo*, Vol.IX, Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo.

ROBILLARD, Marie-Amélie

2002 *Água em Pena de Pato de Mário de Carvalho: Um Teatro do Descanto*, trad. Manuel Ruas, Estudos de Literatura Portuguesa, Lisboa: Caminho.

ROCHA, Clara

2002 «Ficção nos anos 80», in *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, dir. Óscar Lopes e Mª de Fátima Marinho, vol.7, Lisboa, Publicações Alfa, pp. 517-518.

RODRIGUES, Ernesto

2006 «Mário de Carvalho/ Ernesto Rodrigues: oralidade e ficção literária», *A Torre – revista cultural de Torre de Dona Chama*, Verão-2006, nº1. <http://pwp.netcabo.pt/torredonachama7documents/135.html>. Consultado em 13/09/06.

SEIXO, Maria Alzira

2001 *Outros Erros. Ensaios de Literatura*. Porto: Asa.

SEQUEIRA, Rosa Maria

2003 «O Conde Jano de Mário de Carvalho: uma história de desejo no desejo da História», *Literatura e História*, Actas do Colóquio, Lisboa: Universidade Aberta. Exemplar em CD-Room.

SILVA, Mª Augusta

1992 «Misto de Deus e Demónio», *Diário de Notícias*, supl. Artes, 2 de Dezembro de 1992, pp.37-9.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel

1998 «Mário de Carvalho: revolução e contra-revolução ou um passo atrás e dois à frente», *Colóquio/ Letras*, n.º147/ 148, 1998, pp. 209-229.

SOUTA, Luís

2002 «O policiamento da escrita», *A Página da Educação*, ano 11, Abril de 2002, p.20. <http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=1783>. Consultado em 16/12 2006.

UA- Universidade de Aveiro-Língua e Cultura Latina I.
http://acesso.ua.pt/infocisc.asp?ID_Disciplina=2614&ID_Curso=87.
Consultado em 21/06/2006.

UC- FL, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Ramo de Formação Educacional (guia do estudante, 2004-2005), seminário de português, pp.83 - 84. http://www.fl.uc.pt/guia4_5/guia_rfe04.pdf. Consultado em 17/06/2006.

UL – FL, Universidade de Lisboa, Departamento de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras. <http://www.fl.ul.pt/declassicas>. Consultado em 17/11/2006.

UST- Università degli Studi di Torino, Lingua e Letteratura Portoghese.
<http://www.lingue.unito.it/programmi/2002-03/corsi08.htm>. Consultado em 13/09/2006.

VENÂNCIO, Fernando

1995 «Vinte anos de ficção em Portugal», *Vértice* 64/ Janeiro – Fevereiro, pp.89-94.

-----,

2002 *Objectos Achados – Ensaios Literários*, «A Oralidade da Ficção: - Cardoso Pires, Saramago, Olga Gonçalves, Mário de Carvalho», Porto: Edições Caixotim, pp.111-125

-----,

2005 «Saramago, o Ibérico», *Expresso*, 1 de Abril de 2005.
<http://ciberduvidas.sapo.pt/php/português.php?id=100>.
Consultado em 11/07/2006.

III – Bibliografia geral

AAVV.

2006 *Dicionário da Língua Portuguesa*, Dicionários Editora, Porto: Porto Editora.

AAVV.1

2002 *DICIOPÉDIA - O Poder do Conhecimento*, Porto Editora, Biblioteca Multimédia. 4 CD - rooms.

AAVV.2

2002 «Le petit Poucet», *Les Contes de Perrault revus par...*, Éditions de La Martinière, pp-303 -316.

AGUIAR e SILVA, Vítor M.

1988 *Teoria da Literatura*, 8ªed., Coimbra: Livraria Almedina (1ª ed., 1967);

-----,

2000 «As relações entre Teoria da Literatura e a Didáctica da Literatura: filtros, máscaras e torniquetes», *Didáctica da Língua e da Literatura*, Vol. I, Coimbra: Livraria Almedina. pp.3 -9.

BAKHTINE, Mikhaïl

1970 *L'oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles

1972 *Les Paradis Artificiels*, ed. présentée par Yves Florenne, Le Livre de Poche, n°1326, Paris : Librairie Générale Française.

-----,

1981 *Les Feurs du Mal*, présentation et notes de Claude Lémie et Robert Sctrick, n° 2030, Paris : Presses Pocket.

BERGSON, Henri

1991 *O Riso – Ensaio sobre a Significação do Cómico*, trad. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio d'Água. (ed. orig. 1899, *Revue de Paris*)

BOCAGE

2004 *Obra Completa – Sonetos*, col. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, 1ª ed., Vol.I, edição de Daniel Pires, Porto : Edições Caixotim.

BREDELLA, Lothar

1989 *Introdução à Didáctica da Literatura*. Tradução do alemão de Mª Assunção Pinto Correia, Hannelore Araújo, Irmtraud May e Aires Graça. Lisboa: Dom Quixote (publicado originalmente em 1976).

BREMOND, Claude

1984 (org.) « Les Avatars d'un Conte » in *Communications*, n°39, Paris : Seuil.

- CASTRO, Rui Vieira de, & SOUSA, Maria de Lourdes Dionísio
 1998 *Entre Linhas Paralelas : estudos sobre o português nas escolas*,
 Braga :Angelus Novus.
- CEIA, Carlos (ed. e org.)
 2005 *E-Dicionário de Termos Literários*. (em construção)
<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes>. Consultado em 13/07/2006.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A.
 1994 *Dicionário dos Símbolos*, trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra,
 Lisboa: Editorial Teorema. (1ª ed.1982).
- CITRONI, Mario *et alii*
 2006 *Literatura de Roma Antiga*, (ed. orig.1997), trad. do italiano de Margarida
 Miranda e de Isaías Hipólito, revisão de Walter de Sousa Medeiros,
 Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- COELHO, Jacinto do Prado
 1976 «Como ensinar literatura ?», *Ao Contrário de Penélope*, Amadora:
 Bertrand, pp.45-71;
 -----, (dir.)
 1989 *Dicionário de Literatura*, 4ª ed., 5 volumes, Porto: Figueirinhas.
- COMÉNIÓ
 2006 *Didacta Magna*, 5ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (1 ed.,
 Praga 1957).
- CUNHA, Celso & CINTRA, Luís Lindley
 1987 *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 4ª edição, Lisboa: João Sá
 da Costa (1º ed. 1984).
- DIONÍSIO, Maria de Lourdes da Trindade
 2000 *A Construção Escolar de Comunidades de Leitores – Leituras do Manual
 de Português*, Coimbra: Livraria Almedina.
- DGEBEBS-Direcção Geral dos Ensinos Básico e Secundário
 1991 *Programa de Língua Portuguesa. Plano de organização do ensino-
 aprendizagem. Ensino Básico – 3º ciclo*, vol. 2.
- ECO, Umberto
 2003 *Os Limites da Interpretação*, 2ª ed., trad. José Colaço Barreiros, Algés:
 Difel (1ª ed.1990).
- FABIÃO, Carlos
 1992 «O Passado Proto-Histórico e Romano», in *História de Portugal*, vol.1,
 dir. José Mattoso, Lisboa: Círculo de Leitores, pp.76-119.
- FARIA, João Carlos Lázaro
 2002 *Alcácer do Sal ao Tempo dos Romanos*, Lisboa: Edições Colibri/C.M. de
 Alcácer do Sal.

- FERREIRA, Paulo Sérgio M.
 2000 *Os Elementos Paródicos no “Satyricon” de Petrónio e o seu significado*, Lisboa: Edições Colibri/ Faculdade de Letras de Coimbra;
 -----,
 2003 «Paródia ou paródias?», *Sátira, Paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, coord. de Carlos Mora, Aveiro: Universidade, pp.279-300.
- GRAÇA, Isabel
 2000 «Patronato e Clientelismo sob o olhar crítico de Juvenal». *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 2. Universidade de Aveiro – Praxis 22, pp.131-6.
www2.dlc.ua.pt/classicos/Patronato.pdf. Consultado em 29/08/2006.
- GENETTE, Gérard
 1982 *Palimpsestes - La Littérature au Second Degré*, dirigée par G. Genette et Tzvetan Todorov, collection Poétique, Éditions du Seuil;
 -----,
 1995 *Discurso da Narrativa*, orientação de M^aAlzira Seixo, tradução de Fernando Cabral Martins, 3^a ed., Lisboa: Vega/Universidade. (ed. orig. «Discours du Récit», in *Figures III*).
- GOSCINNY, René, & UDERZO, Albert
 2002 *A Volta à Gália de Astérix*, Miribérica/Liber editores (1^a ed. 1965).
- GOULART, Rosa Maria
 2000 «(In)sucessos dos estudos literários. Uma questão de didáctica», *Didáctica da Língua e da Literatura*, Coimbra: Almedina, pp.1139-1149.
- HERGÉ,
 2003 *Jóias de Castafiore*, As aventuras de Tintim, Difusão Verbo (1^a ed.1963).
- HUTCHEON, Linda
 1978 «Ironie et Parodie: stratégie et structure», in *Poétique*, n^o36. pp. 467- 477.
 -----,
 1985 *Uma Teoria da Paródia*, trad. Teresa Louro Pérez, Lisboa: Edições 70.
- LOURENÇO, Eduardo
 1988 «Somos um povo de pobres com mentalidade de Ricos» in *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*, s/l, Círculo dos Leitores, pp.127-134;
 -----, (selecção, pref. e posf.)
 2006 *Poemas de Fernando Pessoa*, edição patrocinada pela rev. *Visão* e pelo *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, pp.22-23.
- MACHADO, José Barbosa (coord. geral)
 1999 *Vida e Obra de Luís de Camões*, Porto Editora, Biblioteca Multimédia. 1CD- room.

- MACHADO, José Pedro
2003 *Dicionário Onomástico, Etimológico da Língua Portuguesa*, 3 volumes, 3ª ed., Livros Horizonte.
- MARTIN, René (dir.)
1995 *Dicionário Cultural da Mitologia Greco-Romana*, Éditions Nathan, (ed.orig.1992), trad. de Fátima Leal Gaspar e Carlos Gaspar, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MARTINS, J. Cândido
1995 *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga: Ed. APPACDM.
<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/candid06.htm>. Consultado em 27/06/2006.
- MARTINS, Manuel Frias
2003 *Em Teoria (A Literatura) - In Theory (Literature)*, col. Referência, Porto: editora Âmbar, edição bilingue.
- MATEUS, Maria Helena Mira *et alii*
2003 *Gramática da Língua Portuguesa*, 5ª ed., (revista e aumentada), dirigida por Maria Raquel Delgado-Martins, col. universitária, série Linguística, Editorial Caminho: Lisboa.
- MATTOSO, José (org.)
1992 *História de Portugal*, vol. 1, Lisboa: Círculo dos Leitores.
- MELLO, Cristina
1998 *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários*, Coimbra: Livraria Almedina.
- *et alii* (org.)
2002 *Didáctica das Línguas e Literaturas em Portugal*, Coimbra: Pé de Página.
- MOISÉS, Massaud
1999 *A Criação Literária - Prosa I*, 7ª ed., São Paulo: Editora Cultrix.
- MORA, Carlos de Miguel
2003 «A paródia literária no *Corpus Priapeorum*», *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, Aveiro: Universidade, pp.159-177. <http://www.dlc.ua.pt>. Consultado em 13/09/2006.
- OVÍDIO,
2006 *Metamorfoses*, Vol.I, trad. Domingos Lucas, 1ª ed., col. Biblioteca Clássica, Lisboa: Nova Vega.
- PETRÓNIO,
2000 *Satíricon*, prefácio e tradução de Jorge Sampaio, Mem Martins: Publicações Europa América.

- PEREIRA, Maria Helena da Rocha
 2002 *Estudos de História e de Cultura Clássica*, II vol. - Cultura Romana, 3ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- REIS, Carlos
 1981 *Técnicas de Análise Textual - Introdução à Leitura Crítica do Texto Literário*, 3ª ed., Coimbra: Livraria Almedina.
 -----,
 1992 «Reflexões genéricas sobre o estatuto da didáctica da literatura» in *O Professor* (O ensino da Literatura), nº26.
 -----,
 2001, *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos estudos literários*, 2ª ed. (reimp.), Coimbra: Livraria Almedina (1ª ed.1995).
- , & LOPES, Ana Cristina M.
 1990 *Dicionário de Narratologia*, 2º ed., Coimbra: Livraria Almedina.
- , & ADRAGÃO, José Victor
 1992 *Didáctica do Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- SÁ, Cristina Manuela
 2000 «Sobre o papel da banda desenhada no desenvolvimento da competência de leitura», *Didáctica da Língua e da Literatura*, vol.I, Coimbra: Almedina, pp.437- 448.
- SARAIVA, A. José (org.)
 2006 *Os Lusíadas*, Luís de Camões, 3ª ed., Porto : Livraria Figueirinhas (1ª ed. 1978).
- SEQUEIRA, Rosa Maria
 2003 *O Poder e o Desejo – Ensino da Literatura a Estrangeiros na Universidade*. Lisboa: Ministério da Educação.
- SILVA, António de Morais
 1994 *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, 8ª ed., 5 volumes, Horizonte/ Editorial Confluência.
- VEYNE, Paul
 1989 «O Império Romano», in *História da Vida Privada – do Império Romano ao Ano Mil*, dir. Philippe Ariés e Georges Duby, vol.1, 2ª edição, trad. do francês de Mª José Magalhães, com revisão científica de Armando Luís Carvalho Homem, Lisboa: Edições Afrontamento, pp.19-225.
- VERÍSSIMO Artur (coord.)
 2003 *Ser em Português – 8 (Novo)*. Língua Portuguesa, 8º ano, Porto: Areal Editores.

-----, & COSTA, Rosário (coord.)
2000 *Ser em Português* - 9. Língua Portuguesa, 9ºano, 1ª ed., Porto: Areal Editores.

VIRGÍLIO,
s/d *Eneida*, tradução da versão francesa e nota introdutória de Cascais Franco, Mem-Martins: Publicações Europa América.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. <http://pt.wikipedia.org/wiki>. Consultado em 21/05/2006.

III – Filme

GLADIADOR. Direcção de Ridley Scott . Produção de Douglas Wick e Scott Free. Protagonista: Russel Crowe. Dream Works LLC e Universal Studios, Video, Universal, USA, 2000, 1 DVD (duração aprox.148 m) color, legendado, (maiores de 12 anos).

Anexos

Documento 1

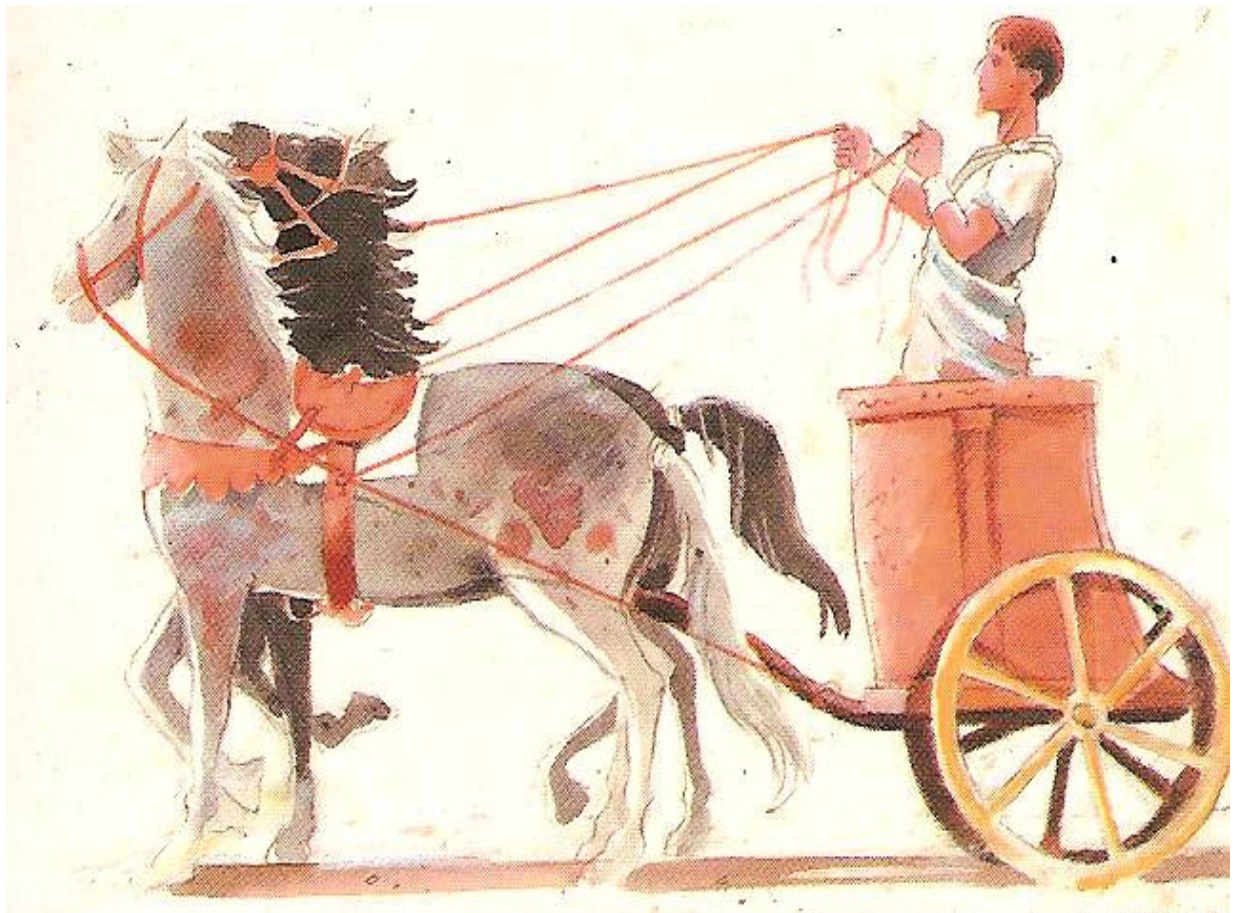


Ilustração da capa de *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*, 1ª edição.

Documento 2



Documento 3



Gosciny & Uderzo
2002 A Volta à Gália, p. 27

Documento 4



Capa do DVD: "Gladiator"

Documento 5



“Eneias salvando seu pai do incêndio de Tróia”. Pintura de A. M. da Fonseca. Ilustração retirada de documento electrónico (cf. Machado, 1999).