

O FAVOR DO ARTISTA: O RETRATO DE D. SEBASTIÃO POR ALMEIDA FARIA

Paulo Roberto Sodré

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Neste artigo, comentaremos a espessa montagem de intertextos que se estabelece entre linguagem pictórica e verbal, entre pintura e romance, entre Cristóvão de Moraes e Almeida Faria, ou seja, entre *O retrato de Dom Sebastião*, de 1571, e a citação desse retrato, em *O conquistador*, de 1990. Pontuais, portanto, pretendemos observar o tratamento dado pelo romancista à história portuguesa e ao sebastianismo por meio da ecfrase, do dialogismo e da paródia. A abordagem será comparatista, mais especificamente voltada para o que Claus Clüver denomina *estudos interartes*.

Palavras-chave: Romance contemporâneo português; Almeida Faria; Intertextualidade; Estudos interartes.

*Este Rei de grão primor
Com furor,
Passará o mar salgado
Em um cavalo enfreado,
E não selado,
Com gente de grão valor.*

Gonçalo Annes Bandarra

*Éra El-Rei hómem de bôa estatura de côrpo, não em
demasia, de fôrtes membros, enxúto e bem dispôsto,
sem defeito algúm. Éra alvo das carnes e os cabêlos
da cabêça e os que lhe começávam a pungir (sic) da
barba, louros.
Tinha o rôsto grave e sevêro, com o beijo debaixo
um pouco derrubado, cuja composição lhe dáva
múita graça e formosúra.*

Pe. Amador Rebelo

Consegui contudo a promessa de um tête-à-tête à tarde no Museu de Arte Antiga, para lhe mostrar o retrato de D. Sebastião por Cristóvão de Moraes.

Almeida Faria

1. *FIAT SEBASTIANUS*: O REI E OS REIS.

Um dos temas - e atualmente poder-se-ia falar de um tópico - mais caros à ficção portuguesa, desde o século XVII¹, o sebastianismo, crença no retorno de um cavaleiro envolto por neblinas com o intuito de fundar em Portugal, “na terra da Promissão”², o Quinto Império, tem despertado o interesse ora devoto ora iconoclasta, ora crente ora satírico dos escritores e estudiosos preocupados em compreender uma das *forma mentis* da cultura lusitana, o “cristianismo milagreiro”³. António Vieira, José van den Besselaar, José Agostinho de Macedo, Almeida Garrett, Teófilo Braga, Aquilino Ribeiro, António Lobo Antunes e Almeida Faria são alguns dos autores que acenderam “luzes”, favoráveis uns, irônicos outros, ao largo altar do messianismo sebástico.

Baseado na esperança judaica do Messias, no mito do Encoberto espanhol e nas lendas arturianas⁴, o Sebastianismo mina do desespero dos portugueses diante da perda de Dom Sebastião, o rei Desejado, cujo destino era o de redourar o império herdado do venturoso D. Manuel. Nascido num clima de extrema tensão – morte dos filhos de D. João III, fragilidade e morte do infante D. João, perda de praças africanas e debilidade do reino diante da ascensão política e militar de Castela -, Dom Sebastião cria ao redor de si uma atmosfera de exaltação e expectativa maior do que poderiam sustentar seu corpo enfermo e sua psicologia excêntrica, maior do que poderia suportar seu reinado anacrônico⁵. Não obstante isso, arregimenta vinte e quatro mil homens, em oitocentas e quarenta e sete embarcações de diversas formas, e aventura-se na cruzada africana (o Papa Gregório XIII deu ao rei a Bula de Cruzada). Em Alcácer Quibir, em agosto de 1578, após o desavisado “Ter, ter!” do sargento-mor Pêro Lopes, os mouros desbaratam o ânimo dos portugueses, derrotam a hoste cristã, apagam da história a figura do Desejado português e ensinam a criação do Encoberto Sebastião, cujo destino não seria menor do que o de seu par histórico: retornar heroicamente, destruir os inimigos dos portugueses e cristãos, *restaurar* o tro-

no nas mãos de Felipe II, e inaugurar o reino da abundância na terra. Assim desejado e encoberto, a “sombra” do rei deveria voltar.

Entre o completo desaparecimento do rei histórico e o surgimento do rei mítico, o povo português deu crédito, em 1584, a um *moreno* noviço carmelita de que ele fosse Dom Sebastião: tornou-se, por troça, “Rei de Penamacor”. Mateus Álvares, em 1585, loiro e da mesma idade do rei, conquistou reinado na Ericeira e morte na forca. Gabriel Espinosa, na intimidade do convento do Madrigal, em 1594, ascende, pelos ardis do frei Miguel dos Santos, de pasteleiro a rei retornado, mas só ganha notoriedade pelo seu mutismo na tortura, antes de ser enforcado. Entre 1598 e 1602, Dom João de Castro, partidário da causa do Prior do Crato e sebastianista fanático, patrocinou a idéia do retorno de Dom Sebastião, ao tentar provar que Marco Tullio Catizone era o “cansado e quase irreconhecível” rei⁶.

Com António Vieira, dá-se o que se designa por *sebastianismo transposto*. Originalmente, o *sebastianismo* consiste na crença do retorno do próprio D. Sebastião, sobrevivente de Alcácer Quibir, de que aqueles quatro falsos reis seriam exemplos. Seguidamente, acredita-se no retorno sebastianiano em outros homens, chefes herdeiros de seu poder salvador⁷. No panteão messiânico português, estariam D. João IV, D. Afonso VI, D. João V, o Marquês de Pombal, D. Miguel e Sidônio Pais⁸.

Transposto, adaptado, ampliado, o sebastianismo oscilou entre credence popular e estratégia política na Restauração, sobretudo, e em outros momentos de crise em Portugal. Na segunda metade do século XIX, afirma Machado Pires, o sebastianismo se tornou domínio cultural, “dando-se expressão literária à mera credence do vulgo”⁹. Uma das últimas expressões literárias desse fenômeno, os poemas neogarrettistas e saudosistas de Nobre, Paschoaes, Lopes Vieira e Pessoa retomam o sebastianismo seja de modo lírico (Nobre, em *O desejado*), seja épico (Pessoa, *Mensagem*), mas todos, no entanto, tratam-no de modo positivo.

Na contramão desse incenso literário, Aquilino Ribeiro, Manuel Alegre e António Lobo Antunes, em 1936 (em *Aventura maravilhosa de D. Sebastião, rei de Portugal, depois da batalha com o Miramolim*), 1967 (em *O canto e as armas*) e 1988 (em *As naus*), respectivamente, “enceram de vez o mito do sebastianismo” e tentam quebrar a “guitarra fantástica e doente” herdada do episódio de Alcácer Quibir¹⁰. Embora João Medina tenha dado ao romance *As naus* a função de “réquiem ironicamente colectivo de uma nação”, o tópico de que tratamos parece ser maior que a impressão de “epitáfio do próprio sebastianismo”, que uma obra-prima, como o romance de Antunes, possa instaurar. Exemplo disso é a publicação, em 1990, de *O conquistador*, de José Benigno Almeida Faria¹¹.

2. O RETRATO NO RETRATO DE DOM SEBASTIÃO.

Uma heptologia montada a partir de epígrafes e dos bicos-de-pena de Mário Botas, *O conquistador* apresenta a narrativa, *in crecendo* (do nascimento até a juventude) e em *flashback*, de Sebastião Correia de Castro, auto-exilado no eremitério da Peninha, cuja vivência é a de um indivíduo que hesita, aos 24 anos, entre o que pode, o que deve e o que deseja ser¹². Conquanto o tema central do romance de Faria se paute, numa ampla observação, por essas reflexões filosófico-psicanalíticas¹³, seu motivo ou tópico nuclear é o sebastianismo¹⁴. A personagem escolhida pelo romancista, um sócio de Dom Sebastião¹⁵ – nascido na mesma data de seu aniversário, quatro séculos depois, e vindo do mar, segundo a narrativa da avó Catarina, num fenômeno natural extraordinário –, enseja a retomada tanto da figura histórica loura do rei misógino, quanto da loura figura lendária do rei encoberto, criando uma situação narrativa propícia à revisão da história portuguesa e da literatura sebastianista.

As sete partes, que compõem esse romance, são elaboradas de modo a se cristalizar nele o kristeviano *mosaico de citações*¹⁶: de Virgílio a Manganelli (literatura estrangeira, nas epígrafes); de Bandarra ao próprio Almeida Faria (Cf. Nota 12); de inscrição latina marianista (p. 97) e hagiografia (p. 47) ao *Kama-sutra* (p. 69); dos verbetes de mitologia (Laquesis e Priapo¹⁷) a *O livro dos seres imaginários*, de Borges; da crônica quinhentista ao mapa astral; de prece de exorcismo (p. 103) a epitáfio (p. 77); de Bosch a Mário Botas.

Diante dessa espessa e labiríntica montagem, escolhemos abordar o diálogo que se estabelece entre linguagem pictórica e verbal, entre artes plásticas e literatura, entre pintura e romance, entre Cristóvão de Moraes e Almeida Faria, ou seja, entre *O retrato de Dom Sebastião*, de 1571, e a citação desse retrato, em *O conquistador*, de 1990. Pontuais, portanto, neste artigo pretendemos observar o tratamento dado pelo romancista à história portuguesa e ao sebastianismo por meio da ecfrase, do dialogismo e da paródia, numa abordagem comparatista, mais especificamente voltada para o que Claus Clüver denomina *estudos interartes*¹⁸.

Recurso retórico, a ecfrase é “a descrição artística de homens, lugares, edifícios e obras de arte”¹⁹. Leo Spitzer, que reintroduziu o termo no discurso crítico, em “A ‘Ode sobre uma urna grega’ ou conteúdo versus metagramática”, em 1955, considera a *ecphrasis* um gênero tradicional, que remonta a Homero e Teócrito, cuja marca é a da “descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultural, descrição que implica, nas palavras de Théophile Gautier, ‘*une transposition d’art*’, a reprodução,

por meio de palavras, de *objets d'art* perceptíveis pelos sentidos”²⁰. Luís de Moura Sobral especifica mais esse conceito: descrição de obras de arte de índole visual, sobretudo a pintura²¹. Ao examinar os conceitos conhecidos desse recurso ou gênero, Lino Machado conclui que

existem, pois, duas acepções para o conceito de ecfrase: uma de caráter generalizante, abarcadora de quaisquer escritos descritivos, pormenorizantes, e outra, de feição mais restrita, limitada aos trabalhos que busquem traduzir, em termos verbais, o que foi já elaborado pelas artes cujo impacto nos receptores se dê principalmente através do sentido da visão.²²

Esse comentário sintético deixa de considerar um aspecto significativo que Curtius e Spitzer parecem frisar: o caráter *artístico* da descrição das obras de arte. Nesse sentido, Lino Machado parece concordar com a ampliação do conceito que Claus Clüver apresenta, ao afirmar que a ecfrase é a “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não verbais”²³. O termo *verbalização* compreende tanto as obras literárias (romances, poemas, peças dramáticas) como as não-literárias (resenhas, catálogos e estudos analíticos). A natureza *real* ou *ficcional* dos “textos compostos em sistemas não verbais” implica o caráter ecfástico seja de “Ode sobre uma urna grega”, de John Keats, sobre uma peça de museu conhecida do poeta, seja da pintura de Dorian Gray, em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, sobre um óleo inventado pelo autor inglês.

Para efeito de nosso estudo, consideraremos ecfrase um recurso retórico²⁴ por meio do qual se processa uma reescritura descritivo-literária de um objeto artístico concebido em sistema sógnico diferente. É o que Almeida Faria realiza ao descrever uma pintura quinhentista em seu romance.

Não é difícil perceber, se considerarmos a relação estreita entre o texto verbal e a transposição intersemiótica de outro texto contida na ecfrase, como neste recurso se imiscui um outro conceito: o de dialogismo. Pressupondo que em todo texto ressoam diferentes discursos e que estes podem ser tratados de modo a terem autonomia, mutabilidade e abertura²⁵, a ecfrase, quando utilizada habilmente pelo escritor, pode perfeitamente veicular essa postura ou posição dialógica do sujeito produtor²⁶.

Ao estabelecer o diálogo com *O retrato de Dom Sebastião*, de Cristóvão de Moraes, entre outras obras-vozes literárias, históricas, cinematográficas, folclóricas, Almeida Faria cria em, *O conquistador*, uma estratégia ecfástica capaz de ampliar, e sofisticar, a discussão que ele propicia sobre a história e a ficção, sob a perspectiva metafictional, de modo a fazer da descrição poética daquela pintura uma “confrontação

direta entre o discurso da arte e o discurso da história”²⁷.

O retrato se insere na modalidade *pintura de história*, segundo as classificações acadêmicas a partir do Renascimento, período em que passa a ser considerado como gênero²⁸. De acordo com a conveniência histórica, política e cultural, o retrato, sobretudo na retratística oficial, pode ser tipificado como “imagem do poder, patente ou maquilhada nas suas estratégias”²⁹. Discurso ideológico voltado tanto para a cristalização da imagem do poder estabelecido, quanto para sua contraposição, por meio da caricatura, o retrato expõe as “qualidades oficiais sempre abstratas”, no caso daquela imagem, ou defeitos carregados, “sempre mais fidedignos na sua revelação ou descoberta de valores morais e psicológicos”³⁰, no caso desta. Em ambas, portanto, como em todo texto, vaza o teor ideológico que instiga uma observação atenta e crítica.

Inserido nesse gênero, encontramos *O retrato de Dom Sebastião*, considerado por José-Augusto França “um dos bons retratos maneiristas europeus”, que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, desde 1909. Encomendado pela rainha Dona Catarina ao pintor Cristóvão de Morais, essa obra faz parte de uma pequena série de retratos do neto de D. João III: “chegaram até nós ou há notícias de retratos pintados ou gravados quando o rei era ainda criança de berço, aos três anos, aos sete, aos onze, aos dezassete, aos dezoito, aos vinte e cerca dos vinte e três anos”³¹. Desses retratos, Morais executou o do rei aos onze anos e aos dezassete. Este último é o que estamos observando.

Aproveitaremos a minuciosa descrição do quadro quinhentista apresentada por Fernando Pereira:

O rei está representado a meio corpo, voltado à direita, envergando uma armadura tauxiada a ouro, minuciosamente desenhada em todos os seus pormenores funcionais e decorativos, sobre a qual se reflecte, ao centro do peitoral, uma mancha de luz. A armadura deixa ver, junto à margem inferior do quadro, os calções de tecido brocado de tons acastanhados. Completam a indumentária militar uma espada presa por correia à cinta, sobre o punho da qual o monarca repousa a mão esquerda, e um punhal cujo punho se entrevê no espaço entre a curva do braço direito e o corpo da armadura. Da gorjeira e dos punhos da armadura saem folhos de renda encanudada que ornem a face e as mãos do monarca. Este apresenta uma face pálida, cabelos curtos e alourados, deixando ver a orelha direita, e lábios carnudos. Inexistência de barba. Na mão direita, apoiada na cinta, o rei ostenta um anel no indicador e uma aliança [no] dedo mínimo. O retrato apresenta no canto superior direito, sobre fundo escuro uniforme, a seguinte inscrição: REX PORTUGAL RUM ET ALGARBIORUM XVI. Por último, no canto inferior esquerdo, à frente da representação do próprio rei, surge figurada uma enorme cabeça de galgo com coleira de couro, forrada de veludo vermelho, entevendo-se bordadas as armas de Portugal.³² De imediato, as primeiras impressões que causa o retrato de Mo-

rais concerne às triangulações que sua composição marca. Três pontas desse triângulo indicam três valores de extrema relevância numa *pintura de história*: na ponta superior, a cabeça do monarca e sua soberania, maior ponto de luz do quadro com “fundo escuro uniforme” (evidentemente, a coroa e a centralização do poder monárquico são inferidos dessa situação de destaque); em seguida, de certo modo concorrendo com a luminosidade da cabeça real, o galgo e a mão com anel e aliança (conjunto simbólico cujo sentido parece vir da relação estreita e submissa do cão com seu dono, o que nos permitiria pensar em vassallos ou súditos e sua relação com seu rei), e, por último, mas não por isso menos importante, a mão e sua função bélica, expressa pela presença da espada. Esses três pontos da composição, não por acaso os pontos mais luminosos do retrato, entretanto, parecem estruturar a ênfase num elemento decisivamente mais impressionante, tanto pela riqueza de detalhes quanto pela imponência: a armadura “tauxiada a ouro”. Se iconograficamente³³ podemos deduzir do quadro a majestática altivez de um cavaleiro-monarca, senhor de seu reino (*Rex Portugal Rum et Algarbiorum*) por meio do domínio dos súditos e da guerra, iconologicamente, *O retrato de Dom Sebastião* revela, além das expectativas e valores das décadas de 60 e 70 do século XVI, um “aprofundamento da ideologia cavaleiresca e da sua tradução simbólica”³⁴.

Fernando Pereira, em artigo citado, discute a atrelagem da representação do rei português a uma retratística portuguesa, fundamentada em duas tradições: a primeira, do séc. XV e início do XVI, carregada “de simbolismos e visando uma sacralização da função régia”; a segunda, a partir do reinado de D. João III, em que este e sua rainha “fizeram-se retratar, sobretudo na fase final de seu reinado, como simples personagens de corte, segundo a moda maneirista, (...) ou escolheram retratar-se como simples fiéis da Igreja”³⁵. Cristóvão de Moraes, por sua vez, retrata o monarca sob os auspícios do que Pereira chama “revivalismo cavaleiresco”, o qual dominará a cultura e a política do reino de Dom Sebastião.

Segundo Pereira, Dom João III havia abandonado a política de fusão das duas vertentes da expansão portuguesa: a *empresa comercial* (ligada à expansão dos comerciantes), a qual, conciliada ao *ideal neocruzadista* (ligado à expansão da nobreza), tornara-se o alicerce do império, levado ao auge por D. João II e por Dom Manuel I. Aquela atitude de Dom João III desequilibrou essa expansão, de modo a deixar descontente o reino que assistia aos poucos o esfacelamento político de Portugal, especialmente com a perda de algumas praças africanas³⁶.

O entusiasmo com a coroação de Dom Sebastião veio da grande

expectativa, que se formou ao redor do rei, de que este retomaria a política preterida por seus avós. Formado num ambiente de leituras de novelas de cavalaria e das crônicas de reis-cavaleiros, como Carlos V e D. João II³⁷, Dom Sebastião assistiu à reunião das Cortes de 1563, quando se decidiu contrariar a política continuísta de Dona Catarina. Esses dois fatores, em síntese, parecem ter determinado o perfil do reinado sebastiano: a revitalização da *política da cavalaria* – e, por conseguinte, de todo um imaginário cavaleiresco –, em “detrimento (mas sem abandono) da *política do siso*”³⁸, ou seja, da expansão comercial. O resultado desse perfil já conhecemos: influência da nova geração de nobres interessada nas aventuras expansionistas, tensão entre o monarca, Dona Catarina e o Cardeal D. Henrique; a obstinação do rei em tornar-se *cavaleiro do Império e da Igreja*, e o desastre que adveio da retomada do *ideal neocruzadista*.

Nesse ambiente é que Dom Sebastião foi retratado. É a partir desse contexto, por conveniência posto em sinopse neste artigo, que Fernando Pereira interpreta a imagem do rei. Sua leitura apresenta algumas conclusões que nos interessa frisar.

Em primeiro lugar, a cenografia. As escalas em que se organiza o quadro são surpreendentes: a cabeça do galgo é representada num tamanho superior ao da cabeça do rei ou das suas mãos. Este detalhe – denunciando a importância desmesurada conferida ao animal que, assim, assume os contornos de um símbolo – distancia o retrato das suas fontes prováveis: os retratos análogos de Carlos V e Filipe II em que a representação do cão não disputa a primazia à personagem régia. Não se justificará isso pela presença das armas reais na coleira, pormenor inexistente naqueles retratos? Por outro lado, considerando a figura do rei, percebe-se que o objectivo do pintor foi mais o de retratar a armadura do que o próprio rei, o que vai corresponder, no plano da simbólica, à exaltação de certos traços da personalidade e papel assumidos pelo rei.³⁹

Ao observar as “discrepâncias” na representação do rei e do galgo, Pereira detecta também a simbologia evocada pelo “anel do indicador”: motivo iconográfico relacionado ao *casamento místico*. A espada, por sua vez, evoca a *cavalaria*. Iluminando esses cinco elementos composicionais (o rei, o galgo, o anel, a espada e, principalmente, a armadura), Pereira os interpreta como um conjunto que tange à ideologia cavaleiresca que configurava o reinado de Dom Sebastião:

O retrato é, assim, a representação do *instrumento guerreiro* – do cavaleiro da *vingança divina* – a dois níveis: o espiritual, representado pelo próprio rei [visto que *casado misticamente* com Deus, como sugere o anel no dedo indicador], e o temporal, representado pelo Galgo (duplo do reino)⁴⁰, visando a regeneração de uma Cristandade e de um Mundo dilacerados e decadente – realidade que o rei

parece olhar com desdém – a que se impunha o regresso a um estado de pureza primordial sob pena de perdição inexorável.⁴¹

Considerando essa leitura, podemos notar como o quadro configura e corrobora a idéia do rei-cavaleiro, de modo que os pontos de luz do retrato enfatizam exatamente uma simbologia voltada para a imponência do cavaleiro Desejado, destemido e casto, capaz de recuperar o prestígio de seu reino e da Cristandade, por meio da aliança mística e do empreendimento bélico.

É diante desse quadro (e de sua tessitura ideológica) que encontramos donjuanescamente Sebastião Correia de Castro, ao lado da brasileira Helena, no Museu Nacional de Arte Antiga ou Museu das Janelas Verdes, em Lisboa. Isso ocorre na Parte VI de *O conquistador*, em que aquele tem cerca de dezenove anos e encontra-se no momento quando sua vida sofrerá um amadurecimento substancial, em contato com Helena, espécie de sibila que lhe apresenta o “horóscopo” que traçará sua preferência

pela mais despojada natureza, pela severa grandeza, pela concentração e a diferença. O estado de concepção, de enraizamento, *de semente aguardando seu momento*, poderá lhe dar *certa tendência para o impessoal e saturnino disfarce*, complicado pela *exaltação de Marte*. Daí um gosto acentuado por ser todo mundo e ninguém, como se *encarnasse o eterno masculino* e não o simples indivíduo.⁴²

Nesse trecho, observamos o estado de latência, a propensão para a auto-anulação do indivíduo em prol do coletivo e do guerreiro, tendência própria dos grandes líderes, aspectos que se adivinham no destino de Sebastião. Coincidem, assim, o momento refletido no retrato, em que Dom Sebastião se prepara para sua grande aventura, e o momento que será vivido por Sebastião, o auge de sua empresa erótica, na França.

A convite de Helena, Sebastião deixará Portugal em direção a Paris, onde “queria aliás salvar a péssima reputação do sexo masculino, que não pode gabar-se de um único santo que se desse a todas as mulheres, como a todos os homens se deram Santa Maria Madalena ou Santa Maria Egipcíaca”⁴³. Nesse instante, às vésperas de completar vinte anos, ele depara pressões que o estimulam a sair do país: proximidade do serviço militar com vistas a lutar pelas Províncias Ultramarinas, por um lado, e, por outro, a obstinação do primo e de Alcides, sebastianistas convictos, em fazer com que ele aceite a “obrigação” de assumir-se como o Encoberto. Diante disso, consegue sair clandestinamente de Portugal, chega a Paris, e torna-se um *escort* disponível para todas as mulheres da *Société pour l’Usage Convenable des Hommes*, de que Helena era a principal anima-

dora, na França. Enquanto atende às carências femininas, estuda história e ouve falar de movimentos como a Revolução dos Cravos, o Movimento das Mulheres, a Queima dos Soutiens. Após três anos de atividades ginecômanas e de estudos históricos na Sorbonne, Sebastião decide retornar incognitamente a Portugal, auto-exilando-se no eremitério da Peninha, de onde deverá sair Encoberto ou descoberto: “Inquieta-me o que me espera. Mas dúvida e desassossego são fiéis companheiros”⁴⁴.

A Parte VI é iniciada de modo sugestivo, como, de resto, todas as páginas do romance conseguem sê-lo, devido ao intenso teor poético da linguagem:

A roda ocre de Artemísia, deusa lunar e dos infernos, acaba de surgir a oriente, quente e gigantesca, enquanto o sol tinge de lume o mar e nele se dissolve lentamente. Lua, alma do mundo, que sobre esta Serra foste crescendo e devagar hás-de minguar, leva contigo todos os males que agosto me pode dar.⁴⁵

A perífrase, de gosto barroquizante, “a roda ocre de Artemísia” se relaciona ao plano da diegese no tempo presente da narração, na Peninha, de onde Sebastião rememora suas aventuras, mas complementa o teor simbólico do material lembrado de seu longo *flashback*: o encontro com Helena - e, por conseguinte, com suas atividades de *cavaleiro amoroso*, na França -, determina o ápice da tensão da vida adolescente do protagonista e a necessidade de se definir. A lua, “deusa lunar e dos infernos”, portanto, é a tutora da inconsciência (em oposição ao sol, regente das ações ligadas à lei, à ordem, que “tinge de lume o mar e nele se dissolve lentamente”) e dos desígnios recônditos do pensamento e da ação. Essas imagens simbólicas (a lua que *alça* sua influência e o sol que *perde* seu poder no poente) parecem desencadear o ponto de culminância da vida des-regrada, des-ordenada, enfim, instintiva de Sebastião, no romance. Na Parte VI, ele narra o auge de suas conquistas, ainda que nos aponte também o auge de sua formação intelectual (“A soma de conhecimentos adquiridos nos anos de Paris fez-me avançar a um ritmo jamais imaginado”⁴⁶).

Enquanto que na Parte I, narram-se o nascimento e a infância, cheios de eventos fantásticos, de Sebastião; na II, o despertar dos sentidos ainda infantis, com o convívio com a menina Amélia; na III, as aulas de Justina, que desperta o desejo adolescente e os jogos de sedução; na IV, a primeira paixão iluminada por Clara, a aceitação do “jogo” de ser o Encoberto, e a vertigem diante do túmulo de Dom Sebastião; na V, a ligação sensual com Julieta e, incestuosa, com a avó Catarina⁴⁷, além do contato mais regular com os sebastianistas, em Lisboa, na Parte VI, narra-se, numa

espécie de clímax da relação Rei-Filho de pescador, além das peripécias francesas, o encontro *tête-a-tête*, por assim dizer, com Dom Sebastião, representado pelo quadro de Morais.

Esse encontro parece cristalizar na narrativa uma gradação na aproximação entre os sócios: se, na Parte I, Sebastião apenas *ouve*, “mortificado”, as histórias sobre o rei da avó Catarina, na IV, o *ver* o túmulo do rei, aos catorze anos, nos Jerónimos, *causa-lhe* vertigem, depois de ter anotado o epitáfio talhado em “tristes tons de mármore”⁴⁸. Já na Parte VI, o *observar* o quadro, aos dezenove anos, propicia o encontro mais “direto” com Dom Sebastião, mas de modo mais distanciado, crítico e algo indiferente: “As alegadas afinidades físicas até me pareceram dessa vez menos patentes. E quase me era antipática a pose majestática, o frio olhar arrogante e crispado de quem sempre representando se apresenta”⁴⁹. Em seguida, Sebastião descreve o quadro:

A armadura verde-escura com decorativos frisos de ouro-velho; a gola alta de onde saem as rendas da golilha subindo pelo pescoço até ao queixo; a mão esquerda pegando no cabo, decorado de pedras preciosas, da espada que se esconde atrás das pernas; o punhal à cintura; a mão direita exibindo os anéis do indicador e no dedo mínimo, delgado como o de um menino; o focinho do canzarrão farejando submissamente o dono e simbolizando a mansidão dos súbditos (...) ⁵⁰

À parte mais objetiva da ecfraze seguem a observação perspicaz de Sebastião sobre seu “sócio” e outra descrição complementar, voltada para o rosto do soberano, também acompanhada de observações finamente sa-gazes:

tudo no quadro está pensado para investir de sinais de poder o adolescente pouco seguro de si, órfão de pai antes de ter nascido, abandonado pela mãe, obviamente mal-amado, desejoso de provar o seu valor e de se vingar do mundo a todo custo. A face imberbe; a testa alta, o cabelo alourado e curto como o meu; os olhos verde-tília; as arredondadas sobrancelhas; os lábios tão impecavelmente desenhados, que se suspeita o favor do pintor; o queixo pouco afirmativo e as rosadas orelhas: tanta fragilidade não se disfarça sob o olhar duro de quem cedo foi ferido e à força quis ser adulto. ⁵¹

Depois de ecfrasear⁵² o retrato do Rei Desejado, Sebastião comenta sobre o sebastianismo brasileiro - a propósito do conhecimento de Helena sobre os episódios sertanejos de Pedra Bonita e Canudos -, e sobre o messianismo sebástico, em Portugal, afirmando que este revela bem “o fraquinho deste país por tudo que seja fracasso, amorismo e misticismo de pacotilha”.

Diante das opiniões da personagem, através das quais se entrevê-

em, ao mesmo tempo, uma compreensão da psicologia megalomaniaca do rei (“desejoso de provar o seu valor e de se vingar do mundo a todo custo” e “tanta fragilidade não se disfarça sob o olhar duro de quem cedo foi ferido e à força quis ser adulto”) e uma censura do papel desempenhado por ele (“E quase me era antipática a pose majestática, o frio olhar arrogante e crispado de quem sempre representando se apresenta”), percebemos de imediato a que veio a ecfraze habilmente utilizada.

3. OS CONQUISTADORES DE MORAIS, REBELO E FARIA: FAVOR E DESFAVOR.

A reconsideração do passado português, sua história e seus mitos, encontra nesse romance uma encruzilhada de que derivam muitos sentidos. Almeida Faria “brinca” com o que se pensou e se pensa acerca do sebastianismo e de seu papel na história das mentalidades portuguesa. Pós-modernistamente, ele reavalia e dialoga ironicamente com o passado à luz do presente, sem resquícios de retorno nostálgico, sem a ilusão da busca de um sentido conclusivo, fechado ou garantido, sem a inocência de que a história e outros discursos são objetivos e desprovidos de propósitos e estratégias ideológicas⁵³.

Considerando essa postura do sujeito produtor do romance, a inserção do “encontro”, por assim dizer, ecfástico, entre Dom Sebastião (personagem do quadro histórico, de Cristóvão de Moraes) e Sebastião Correia de Castro (personagem do romance metahistóriográfico, de Almeida Faria), ganha efeitos e sentidos fundamentais, principalmente por se situar na Parte VI, a que antecede o momento de *definição* do que ainda está *incoberto* no duplo do Rei.

Ao justapor o discurso histórico ao ficcional – expressos por meio da sinédoque Dom Sebastião e Sebastião, respectivamente –, ou ao acolher o discurso histórico em seu texto literário, Faria lança mão da intertextualidade, sob o recurso da ecfraze, como vimos, e da paródia, como veremos.

“Canto contrário” (necessariamente contrastante) ou “canto paralelo” (necessariamente crítico)⁵⁴, a paródia adquiriu complexidade conceitual no estudo de Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia*. Entretanto, o sentido que Mikhail Bakhtin consagrou em suas teorizações parece iluminar mais esse recurso, gênero ou modo de abordagem do texto artístico:

Nesta [na paródia], como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A Segunda voz, uma vez instalada no

discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes.⁵⁵

O contracanto que perfila a paródia, segundo o teórico russo, parece ser o efeito da justaposição de textos pictórico-histórico e literário que Almeida Faria empreende, em *O conquistador*.

Consoante ao discurso histórico verbal, como o que verificamos na *Crónica de el-rei Dom Sebastião, único deste nome e dos reis de Portugal o 16º, composta pelo padre Amadôr Rebêlo, companheiro do Padre Luís Gonçalves da Câmara, mestre do dito rei Dom Sebastião*, produzida posteriormente à produção do retrato, a imagem de Dom Sebastião, no quadro de Morais, enfatiza a *laudatio* oficial:

Foi a purêsa da castidade que êle conservou até à morte, com limpêsa virginal guardada; foi sempre tão zelôso e acautelado da comunicação e ainda da vista e fala de mulheres, que viêrão os Médicos a diser dêle que não amáva as mulheres, por de sua naturêsa ser impotente.

(...)

Foi El-Rei muito exercitado nas fôrças corporais e fês vantágem a todos os mancêbos Fidalgos do seu tempo em todos os exercícios, porque além de ser déstro nas armas, éra múito mais na desenvoltura dos membros em torneiar, jogar a péla, lutar, saltar, e pôsto que, nos exercícios de pé, tivêsse múita destrêsa, nos de caválo não houve em seu tempo outro que o igualásse,

(...)

Éra El-Rei hómeme de bôa estatura de côrpo, não em demasia, de fôrtes membros, enxúto e bem dispôsto, sem defeito algúm. Éra alvo das carnes e os cabêlos da cabeça e os que lhe começávam a pungir (*sic*) da barba, louros.

Tinha o rôsto grave e sevêro, com o beiço debaixo um pouco derrubado, cuja composição lhe dáva múita graça e formosúra.⁵⁶

Os detalhes que o Pe. Amador Rebelo dá ao *retrato* verbal de Dom Sebastião se ajustam perfeitamente à pintura que estudamos. Acrescentam-se àquele alguns pormenores que não conseguem registro nesta: a “purêsa da castidade”, a “limpêsa virginal guardada”. Nesse sentido, o efeito paródico da justaposição se completa com dados que apenas as crônicas conseguem certificar.

O quadro quinhentista apresenta um belo rapaz, com olhos inescrutáveis (dificilmente “duros”, como vimos no comentário de Sebastião), levemente feminóide, devido aos traços ainda impúberes e adolescentes (de virgem?), armado rica, austera e rigorosamente. O punhal, a espada, a aliança mística e o galgo completam essa imagem cavaleiresca com uma simbologia que reveste a figura do rei de incontestável majestade e

autoridade, como podemos observar, acompanhando a leitura iconológica de Fernando Pereira. A impressão causada no observador ou receptor é a de áulica deferência.

A imagem de Sebastião, no romance, corrobora a *laudatio*, na medida em que ela é a duplicação da imagem do quadro. Assim sendo, sabemos que este é um belo rapaz, com olhos “verde-tília” inescrutáveis (graças aos quais Clara “passou a dizer: ‘Sebastião, não tires a mão!’”⁵⁷), mas menos feminóide, pelas aventuras eróticas que amadureceram sua masculinidade.

Esse traço acentuadamente masculino, resvalando na caricatura, é que encerrará, principalmente, a “orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro” texto, da crônica e da pintura. Sebastião, em vez de apresentar a “purêsa da castidade” ou a “limpêsa virginal guardada”, trilhará obstinadamente (como o Rei) a conquista amorosa, de posse de seu “sacro *φαλλος*, *Πριαπος* pessoal” ou de sua “tuba, a gaita, a flauta, a trombeta”⁵⁸, com que seduzirá inúmeras mulheres, inclusive a mais idealizada de todas, Clara. Além de *Don Juan* e *Casanova*, figuras nobres na tradição literária, Sebastião encarna o *escort*, o que aprofunda o traço paródico dentro da própria paródia, ao se realçar o aspecto “vil” do conquistador sem posses, dependente do financiamento feminino para suas atividades de “santo venéreo”.

A base parodista da justaposição desses menecmas portugueses está, à evidência, no título, *O conquistador*, a partir do qual Faria almeja o contracanto, a contrahistória, o contramito. *Pretenso* conquistador de terras africanas, casto e cavaleiro, facilmente santificável pela mentalidade portuguesa quinhentista, Dom Sebastião tem na espada e na aliança mística seus dotes para a investida de seu destino de monarca predestinado, Desejado ardorosamente⁵⁹. Conquistador *de fato*, Sebastião marca sua passagem priápica em “território” português (Amélia, Justina, Julieta), espanhol (imaginariamente, visto que sua aventura foi inventada para impressionar seus colegas, o que não reduz o relevo do fato de sua primeira investida masculina ser “uma espanhola sozinha na praia” [p. 39]), judaico-americano (Clara), brasileiro (Helena) e francês (as associadas do SUCH). Predestinado também, como indicam os “fenômenos” que cercam seu nascimento (p. 15-9), a primeira fala *pentecostal* (p. 33-4), os ares de cortesão (p. 37), e, sobretudo, sua *semelhança* com Dom Sebastião, o conquistador de Faria afirma, todavia: “Fiz o que o Outro não fez”⁶⁰, desfechando o sentido paródico pretendido pelo romancista⁶¹.

Nesse contraponto de guerreiros, percebe-se o que Bakhtin designa de *realismo grotesco*, cujo traço marcante é “o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e o do corpo na sua

indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”⁶². Ao contrastar a “purêsa” do Rei com a sensualidade de Sebastião, frisando-as por meio da diferença entre o “quinto membro” de um e de outro – note-se a relação com o “Quinto Império” proposto pelo sebastianismo de António Vieira –, Almeida Faria reduz ou *rebaixa* a figura real ao sócia libertino, valorizando este. Todavia, se atentarmos bem para as afirmações e contra-afirmações de Sebastião, materialismo e idealismo não se excluem de sua cosmovisão. Senão vejamos.

Ao voltar-se para si mesmo, na Parte VII, Sebastião parece se justificar e *diluir* o teor cínico de suas vivências:

Não me considero um debochado condenado aos jogos infernais, embora durante os anos de aprendizagem me tenha divertido e instruído o sacro *ōáēētūð*, o *ĐñBáðirð* pessoal, o meu instrumento musical, a tuba, a gaita, a flauta, a trombeta, o trombone, o bacamarte, o taco, a verga, o cacete, o aparelho, a pica, a peca, a alfaia, o bastão, o pau barbado, o príncipe valente, o bem-humorado, o malandroco, o amigo certo, para o qual não há hipérbole à altura dos seus méritos. Gostaria de ser o derradeiro cavaleiro do amor, aquele cujo órgão erótico principal eram os olhos, segundo Clara. Graças aos olhos, creio, ela passou a dizer: ‘Sebastião, não tires a mão!’⁶³

Essa virada de perspectiva na observação de Sebastião insinua não uma retomada dos ideais platônicos e neoplatônicos de concepção amorosa, que a valorização dos “olhos”, decantada janela da alma, poderia agenciar. Parece-nos que, naquele trecho - microscopicamente revelador de sua trajetória venérea (se considerarmos a enumeração e a ênfase nos sinônimos populares de pênis, seu principal atributo) -, há uma abertura para o diálogo entre sexualidade plenamente exercitada e consciência afetiva desatrelada de moralismo cristão ou, mais amplamente, religioso. Ao relacionar a genitália aos olhos (o que perfilaria o “cavaleiro do amor”), Sebastião dissolve as oposições tradicionais: mal e bem, corpo e alma, terra e céu, sexo e pureza, saindo do lugar-comum cultural-religioso de que entre terra e céu não há conciliação possível.

A ecfrase, a partir da qual o *eu* e o *outro* deparam o espelho, promove uma versão curiosa das águas em que Narciso se mira. Em vez de embevecido, encontramos Sebastião desdenhoso e crítico, além de hesitante, mas imune, talvez, à precipitação narcísea e ao conseqüente encolhimento egóico. *Seu* passado não pode e não é semelhante ao de nenhum outro: sua mundividência implica uma consciência hábil, entre maleável e rebelde, afetuosa e desconstrutora, diante da tradição monárquico-sebastianista encantatória (a voz da avó Catarina, figura que desperta, pelas contações de histórias do Rei, o imaginário de Sebastião, impressio-

nando-o com sua crença messiânica) e ridícula (o *Núcleo de Sebastianistas* e a descrição de Gabriel Gago de Carvalho), e das alternativas que *podem* advir de uma decisão lúcida, após um exílio de todas as revoluções (dos Cravos, das Mulheres, da Queima dos Soutiens), e depois do desaparecimento do nevoeiro que se antecipa aos momentos de iluminação: “e de repente tranquiliza-me a evidência de que aquele Sete-Estrela me há-de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo”⁶⁴.

Sem conclusões, como mostra o desfecho que acabamos de citar, o romance relê poética e humoradamente o sebastianismo como um traço relevante na cultura e na mentalidade portuguesa, sem, contudo, cair simplesmente no pró e no anti-sebastianismo que acompanha a produção literária que elege o Encoberto como tema. O discurso que Faria sugere em seu romance parece desbaratar crenças e posições políticas simplistas, submetendo tudo a uma revisão e, especialmente na Parte VII, a uma abordagem de tom mais sério, dramático, a que subjaz uma reflexão sobre identidade (individual e nacional) e alteridade, além de outros aspectos vinculados à complexa noção de subjetividade. Talvez isso esclareça o que se tem considerado a “falha” de seu texto⁶⁵: a “hesitação” entre o registro jocoso e grave da narração.

Embora todas as sete partes do livro glosem essa revisão e primem pela paródia, pareceu-nos que, no momento em que se dá a ecfrase, culmina toda a arquitetura do romance. Ao *descrever* e ao *criticar* o quadro de Cristóvão de Moraes, Sebastião procede à retomada do passado e de seu desvelamento ideológico. Isso se exemplifica por uma frase iluminadora: “os lábios tão impecavelmente desenhados, que se suspeita o favor do pintor”. Literalmente voltado para o excessivo cuidado no desenho e pintura do quadro, o que revela seu discurso laudatório oficial, esse juízo sugere sentidos que talvez sintetizem o núcleo temático desenvolvido em *O conquistador*.

Como pudemos notar nas descrições de Fernando Pereira e de Sebastião/Almeida Faria, todo o quadro demonstra o esmero maneirista de Moraes na concepção do retrato. Entretanto, ao percebermos a relação, sob “suspeita, entre o “favor do pintor” e os “lábios tão impecavelmente desenhados”, não pudemos evitar a associação, talvez superinterpretativa, entre “discurso do poder” (metonimicamente representado pelos “lábios” do monarca, que proferem o discurso e garantem sua legitimidade) e reprodução e cumplicidade com esse mesmo poder (o “favor do artista”). Esse “favor”, se estivermos corretos, é o que promove a ideologia política – questionada no romance, devido a sua suspeita –, seja por meio da historiografia, seja por meio da iconografia, seja por meio da literatura,

linguagens sempre permeáveis a essa veiculação⁶⁶. Não é sem propósito, portanto, que Faria recolhe às crônicas, à pintura ou aos textos literários o material para sua revisão eminentemente intertextual e paródica.

Aqui, podemos arriscar uma dedução: contrapostos os menecmas Sebastião, à imagem histórica proposta por Moraes, *favorável*, junta-se a imagem literária de Almeida Faria, representada iconograficamente e paratextualmente por Mário Botas, na pintura que ilustra a capa do romance: um cavaleiro belo, “representado a meio corpo”, contra um fundo cinza, com uma aura ou sol torneando sua cabeça de curtos cabelos castanhos e curto pescoço contornado por “folhos de renda” sombreados; olhos claros-tília e lábios marcadamente desenhados e róseos num rosto, também em tom róseo mais claro, voltado para a direita, e com uma sombra espessa, cinza, cobrindo seu lado esquerdo; veste uma armadura de bronze sobre cuja superfície repete-se o mesmo reflexo de uma “mancha de luz” na armadura de Dom Sebastião, no quadro de Moraes, e onde se destaca a cruz vermelha de Portugal; os braços estão voltados para o baixo-ventre, sobre o qual as mãos seguram um globo com um tom de lilás que se repete no nariz e nas mangas de uma camisa que sai da mesma armadura; tudo como que desce para dentro do que parece ser um largo calção verde-oliva aveludado. Sem querermos nos deter nessa comparação, tema para outro artigo, gostaríamos, no entanto, de alinhar algumas considerações.

Entre os contrastes ou os aspectos da “orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro” quadro, o assinado por Moraes, três merecem reflexão, de imediato. A mancha escura no rosto rosado; o lado direito para o qual está virado o rosto, e as mãos voltadas para o baixo-ventre, segurando um globo que não parece, contudo, representar o globo terrestre. Esses três elementos na pintura de Botas redundam exatamente nos pontos a partir dos quais Almeida Faria monta sua paródia: a ambigüidade da imagem se revela na posição e nos lados escuro e claro do *rosto* (em oposição ao rosto claro do Rei, e virado para a esquerda), que se desdobra no claro e escuro do *globo*. As mãos, ao segurarem o globo (eufemismo da genitália masculina ou da cópula hetero-erótica?), voltadas diretamente para o baixo-ventre (em oposição às mãos “castas” do Rei sobre a armadura e sobre a espada) sugerem o “heroísmo erótico” de Sebastião.

Assim justapostos, os quadros (verbais e pictóricos) se aproximam, continuam um no outro, sem ruptura absoluta, mas com discontinuidades que lançam luz sobre o discurso díspar que cada um faz emergir.

O “favor do pintor” se torna, em *O conquistador*, o *desfavor* do

romancista, a partir do qual se percebe que “reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”⁶⁷. Desse modo, entre o “favor do pintor”, exposto, e o *desfavor* do escritor, proposto, detecta-se o *favor do artista* sugerido, que nos introduz e permite-nos vislumbrar alternativas para refletir sobre o tumulto ideológico do mundo, atentos ao diálogo, à relatividade e à abertura das idéias, dos conceitos, dos pensamentos: “Continuo ignorando quem sou eu. Se fui quem hoje julgo ser, se sou quem dizem que fui, se nunca serei mais que não saber quem sou ou quem serei, mesmo assim valeu a pena. E alguma coisa aprendi: quem não quero ser”⁶⁸.



Retrato de Dom Sebastião, de Cristóvão de Moraes (Séc. XVI)



Dom Sebastião, de Mário Botas

Notas

¹ A partir da primeira edição das *Profecias do Bandarra*, de D. João de Castro, em 1603, vários são os autores e gerações, tanto no plano da historiografia, do ensaio, quanto no da ficção, que vêm se debruçando positiva e negativamente sobre o sebastianismo, como pode-se observar no estudo de PIRES, António Machado. *D. Sebastião e o Encoberto*: estudo e antologia. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971. O sebastianismo: mito nacionalista português, p. 9-116.

² BANDARRA, Gonçalo Annes. *Profecias do Bandarra*. 5. ed. Lisboa: Vega, 1996. p. 59.

³ MEDINA, João. Sebastianismo. In: MACHADO, Álvaro Manuel (Org. e Dir.). *Dicionário de literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996. p. 557.

⁴ PIRES, op. cit., p. 65.

⁵ Ibid., p. 57.

⁶ Ibid., p. 59-64.

⁷ Ibid., p. 32.

⁸ Ibid., p. 38.

⁹ Ibid., p. 98.

¹⁰ MEDINA, op. cit., p. 559-60.

¹¹ FARIA, Almeida. *O conquistador*. Lisboa: Caminho, 1990.

¹² Nesse sentido, Almeida Faria parece conectar a esse romance o fio que traça a figura de J.C., em seus romances anteriores, sobretudo, em *Cavaleiro andante*: a indecisão diante das possibilidades de como estar no mundo e, em particular, em Portugal.

¹³ CAMILO, João. O herói à procura da sua identidade: reflexões sobre *O conquistador*, de Almeida Faria. *Rassegna iberistica*, Roma, n. 40, p. 5-14, set. 1991.

¹⁴ Cf. a esse respeito o ensaio de SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Transgressão e conquista: *O conquistador*. *Letras & letras*, Lisboa: <http://alfarrabio.um.geira.pt/vercial/letras/ensaio13.htm>, e o subcapítulo “Almeida Faria”, em GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993. (Col. Criação & Crítica, n. 14). p. 50-3.

¹⁵ Para evitar ambigüidades, faremos referência ao rei como *Dom Sebastião* e à personagem de Faria como *Sebastião*.

¹⁶ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. A palavra, o diálogo, o romance: p. 64.

¹⁷ FARIA, op. cit., p. 62 e 129.

¹⁸ CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade*: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.

¹⁹ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996. p. 108.

²⁰ Trad. de Álvaro Mendes. In: LIMA, Luís Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. I. p. 325.

²¹ *Apud* MACHADO, Lino. *As palavras e as coisas: Guernica (e mais) na caligrafia de Carlos de Oliveira*. Vitória: Edufes, 1999. Cap. 5: Ecfrase, imagem, fanopéia: p. 313.

²² Ibid., loc. cit. Lino Machado discute verticalmente o assunto em seu livro.

²³ CLÜVER, op. cit., p. 42. Não pretendemos discutir aqui o aspecto teórico concernente à relação entre ecfrase e tradução intersemiótica, levantada por este autor e aprofundada por Lino Machado, em sua tese. Interessa-nos, neste artigo, o efeito retórico e dialógico daquele recurso no romance de Almeida Faria. De todo modo, vale registrar que Clüver considera, à p. 43, ecfrase e transposição intersemiótica como sinônimos, diferindo-as assim da tradução intersemiótica: “Pode-se considerar todas as formas de *ekphrasis* como transposições semióticas, ao passo que o conceito de ‘tradução intersemiótica’ soa melhor se restringido a textos (em qualquer sistema sígnico) que, em primeiro lugar, oferecem uma

reapresentação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto fonte composto num sistema sógnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, que acrescentem relativamente poucos elementos, sem paralelo no texto-fonte. Ler tais textos como traduções significa que serão lidas dentro de um estudo dos problemas da tradução – campo que recentemente tornou-se uma disciplina independente, complexa e gratificante”.

²⁴ LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. de R. M. Rosado Fernandes. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. p. 218.

²⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 21.

²⁶ Em vez de se abordar a figura do autor ou “sujeito individual”, Terry Eagleton, citado por Linda Hutcheon, prefere o termo “posições do sujeito”, que não são extratextuais, mas antes factores constitutivos essenciais do texto”. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 110.

²⁷ HUTCHEON, Linda. *Poética da pós-modernidade: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 39.

²⁸ FRANÇA, José-Augusto. *O retrato na arte portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. Introdução: p. 7 e 8.

²⁹ Ibid., p. 8.

³⁰ Ibid., loc. cit.

³¹ PEREIRA, Fernando António Baptista. O retrato de D. Sebastião do Museu Nacional de Arte Antiga. *Prelo*: Revista da Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, n. 41, p. 53-66, abr.-jun. 1986. Nota 1, p. 63.

³² Ibid., p. 54-5.

³³ Seguimos aqui a distinção, proposta por Erwin Panofsky, entre *iconografia*: descrição e classificação das imagens, e *iconologia*: método de interpretação das imagens, apresentada em *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. Significado nas artes visuais*. Trad. de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 53-4.

³⁴ PEREIRA, op. cit., p. 55-6.

³⁵ Ibid., p. 55.

³⁶ Ibid., p. 57.

³⁷ António Machado Pires, ao comentar sobre a figura de Dom Sebastião, arrola entre suas excentricidades o fato de o monarca ter ordenado a abertura dos túmulos de alguns de seus antepassados, “pondo-se a contemplar em êxtase a figura de D. João II, exclamando: ‘Este é o meu Rei’”. Op. cit., p. 47.

³⁸ Ibid., p. 58.

³⁹ Ibid., p. 59.

⁴⁰ Esse sentido é construído por Pereira, a partir das idéias de Julius Evola, em *Mistério do Graal*, “ao fazer a interpretação da dupla dantesca do *Dux* e do *Galgo*: ‘(...) Dante prevê o advento daquele que porá termo à dupla usurpação. É precisamente o ‘Galgo’, que, segundo a referida convergência dos símbolos, forma um

todo com o *Dux*, ‘Enviado de Deus’, que ‘matará a barregã, com o gigante que com ela peca’. No conjunto, temos o símbolo de um vingador e restaurador, imagem do ‘Senhor Universal’, de que fala Dante no *De Monarchia*, e de uma ‘restituição’, fundada sobre a destruição dos dois princípios de decadência já mencionados”. *Ibid.*, p. 60.

⁴¹ *Ibid.*, loc. cit.

⁴² FARIA, op. cit., p. 113. (Itálicos nossos)

⁴³ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 103. Em seguida a essa *oração*, Sebastião se lembra do exorcismo que sua avó disse em seu septuagésimo aniversário. A partir daí, narra-se o jantar comemorativo, no restaurante onde se dará o encontro com Helena, núcleo dessa parte, como já indicamos.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁷ SIMÕES, op. cit., p. 6.

⁴⁸ Vale transcrevermos o ambíguo texto: CONDITUR HOC TUMULO, SI VERA EST FAMA, SEBASTUS, QUEM TULIT IN LIBICIS MORS PROPERATA PLAGIS. NEC DICAS FALLI, REGEM QUI VIVERE CREDIT, PRO LEGE EXTINGUO MORS QUASI VITA FUIT. FARIA, op. cit., p. 77. “Conserva-se neste túmulo, se se pode crer, Sebastião, que uma morte precoce levou nas praias da Líbia. *Nem se diga que se engana quem crê que está vivo o rei, destruído pela natureza, sua morte é como se fosse vida*”. Trad. livre de José Werneck. Diante da patética frase-desfecho do epitáfio (que destacamos em itálico), não causa estranheza Sebastião sofrer a vertigem, demonstrando sua vulnerabilidade.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁰ Loc. cit.

⁵¹ *Ibid.*, p. 107-8.

⁵² Há outros momentos ecfásticos no romance: a descrição parcial do túmulo de D. Sebastião, nos Jerónimos (p. 77); o quadro *Inferno*, anônimo, e “as trípticas tentações de Bosch”, também parcialmente descritas (p. 108), além dos desenhos (referência aos de Mário Botas?) do amigo da “estroinice lisboeta” (p. 132 e 134). Não tivemos oportunidade de cotejar algumas imagens descritas no romance com a obra plástica de Mário Botas. Quer-nos parecer que as *intertextualidades* seriam inevitáveis, dada a afinidade entre o traço *cínico e corrosivo* do pintor e o humor ferino do romance de Almeida Faria, além do fato de Botas ser o ilustrador fiel dos livros do romancista até agora publicados.

⁵³ HUTCHEON, *Poética*, op. cit., p. 21, 22, 39.

⁵⁴ *Ibid.*, *Uma teoria*, op. cit., p. 47-8.

⁵⁵ BAKHTIN, *Problemas*, op. cit., p. 194.

⁵⁶ Edição de António Ferreira de Serpa. Porto: Civilização, 1925. p. 267 ss.

⁵⁷ FARIA, op. cit., p. 130.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁹ Como registra o cronista: “Sabída esta nova [o nascimento de D. Sebastião] pela cidade, dado aviso à cleresía e religiosos e às más pessoas devótas pedissem

a Deus, com orações santas e públicas, o próspero parto da Princesa, como único remédio português e logo de noite se ordenou uma solene procissão de toda a cleresia e religiosos da Sé a S. Domingos. (...) Além disto não ficou dona nem donzela, por nobres e virtuosas que fôsem, que com muitas lágrimas não saíssem de suas casas, e andassem pelas igrejas pedindo o remédio tão desejado, concorrendo todos ao Terreiro do Paço, sabendo as horas de que a Princesa paria, o que todos, com grande silêncio, sendo já dia, ouviram das janélas, que disiam os Fidalgos, que nelas estavam, que já tinham Príncipe e fôï tanta a alegría de tal successo, que não cessavam de louvar o Senhor por tamanha mercê, a qual nóva correu logo por toda a Cidade e Reino, com muito alvoroço”. REBELLO, op. cit., p. 9. (Itálicos nossos).

⁶⁰ FARIA, op. cit., p. 133.

⁶¹ Há uma passagem, no romance, resvalando no didatismo narrativo, em que se estabelecem as comparações entre o Rei e o Filho do pescador. Cf. p. 74-5.

⁶² BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993. Introdução: p. 17.

⁶³ FARIA, op. cit., p. 129-30.

⁶⁴ Ibid., p. 134.

⁶⁵ João Camilo reflete sobre a recepção crítica de *O conquistador*, observando o que significaria essa “falha” no romance (segundo um artigo publicado no *Jornal de Letras*) e defendendo a qualidade do texto de Almeida Faria, em O herói à procura da sua identidade: reflexões sobre *O conquistador*, de Almeida Faria. *Rassegna Iberistica*, op. cit., p. 5 ss.

⁶⁶ Cf. BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Mosés. São Paulo: Cultrix, [1988].

⁶⁷ HUTCHEON, *Poética*, op. cit., p. 147.

⁶⁸ FARIA, op. cit., p. 130.

Referências

ANDRADA, Leitão de. Romance do infeliz sucesso. *Prelo*, Lisboa, n. 1, p. 73-76, out.-dez. 1983.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: A POÉTICA clássica. Trad. de Jaime Bruna. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 19-52.

BARROS, Diana Luz Pessoa, FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. (Col. Ensaio de Cultura, n. 7).

CARVALHAL, Tânia Franco. Teorias em literatura comparada. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 2, p. 09-17, maio 1994.

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

- FARIA, Almeida. Romance de D. Sebastião de Portugal e Gabriel de Espinosa Pasteleiro em madrigal: romance de cordel impresso anonimamente em 4 de agosto de 1983 e encontrado por Almeida Faria. *Prelo*, Lisboa, n. 1, p. 77-80, out.-dez. 1983.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo, n. 2, p. 56-68, 1997.
- HERMANN, Jacqueline. *No reino do Desejado: a construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Introdução: p. 17-22.
- LOURENÇO, Eduardo. Literatura e revolução. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 78, p. 07-16, mar. 1984.
- MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. A pintura na literatura. *Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo, n. 2, p. 69-88, 1997.
- MEMÓRIA de Mário Botas. *Jornal de Letras*. Lisboa, a. XIX, n. 747, 19/maio-1/junho 1999, p. 29-31.
- MOURA, Vasco Graça. Sobre Agustina e Almeida Faria. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 69, p. 36-40, set. 1982.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. *Cavaleiro andante* e a literatura pós-74. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 15., Assis, 1994. Anais. Assis: UNESP, 1994. v. 2. p. 414-420.
- OLIVEIRA, Bernardo. Nietzsche e a lição de pintura. *Contexto*, Vitória, a. IV, n. 3, p. 101-108, 1994.
- OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro. Almeida Faria: um itinerário. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 69, p. 29-35, set. 1982.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e prática*. São Paulo: Edusp, 1997. Conceitos fundamentais: p. 125-82.
- RIBEIRO, Raquel de Souza. *Ensaio sobre a cegueira: de Bruegel a Seurat*. In: LOPONDO, Lilian (Org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998. p. 145-198.
- SOUZA, Eneida Maria de. Literatura comparada: espaço nômade do saber. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 2, p. 19-24, maio 1994.