UNESP UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

Gismara Rosane Garcia

Frames Literários

A Ekphrasis n´**O Conquistador**

Araraquara
2008

UNESP UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Gismara Rosane Garcia

Frames Literários

A Ekphrasis n´**O Conquistador**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista - UNESP – Campus de Araraquara, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profª. Drª. Márcia V. Zamboni Gobbi

Araraquara
2008

Frames Literários

A Ekphrasis n´**O Conquistador**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista - UNESP – Campus de Araraquara, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Apresentada em 06 de Março de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. MÁRCIA VALÉRIA ZAMBONI GOBBI

Profª. Drª. LEILA DE AGUIAR COSTA

Profª. Drª. SONIA HELENA DE O R PITERI

Dedico este trabalho à minha paixão pelos estudos,
À minha vocação em debruçar-me horas a fio a um trabalho pouco valorizado,
Mas que faz parte de um sonho muito grande:
O de estudar, compreender as coisas ao meu redor e
Alcançar conhecimento necessário para entender
O maravilhoso mundo das Artes.

Agradeço,

A Deus, que me deu forças diante das muitas dificuldades enfrentadas nesse caminhar...

À querida orientadora Márcia Gobbi, que acreditou em mim, no meu trabalho e no esforço com o qual busco meus sonhos.

Aos amigos que, longe ou perto, compreenderam-me e acompanharam minha luta para alcançar este sonho. Em especial, Beth de Assis, eterna mestra e Valdomiro Ribeiro, irmão celeste.

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – que me concedeu a bolsa de mestrado, sem a qual eu não poderia desenvolver minhas pesquisas, indagações e reflexões.

E a todos aqueles que estiveram junto a mim, nos momentos de incertezas e de incredibilidade, principalmente, sobre a possibilidade da concretização deste trabalho:

Eis aqui!

... pare de dizer loucuras (...)
não vê que nada disso faz sentido algum, também a próxima guerra será silenciosa, esteticamente organizada, não haverá necessidade do ruído desagradável das bombas e da visão traumática e em último caso perfeitamente dispensável das cidades arrasadas, porque as cidades ficarão intactas, só as pessoas e os seres vivos morrerão, mas em silêncio, sem estertores nem gritos, nem nada de excessivo ou patético, tudo será eficiente, limpo, límpido.

Teolinda Gersão – **O Silêncio**

... por muito que se somem substantivos e adjetivos e todo o arsenal dos dicionários, jamais as palavras tragam o que num instante a mente recebe da imagem.

Almeida Faria - **Vanitas**

RESUMO

Esta dissertação pretende demonstrar a relação que Almeida Faria, escritor português, promove entre palavra e imagem na configuração da narrativa do romance **O Conquistador** (1990), em que há uma intenção comunicativa e representativa de escrita como forma de expressão do percurso histórico português. Por meio da instrumentação teórica da *Ekphrasis*, será analisada a relação entre o texto não-verbal das imagens que acompanham toda a trama da obra, desde a capa e nos sete capítulos – cujas composições são do artista luso Mário Botas (1953-1983) - e as descrições dessas imagens dentro da narrativa. Na observação desta relação, serão identificados processos ekphrásicos, de acordo com o entendimento moderno da sua teoria, através dos quais será demonstrado como a *Ekphrasis* baseia-se nas imagens não-verbais para criar outras imagens verbais a partir dessa apropriação, o que sugere estratégias representativas que compõe a relação, atribuindo à narrativa vivacidade de linguagem e, ao mesmo tempo, narratividade ao texto não-verbal, aspectos que trabalham para ampliar e plurissignificar os sentidos do texto.

Palavras-chave: **O Conquistador**, literatura, pintura, *Ekphrasis*, narratividade.

ABSTRACT

This dissertation intends to show the relation that Almeida Faria, Portuguese writer, promotes between word and picture in the organization of the narrative of the novel **O Conquistador** (1990), in which there is a communicative and representative intention of writing as a way of expression of Portuguese historic rout. By means of theoric instrumentation of the *Ekphrasis*, will be analyzed the communication between non-verbal text of the pictures that follow throughout the plot of the work, from cover and through the seven chapters, which compositions belong to Portuguese artist Mário Botas (1953-1983), and the descriptions of these pictures in the narrative. In the observation of this relation will be identified ekphrastics process, according to modern understanding of his theory, which one will be shown how the *Ekphrasis* takes as base, the pictures to create other verbal images from these appropriations, which suggest representative strategies that compose the relation, attributing vivacity of language to the narrative and in the same time, narrative way to the non-verbal text aspects that work to broaden and give several meanings to the senses of the text.

Key-words: O Conquistador, literature, picture, *Ekphrasis*, narrative way.

Sumário

INTRODUÇÃO **11**

1.0 *Um olhar adiante: O caminho rumo à conquista* **25**

1.1 História e estratégia literária 26
1.2 A conquista literária 38

2.0 *Incidências do olhar: Uma nova conquista* **47**

2.1 Uma proposta de leitura 48
2.2 O percurso para a leitura: Experimento, saga e conquista 54
2.3 A pauta da leitura: A relação entre as artes irmãs 65

3.0 *Contemplação: A ekphrasis na narrativa* **81**

3.1 *Ekphrasis*: A leitura de um novo gênero 82
3.1.1 O conceito 82
3.1.2 *Ekphrasis* antiga e moderna 91
3.1.3 A origem: *Ekphrasis* antiga 93
3.1.4 *Ekphrasis* moderna: A invenção de um gênero 96
3.1.5 Os processos da *ekphrasis* 101
3.2 A *ekphrasis* na narrativa 113

4.0 *Daquilo que se viu* **167**

5.0 *Referências* **189**

6.0 *ANEXOS* **195**

Introdução

O universo desfaz-se numa nuvem de calor, precipita-se irremediavelmente num abismo de entropia, mas no interior desse processo irreversível podem aparecer zonas de ordem, porções do existente que tendem para uma forma, pontos privilegiados nos quais podemos perceber um desenho, uma perspectiva. A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo.

Ítalo Calvino - Seis propostas para o próximo milênio

Mário Botas

Tudo começa pelo olhar...

O olhar que perpassa pelo todo, pela forma, pelos ruídos, pelas cores, os traços, as palavras, e que, enfim, demora-se na compreensão dos meandros daquilo que vê. Uma obra de arte deve ser assim vista, re-vista, lida e analisada, não a fim de chegar a sua total compreensão, mas sim para que ela possa fruir, ser e significar.

E é pelo olhar que se percebe a obra artística como uma forma total de composição, com seu começo, meio e fim, tudo interligado, conectado, e interagindo com a própria proposta de seu inventor[1], como aquele fornece um plano em que se vêem muitas relações formais, semânticas, significativas e em que cada parte tem sua importância de existência, de localização e de realização, tal como um quadro com seus muitos elementos emoldurados.

É neste trabalho do olhar, para ver e significar, que o leitor e sua leitura trazem à tona a multiplicidade de significados que há em potencial numa obra, num texto. O trabalho do leitor, conjugado aos elementos constitutivos daquilo que lê, promove as associações possíveis através do processo da leitura, ao interagir o que há de evidente com o que o leitor compreende, preenchendo-o de sutis significados. Muitos desses significados nem estão na obra, mas são formulados a partir do processo da leitura, a fim de mostrar como resultado a própria intenção codificadora do texto.

O leitor faz parte da intenção criativa do autor, tal como um elemento que contribui para o objetivo final da obra e para que esta tenha liberdade de ser enquanto texto e de possibilitar leituras. O leitor nasce, assim, com o texto e através dele, como uma forma estratégica de compor a trama textual e também como uma forma – ideal – para a interpretação da mesma.

---

[1] O termo será utilizado no sentido de criar uma obra de arte, tal como se verá em ‘intenção criativa’, porém tem o motivo discursivo, essencialmente retórico, de *Inventio*, como forma de invenção, construção e/ou composição artística.

O olhar de leitor diante do romance **O Conquistador,** de Almeida Faria - e, portanto, da literatura portuguesa contemporânea - com o objetivo claro de realizar a análise de uma obra cheia de caminhos investigativos e de leituras já realizadas, como é o caso, implica uma leitura que deve ser pautada pela investigação dos elementos constitutivos desse texto e da produção ficcional de seu autor, cuja obra, através de suas próprias estratégias de composição, informa e questiona sobre o conteúdo tratado e o percurso realizado para se chegar a tal arranjo formal.

A reflexão sobre os modos do fazer artístico na contemporaneidade revela uma nova abordagem sobre a imagem da realidade, diante da fragmentação não só do mundo como também do homem. Este transformou as formas de representação dos objetos artísticos permitindo uma relação intersígnica, que compõe a noção de que tudo pode ser enquadrado como texto e, ainda, revela a efetiva mistura que há entre as diferentes artes, através dos mais variados recursos. A literatura, assim, revela-se com potencialidade para alcançar inúmeras relevâncias investigativas sobre a relação entre linguagens, formas, gêneros, autores, artistas, materialidades, modos, etc.

A literatura portuguesa contemporânea, perpassada pelas marcas histórico-sociais da ditadura salazarista e de sua queda com a Revolução dos Cravos, muito tem dessa efetiva mistura, pois está engajada num projeto artístico com intuito comunicacional[2], pois pretende trazer, novamente, sua produção a um patamar de relevâncias criativas, com alguns escritores caminhando juntos no plano do conteúdo e levantando as especulações em torno dos acontecimentos históricos e de suas conseqüências, e com o plano formal de suas obras afetado por aquilo que retratavam, ao apresentar narrativas que foram sendo libertas e "conquistadas" junto com a evolução a que a história de Portugal se dirigiu.

---

[2] Comunicacional no sentido de expressar-se, em forma de arte, em contrapartida ao silêncio promovido pelo regime ditatorial, presente nas formas de expressão da cultural portuguesa, principalmente, em torno dos temas salazaristas e da Revolução dos Cravos.

Nascido em Montemor-o-Novo, no dia 6 de Maio de 1943, Almeida Faria tem em sua obra romanesca o exemplo desse tipo de experimentação estética, com romances em que apresenta narrativas extremamente inovadoras do ponto de vista da composição e do tema tratado e com muitos relacionamentos intertextuais e interartísticos. Tais elementos criativos são decorrentes de sua própria formação como escritor, pois Almeida Faria é licenciado em Filosofia pelas Faculdades de Direito e de Letras de Lisboa, tendo a experiência de viver como escritor residente (1968-69) nos Estados Unidos (International Writing Program, Iowa City) e em Berlim, onde fez parte do Berliner Künstlerprogram, do qual participaram, entre outros, Gombrowicz, Michel Butor, Peter Handke e Mario Vargas Llosa; e porque trabalha atualmente como professor de Estética na Universidade Nova de Lisboa, atividade que marca uma vida ligada a questões de crítica e de estética das artes.

Ficcionista e ensaísta, Almeida Faria, em sua carreira literária, obteve o Prêmio Revelação de Romance da Sociedade Portuguesa de Escritores com seu primeiro romance, **Rumor Branco,** de 1962, o que ajudaria a confirmar, mais tarde, sua maturidade literária com **A Paixão** em 1965 - este que foi o primeiro romance de sua *Tetralogia Lusitana*, de que fazem parte também **Cortes,** de 1978, que lhe rendeu o Prêmio Aquilino Ribeiro da Academia das Ciências de Lisboa, **Lusitânia**, de 1980, premiado com o Prêmio Dom Dinis da Fundação Casa de Mateus, e por fim **Cavaleiro Andante,** dado à estampa em 1983 e rendendo o Prêmio Originais de Ficção da Associação Portuguesa de Escritores.

O autor publicou ainda o conto **Os Passeios do Sonhador Solitário,** em 1982, e o ensaio **Do Poeta-Pintor ao Pintor-Poeta** em 1988, como prefácio ao catálogo de Mário Botas intitulado **Spleen**. O seu último romance, **O Conquistador**, foi publicado em 1990, o qual foi seguido pelo conto **Vanitas,** de 1996, pela adaptação do romance **A Paixão**, num texto teatral em verso livre sob o título **Vozes da Paixão** (1998), e sua última publicação, que

foi em 1999, da peça intitulada **A Reviravolta**, feita em comemoração ao aniversário do Abril de 1974, ressuscitando as personagens da *Tetralogia*.

Com uma obra muito revisitada, ao lado de sua produção ensaística e de seus artigos sobre estética e arte, Almeida Faria, em todo seu trabalho ficcional, apresenta diferentes propostas formais, com um projeto artístico focado na idéia de que toda criação literária formula seu conteúdo a partir da forma que emprega. Essa estratégia possibilita inúmeros caminhos investigativos e leituras para suas obras, pois denota que há muitas formas de se contar uma história, de tratar de um tema, dependendo de como se conta.

Sua obra romanesca, desde sua 'rumoresca' estréia, como aponta o alarido confiante na voz de Vergílio Ferreira (1962[3]), é uma grande literatura que se estréia, com um tom próprio, de uma voz que, "Grave, obscura, atropelada" (FERREIRA, 1962, p.10), está mais preocupada com o modo de enunciar-se do que com aquilo que, enfim, enuncia, na tentativa de emergir de um escuro ideológico que se fixou na sua pátria. "Não parte assim bem Almeida Faria do que diz, para o modo como dizê-lo." (Idem, p.10), afirma o mestre, que revela que seu condiscípulo traria à estampa uma literatura de experimentação, de aprendizagem, em correspondência com aquilo que a trajetória de sua própria obra viria a confirmar.

A leitura dos romances do autor revela que Almeida Faria criou obras em conformidade com as representações literárias produzidas em Portugal desde a década de 1960, pois percorre um trajeto em torno do antes e do pós Revolução dos Cravos. Trabalha, assim, o autor esses temas, primeiramente, com a forma fragmentária e difusa da narrativa de **Rumor Branco**, o que demonstra a falta de liberdade que a ditadura oferecia aos artistas. Entretanto, mesmo assim, rompe com o tradicional romance com algumas influências do *nouveau roman*, com inovações formais no trato com a linguagem, com jogos metafóricos,

[3] Texto do Prefácio à 1° edição de **Rumor Branco**.

lacunas e espaços vazios que, propositalmente, eram inventados para que o leitor os pudesse completar.

A saga lusitana, saga de um povo, saga de uma escrita, que viera confirmar o alarido do mestre sobre o surgimento de um novo grande escritor, é iniciada com **A Paixão**, ainda sob a mira de uma arte silenciosa e que apresenta, portanto, uma formalidade fragmentária, difusa, dentro de um romance-ensaio, que buscou um relacionamento com alguns elementos de *Gênesis* para deflagrar a história de uma família-sociedade que irá diluir-se. É o que se delineia em **Cortes**, que, já com uma expressividade mais liberta, porém muito mais denunciatária, apresenta-se de modo fragmentário, através de uma linguagem mais solta e mais nítida na intenção de demonstrar como a Revolução repercutiu na vida do povo luso.

A saga tem sua escrita revista quando a forma epistolar é integrada à fragmentação de **Lusitânia**, pois proporciona identidade e correspondência entre a ficção e a realidade, num jogo intertextual em que a constância de muitas vozes traz a polifonia, tanto por parte das personagens como por parte das outras vozes que se cruzam e juntam-se ao discurso de Almeida Faria.

O fim da saga é formalizado pela mistura de vozes através da ironia, portanto paródica, do herói buscador em **Cavaleiro Andante**, com a retomada da Demanda, e que, por causa da epistolografia, ainda mantém-se fragmentado, metonimicamente construído para discutir a crise da autoridade e da identidade do povo português, na trajetória metafórica da diluição da família alentejana.

Com um tom irônico e subversivo, Almeida Faria, em seus romances, trabalha as narrativas fragmentadas, cada uma a sua maneira. Este trabalho marca uma visão estrutural em que o discurso e o leitor têm liberdade de aferirem suas interpretações, com fragmentos que persistem como forma de legitimação da reconquista da linguagem, de sua liberdade perante a censura da ditadura. Tal liberdade de interpretação demonstra a força da palavra

poética, numa perspectiva polifônica e polissêmica de vozes, temas, mitos e linguagens, como forma de expurgação do tradicionalismo estagnário ao qual Portugal prendeu-se desde sempre. Assim, a obra de Almeida Faria apresenta, superficialmente dizendo, uma unidade, que constitui um todo pautado numa reflexão crítica sobre Portugal e sobre a (sua) invenção artística.

Almeida Faria tem uma intencionalidade no caminho formal que traça, pois compõem seus romances acomodando a fragmentação aos demais recursos formais de que se utiliza. A fragmentação, então, caminhou com as conquistas em torno do tema e com as conquistas polifônicas que, nos textos escritos entre 1962 e 1983, foram neles incluídas, devido, ainda, à mesma evolução de conquista da linguagem conforme o tema exige.

Assim, as estruturas desses romances são gradativamente compostas por muitas relações intertextuais manifestas na voz autoral, como nas difusas dos narradores, pois passam pelas retomadas textuais (como Camões, Drummond, Fernando Pessoa, Goethe, Guimarães Rosa, Pasolini, Proust, etc.), além de alusões a pintores, pinturas, escultores, arquitetos e a discursos dos contextos jornalísticos, políticos, religiosos, etc. da época.

O caminho romanesco de Almeida Faria em torno do tema do percurso histórico português eclode em **O Conquistador**, com novas formas de inscrever suas experimentações junto ao contexto que lhe é tema. A leitura do romance revela que o tema agora é enviesado para a retomada histórico-mítica da figura de D. Sebastião, que, às avessas e parodiado, demonstra o apego português aos mitos que lhes são tão caros e que constituem a salvação para o país.

Este tema é trabalhado no enredo com a narração da trajetória da vida - do nascimento, passando pela infância e adolescência, e chegando à juventude - de Sebastião Correia de Castro, o qual conta sua própria história, desde o espetacular nascimento até o presente ficcional, recluso em uma ermida – a da Peninha – nos arredores de onde crescera, que o

narrador procura (re)escrever sua história para (re)ver o que fizera ou não de sua vida, até o ameaçador mês de Agosto[4].

Sua narração é concebida através das memórias de Sebastião que, aos seus vinte e três anos, após viver em Paris, onde estudou e trabalhou como acompanhante de ricas mulheres, fica recluso nessa secular ermida na Serra de Sintra, escondido de todos, inclusive de sua família, e onde se propõe a evocar todas as passagens de sua vida, a fim de procurar sua identidade – mesclada à do povo luso - que, por causa das semelhanças com o homônimo Rei e da proximidade de seu vigésimo quarto aniversário, fica submetida a uma trajetória com a qual ele se identifica ao avesso: "[...] Assaltado pelo supersticioso receio de não viver mais que D. Sebastião, e mergulhado na melancolia pela precariedade da vida, refugiei-me há um mês, durante o Natal do ano passado, na ermida da Peninha." (FARIA, 1993, p.19).

Em tais memórias, revelam-se as conquistas de e que envolvem Sebastião: de sua adoção, de seu espaço, das primeiras aprendizagens, da imaginação fértil e mítica, das relações amorosas, da independência como homem e da dependência para com as mulheres, das semelhanças com o Rei, da escrita e, de certo modo, de si mesmo.

Durante e ao lado destas memórias, Sebastião relata, em uma narrativa analéptica, suas impressões e reflexões sobre seu passado, sua família, a relação com o rei homônimo e sua própria vida. Informa ao leitor toda a importância e repercussão do mito sebastianista dentro da sociedade lusa, com uma imagem inversa e ironicamente às expectativas daqueles que acreditavam ser ele a reencarnação do Rei Desejado. Assim, demonstra, com o seu narrar, como o povo português reage diante das tradições e das convenções que o regem, indo ao revés delas, ao subverter tais valores para marcar a defasagem em que Portugal se encontra(va).

---

[4] Mês em que se deu a morte de D. Sebastião na África, durante a Batalha de Alcácer Quibir.

A leitura da estrutura formal do romance revela que Almeida Faria compõe **O Conquistador** com uma narrativa baseada na plasticidade e na comunicação com obras pictóricas do artista Mário Botas (1953–1983). Essa comunicabilidade inicia-se com a pintura da capa da obra, que representaria o narrador-protagonista e que, provavelmente, é inspirada no retrato do rei pintado por Cristóvão de Moraes (1571); a obra é, ainda, dividida em sete capítulos, cada um deles introduzido por epígrafes tomadas de vários autores da literatura universal, que atuam como citação de caráter sugestivo-explicativo, e por imagens, que antecedem cada um dos capítulos e que estão descritas nos quadros narrados pelo narrador-personagem nestes mesmos capítulos.

As imagens de Mário Botas, consideradas aqui como textos, comunicam-se com o texto verbal-literário de forma descritiva, pois são a base para a criação dos contornos dos objetos imaginários de Sebastião na narrativa e prolongam o ato de narrar através de sua narrativização. É através desta forma de organizar a obra, que Almeida Faria trabalha com uma de suas inovações formais, ao apresentar uma narrativa composta a partir de representações não-verbais, ou seja, as imagens do artista Mário Botas.

Diante desta forma de composição, este trabalho propõe uma leitura baseada na hipótese de que estas obras não-verbais sejam a base da construção, da configuração do discurso literário da obra, pois delineiam a próxima ligação entre diferentes materialidades artísticas, ou textuais, conferindo ao narrar de Almeida Faria uma diferenciada utilização da plasticidade – ou de obras pictóricas - tanto na descrição que faz delas como naquelas que no próprio texto verbal cria.

Assim, a análise proposta por este trabalho evidencia que os aspectos formais da composição romanesca de Almeida Faria são, novamente, utilizados nesse último romance, pois apesar de trabalhar com um discurso que se apresenta em univocidade e com uma seqüência memoralista sem cortes, estrutura-se a partir de intertextos de diferentes vozes e

materialidades, e marca uma composição, ainda e também, fragmentada, por causa da pluralidade de referências autorais e do modo como estão dispostos estes textos na obra.

Para esta hipótese, a leitura deste trabalho considera a invenção artística de Almeida Faria como uma unidade em sua organização, com as partes da obra – as epígrafes, as imagens e a narrativa – comunicando-se e propiciando a leitura da obra como um todo orgânico. Tal visão será ponte para a apreensão dos significados do texto narrativo, através da integração e da intertextualidade[5] entre os diferentes textos e de suas relações e misturas, segundo uma configuração do trabalho artístico que se pretende aqui analisar.

Verifica-se, assim, a necessidade de interpretar como a comunicação entre as linguagens, verbal e não-verbal, ou das artes literária e pictórica é realizada, a partir dos pressupostos clássicos que orientam as teorias e críticas de arte, o que revela uma relação que é mantida desde a Antiguidade clássica, com a valorização de cada uma das artes de acordo com as formas de pensar e de expressar-se do homem de cada época.

Estão em Aristóteles as primeiras manifestações da atividade interpretativa das obras de arte da literatura, a partir das quais são investigados os mecanismos e as técnicas poéticas empregadas em cada modo de expressão verbal, que o mestre classifica e modula segundo sua leitura retórica.

Já no âmbito da pintura, as primeiras práticas interpretativas são reconhecidas a partir das formas e dos processos de composição da *Ekphrasis*, que se define através do gênero

---

[5] Intertextualidade neste contexto será visto a partir da idéia de que todo discurso, todo texto é suportado por uma relação entre textos, não pronunciada por apenas uma voz, mas por muitas, com a significação ancorada no entrecruzamento desses textos, espaço e temporalmente recuperados. Dentre as muitas concepções para o termo, aqui será utilizada aquela que compreende a intertextualidade como uma malha de textos, vozes, que não recupera os demais para produzir um texto como cópia, mas sim com outra forma de composição, de representação daquilo que em outra ocasião já foi dito, através da interpretação significativa dos textos retomados. Ou pelas palavras de Kristeva: "O termo "intertextualidade" designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutro, mas como este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de "crítica das fontes" dum texto, nós preferimos-lhe um outro: *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa." (KRISTEVA, apud JENNY, 1979, p. 13, grifo nosso).

literário descrição, ou pela descrição das obras de arte pautada na tradição retórica - a exemplo da antiga descrição do Escudo de Aquiles feita por Homero -, na qual um texto literário é inventado a partir de um referente visual, com valor estético e apreciativo.

Da Antiguidade à contemporaneidade, muito da tradição retórica perdeu-se ou modificou-se, incluindo os conceitos de leitura, interpretação e do gênero literário descrição. Este gênero revela a interpretação pictórica, pois se compreende que em toda a descrição de uma obra de arte visual, ou seja, em toda *Ekphrasis*, reconheça-se em si uma interpretação da mesma.

A retoricidade da forma interpretativo-descritiva das obras visuais tornou a *Ekphrasis* um gênero descritivo de amplo domínio literário, por causa das relações e intersecções entre as Artes Irmãs, a literatura e a pintura, e por ser derivante de um gênero literário dominante, tal como o descritivo é reconhecido.

Da descrição do Escudo de Aquiles às poesias e narrações mais contemporâneas, a leitura interpretativa das obras pictóricas, por meio da *Ekphrasis*, percorreu um longo caminho pela tradição literária ocidental, com o atributo de descrição de objetos e obras de arte visuais mais objetivas, até a concepção de leitura, interpretação e escrita de textos literários baseados em obras artísticas visuais.

Neste percurso evolutivo e re-significativo, a leitura, a interpretação e a descrição de obras de arte foram aprimoradas no cunho valorativo do objeto referente, nas estratégias enunciativas utilizadas para corresponder, em valor literário, à estética traduzida do objeto artístico visual e no conteúdo intencional que a autoria de uma obra de arte, baseada em outra, teria que possuir para ter o *status* de arte e, assim, significar.

Assim, a *Ekphrasis* é o instrumento teórico utilizado por este trabalho para revelar o percurso estrutural utilizado por Almeida Faria ao compor sua obra com a descrição dos

quadros, das imagens que abrem cada capítulo, e ao transformar o não-verbal, estático, em narrativa, com trabalho focado em diferentes intuitos e estratégias. Verifica-se que o processo da *Ekphrasis* realiza-se com num trabalho de transposição de uma materialidade não-verbal a uma verbal, através de formas que possibilitam a tradução da matéria descrita em uma forma interpretativa, como uma nova invenção – narrativa - com atributos plásticos e visuais.

A análise feita das descrições das imagens em cada capítulo da obra possibilitará identificar como Almeida Faria recorreu aos quadros ou aos elementos presentes nas obras de Mário Botas, através dos conceitos de retomada deste como objeto, cena, pré-texto ou pretexto, revelando *Ekphrasis* no texto como descrição, narração, comentário ou como resposta subjetiva, respectivamente.

Essas recorrências são efetivadas através de estratégias que ora evidenciam a presença autoral e de sua leitura da imagem no texto, ora marcam uma discursividade inerente à imagem e que se concretiza por meio da narrativização realizada pelo texto verbal. Também será demarcado como cada uma das imagens verbais foi inventada, a partir de quais elementos presentes dentro das imagens não-verbais e de quais procedimentos ekphrásicos aquelas podem ser vistas.

A realização da análise da estrutura composicional da narrativa de **O Conquistador** permitirá notar que a visão do autor sobre a relação entre palavra e imagem na produção textual verbal não é reducionista: demonstra que seus universos artísticos não são tão antagônicos, pois uma imagem se lê e um texto se vê, sem que, para tanto, um seja suplemento não significativo do outro.

O resultado da composição pode ser visto como um malha, uma rede textual que se fia, através da presença das diferentes linguagens, com um efeito comunicativo estratégico: uma materialidade não-verbal, codificada em uma linguagem específica, espacial, com inúmeras figurativizações e simbologias, que apresentam o início do universo diegético cujo

será atributo; e uma materialidade verbal, a qual também possui uma linguagem específica e que tem como característica a linearidade marcada pelo tempo, mas que se apropria da anterior, traduzindo-a em sua codificação, para completar suas descrições narrativas e seus efeitos de sentido, alterando aquilo que trata a ação pelo viés plástico que recupera da anterior.

Para efetivar o trabalho que ora se introduz e a pretensão de realizar a proposta de uma leitura, com o foco na preocupação estética de Almeida Faria em constantemente renovar sua escrita a partir das estruturas formais de composição, será feito no capítulo I um acompanhamento dos modos de representação artísticos portugueses sob os quais o autor formulou a sua escrita, como forma de expressar na literatura todas as conseqüências históricas, observando como este caminhar refletiu-se na construção da obra que perfaz o corpus deste trabalho. Ainda neste primeiro capítulo, são demarcados os posicionamentos da fortuna crítica sobre a obra e quais as leituras já realizadas das muitas questões encontradas em sua composição, o que permite evidenciar a forma como foi intencionalmente marcada.

Por causa deste caminho de revisão das formas estruturais que acompanham o autor e a sua obra, é proposta no capítulo II deste trabalho a leitura estrutural da obra, a partir da visão de comunicabilidade entre as partes que a compõem. Com esta leitura é possível identificar a explícita comunicação entre as imagens e as palavras dentro da narração, como resultado de um relacionamento evidenciado no percurso ficcional de invenção de Almeida Faria. Portanto, neste capítulo encontra-se o instrumento teórico que permite ter-se uma visão da obra como uma unidade orgânica e o relacionamento existente, desde a literatura antiga, entre a palavra e a imagem, que remeterá à teoria da *Ekphrasis*.

A *Ekphrasis* terá seu conceito desenvolvido no capítulo III, com a revisão do percurso histórico do termo de antigo a moderno e com o tratamento de suas peculiaridades literárias, estabelecendo a *Ekphrasis* como gênero literário. Assim, será realizada a análise da

comunicabilidade entre as imagens de Mário Botas e as suas descrições dentro da estrutura narrativa de **O Conquistador**.

A partir desses apontamentos analíticos sugiram questões de abordagem, as quais foram sucintamente demonstradas nas considerações finais, tal como a emulação sobre a sobreposição da literatura em relação à pintura, e vice-versa, e também sobre a coexistência e presença das imagens não-verbais ao lado das, já, *Ekphrasis*.

Assim, esta dissertação propõe-se a demonstrar o modo como Almeida Faria trabalha a construção da narrativa através da transposição da linguagem não-verbal para a verbal com a recorrência aos procedimentos da *Ekphrasis.* Pretende, dessa forma, analisar como que o autor faz com que a narrativa refira-se aos processos e aos efeitos da visão, da visualização, ou da figuração, por meio da verbalização das imagens e de seus elementos presentes, ao sugerir a resolução da configuração narrativa em quadros ou *Frames*[6] literários, como aqui se leu, dando-se a ver pela construção ou ação de ler a narrativa, o que revela e marca a indelével e, portanto, inegável relação entre palavra e imagem, literatura e pintura.

[6] A idéia de *Frames* é composta a partir de sua tradução, tanto da língua inglesa, como da francesa, cujo significado remete ao sinônimo de quadros, molduras, tal como se pode perceber, respectivamente: "*Frame*: moldura; quadro; estrutura; [...] emoldurar; enquadrar, formar; [...] compor." (FÜRSTENAU, 1976, p.449); "*Frame*: *cadre*, m." (Dicionário Larousse, 2005, p.129); assim, "*Cadre*: moldura, quadro [...]." (Idem, p.51). Dessa forma, o título dessa dissertação justifica-se pelo uso do termo com a intenção de marcar a relação, por meio da *Ekphrasis*, entre palavra e imagem na obra em análise como se fosse um quadro, e também de determinar essa leitura como se fosse um todo, emoldurado.

Um olhar adiante:

O caminho rumo à conquista

[...] parece que à literatura contemporânea caberá enfrentar, uma vez mais, o desafio maior da criação artística: o da forma, entendida não como qualquer dificuldade técnica a resolver, mas na acepção mais ampla, e evidentemente mais complexa, de dar uma forma – logo, um sentido – ao que não o tem: o mundo à nossa volta e a nossa própria vida – a História, e o homem nela.

Márcia Gobbi - De Fato, Ficção

Mário Botas

1.1 História e estratégia literária

A forma atua como um complexo mecanismo teórico e prático que as representações artísticas e seus produtores utilizam para preencher de sentido as lacunas que a modernização – e a modernidade – deixaram ao homem contemporâneo.

A partir da proposição de obra literária (aberta) feita por Umberto Eco, através da acepção de forma "[...] como de um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior [...]" (ECO, 1997, p.28), percebe-se que, para ler e compreender a arte contemporânea, sua estética, é necessário compreender as formas de representação praticadas ao lado do contexto histórico, com o objetivo de entender os caminhos que traçaram as obras até alcançarem a complexidade de relações, reflexões e possibilidades que, atualmente, repercutem no ambiente artístico.

Esta leitura não tem uma intenção de posicionar-se cronologicamente, mas a fim de interpretar a invenção estética que, muitas vezes, pode ser vista como resultado das acomodações de um percurso histórico marcado pelas ocorrências políticas e sociais que, em Portugal, deram resultados na forma expressiva do homem.

A fim realizar uma análise das estruturas narrativas que compõem a literatura de Almeida Faria, até chegar ao objeto de análise deste trabalho – a obra **O Conquistador -** é necessário observar como as estratégias narrativas foram por ele operadas, no desenvolvimento de temas relevantes para toda a literatura portuguesa. Para isso, a intenção é a de colocar em perspectiva aspectos estéticos que eclodem dos caminhos contextuais, pois estes dão à arte o caráter de comunicadora expressiva do homem enquanto ser social.

Nesta perspectiva, quando a literatura portuguesa despediu-se das movimentações expressivas que orbitavam entre *Orpheu* e *Presença*, revistas que traziam os caminhos e os

desmandos da produção literária do fim do século XIX e começo do XX, a literatura elegeu o romance como forma de expressão adequada à linguagem direta e documental, cujo trabalho foi o meio expressivo da época em que o cunho social dirigia o tema literário, sob o prisma de um novo realismo, o neo-realismo. A arte que visava às causas das massas passa, então, a ser feita entre o início e a metade do século XX, utilizando sua produção romanesca, segundo Gomes, como "[...] um instrumento de transformação do mundo, na medida em que o escritor passe a crer que seja possível uma revolução social através da obra literária." (GOMES, 1993, p.22).

Este novo real trabalha não só panoramas, descrições da realidade vivida pela sociedade portuguesa da época, na forma de uma (re)invenção de um retrato social, mas também repercute todos os avanços da ciência em torno do homem, da filosofia, da psicologia, etc. Assim, em meio a romances engajados socialmente, foram traçados perfis psicológicos da consciência humana, através das teorias existencialistas tão em voga na época, a partir das personagens constituintes desses ambientes sociais, o que revela composições ficcionais híbridas em relação a um primeiro neo-realismo então praticado.

Também foram produzidas obras que tinham um caráter mais crítico em relação à realidade e à própria condição do escritor na época (condição esta já socialmente marcada), com o retrato da cultura portuguesa fundada num medievalismo, num jogo de alegorias, ambigüidades e simbologias que deixaram as obras mais abertas a desfechos em suspenso.

O desprendimento ideológico-social literário impregnado de realismo surge por volta da década de 1950, porém com inovações na estrutura do romance e com uma compreensão mais ampla da realidade, como no caso dos grandes autores, ainda modernos e já contemporâneos, Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luis, os quais questionavam sobre o homem e sua total relação com o mundo.

Por outro lado, a literatura da década de 1960 tomou uma atitude de distanciamento em relação ao seu próprio país e de experimentação como conseqüência das muitas formas praticadas mundo a fora, principalmente na França. Assim, a invenção literária fixou-se como pessoal, pois cada artista buscou e utilizou ao seu modo as diferentes influências (tais como o vanguardismo alemão, o estruturalismo, o *nouveau roman*, as literaturas latinas e norte-americanas) que vinham de fora, iniciando a literatura dessa época o devir inovador que se concretizará nas obras seguintes.

No entanto, o experimentalismo artístico de que provou Portugal nos anos 60, tanto como influência interna como externa, sofreu com os desmandos da época ditatorial e com sua vigência silenciosa. As contribuições de Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luis sobre o caráter funcional da literatura em relação à sua construção promoveram o novo interesse em relação à linguagem praticada, como forma de expressão também da acepção estruturalista tão em voga nas décadas de 1960 e 1970. A preocupação com a construção da narrativa proporcionou a autodiscussão sobre a obra e a variação, por essa reflexão, de suas estruturas; ainda, a falta de liberdade de expressão promoveu modificações nas estruturas dos romances, com muitas experimentações e fragmentações, que demarcavam a busca a que os novos artistas se propuseram: “[...] no que diz respeito à novelística foi, desde o começo dos anos 50, uma grande variedade de tendências e de experiências estéticas que reflectem uma, por vezes, frenética procura de formas novas.” (MACHADO, 1984, p.50).

Os anos da ditadura são marcados pelo crescimento dos meios de comunicação de massas em todo o mundo, com a veiculação de informações muito mais rapidamente, o que em Portugal não teve um desenvolvimento completo, pela falta da liberdade de expressão por causa da opressão feita pelo Governo. Mesmo assim, houve um projeto artístico de preocupação com a comunicação, alavancado por aqueles que deixavam a pátria, numa diáspora cultural, e que se propuseram a tentar uma vida mais livre fora de Portugal. Em meio

a toda a opressão sofrida, havia o desejo dos escritores/artistas de comunicar. E este desejo propulsionou a transgressão da tradicionalidade literária, com a recorrência às expressões e linguagens metafóricas, eufemistas, difusas, ambíguas, cifradas.

O silêncio ditatorial ajudou a obra ficcional a estruturar-se a partir de formas de fragmentação do discurso em relação ao tempo, à linguagem e ao foco narrativo; com recursos significativos a serem preenchidos com a exigência de um leitor cada vez mais apto a ler as entre-ditas falas; com processos intertextuais, com um marcado interesse pela linguagem e como forma de integração à informação e aos interprenetramentos culturais e universais, ao arquitetar um diálogo cultural entre o artista e sua estrutura social, a qual é questionada.

Na esteira dos autores que escreviam de acordo com os desmandos ditatoriais, Almeida Faria, escritor que iniciou sua carreira em 1962, ainda com dezenove anos, demonstra uma peculiaridade estética evolutiva no decorrer de sua obra romanesca, pois trabalha com temas em torno das questões que abrangiam a sociedade da época, e com marcas formais que são expressões tanto dos avanços ideológicos e políticos de Portugal como dos avanços estéticos da contemporaneidade.

Desde sua estréia literária, com o romance **Rumor Branco** (1962)**,** "[...] uma obra de ruptura, de corte, de viragem, num tempo marcado pelo debate em torno da teorização estruturalista" (LETRIA, 1992, p.8), Almeida Faria apresenta uma literatura surpreendente e demonstra como uma obra artística pode ser não só engajada socialmente, como foi o mote da invenção literária portuguesa durante o período moderno, mas também realizada como um projeto artístico, tendo em vista o alcance da obra pelo leitor e a melhora da posição de Portugal diante da estagnação cultural que a sua condição sócio-política impusera.

Desde então, Almeida Faria demonstrou com esse romance experimental a deslocação literária portuguesa contemporânea, com temas ligados à busca imaginativa e mitológica dos

“eus” portugueses, ao lado de transformações formais específicas suas, dentro de uma caminhada romanesca, com uma narrativa econômica, que trata da conquista e da liberdade da linguagem e dos limites entre a poesia e a prosa. São composições que moldam um trajeto que culmina na preocupação estética de produção artística e literária pelo autor.

Em **Rumor Branco**, seus sete fragmentos revelam uma aproximação metafórica com o *Gênesis*, num trabalho intertextual que ressoa pelo viés do iniciático, do primordial, mas que, através da palavra poética, “[...] subsiste sob a maneira do olhar. O olhar suspeito que comenta ironicamente e de viés o conflito entre a pequena burguesia e o proletariado.” (GOMES, 1993, p.45). Sua ruptura formal com a tradição literária aponta aquilo que, para Almeida Faria seria uma inovação estilística, ou seus “caprichos estilísticos” (LOPES, 1986).

Sua postura experimentalista concretiza-se ao trabalhar com a linguagem de forma fragmentada, transgredindo a estética neo-realista da época, com muitas digressões, imagens difusas, o que impedia a rápida e completa decodificação da narrativa por parte do leitor, como um recurso, também, de fugir à opressão da censura. O que produz é conscientemente coerente com a fase política e social em que Portugal se encontra: “A fala possível na ambivalência portuguesa da ditadura é expressa por experimentalismos, que são também rumores da linguagem ficcional.” (SIMÕES, 1998, p.42).

Os rumores da ruptura proposta pelo trabalho inicial de Almeida Faria, “Rumores de um título, de um romance-poema. Leitura de um poema branco onde tudo se reflecte. Branco que tudo abrange.” (OLIVEIRA, 1992b, p.08), foram concretizados na continuidade de invenções fragmentárias, na *Tetralogia Lusitana*, textos os quais tratam da relação conflituosa de um clã familiar de Montemínimo, com o Alentejo como lugar mítico, arquetípico, e de sua também fragmentação.

Ao desenhar com quatro narrativas fragmentárias a continuidade de uma nova ficção portuguesa, Almeida Faria lidou (ou iniciou sua *andança*) com a polifonia através dos

monólogos: interior, quando dá margem ao fluxo de consciência em suas cartas; e exterior, quando aponta fragmentação e descontinuidade à sua temática (contínua) sobre o final da ditadura, a revolução anunciada e suas conseqüências dentro da família-sociedade portuguesa.

Com **A Paixão** (1965), Almeida Faria dá sentidos simbólicos e metafóricos para os mitos e ritos portugueses, e inicia a *Tetralogia* através da metáfora em torno da paixão de Cristo, com a personagem João Carlos – o Cristo redivivo – que se questiona sobre as autoridades (nacional e paternal), como forma de representar a diluição das classes, o que se deu durante e por causa da Revolução dos Cravos, através do trabalho com a narrativa dividida em três períodos do dia, como aponta Gomes (1993): "[...] tais fragmentos têm sentido simbólico, na medida em que a manhã instaura a realidade, sob os ruídos familiares da cozinha com Piedade, e a noite, o silêncio, o fim de tudo." (p.47).

A fragmentária narrativa em torno de um mesmo dia da vida das personagens, com a mistura de sonhos e monólogos, demonstra o caráter evolutivo da obra de Almeida Faria, que ainda ao experimentar, traz à tona muito mais reflexões sobre seu fazer artístico e sobre a situação de seu país: "A fragmentação e a estrutura por reflexões em torno de um eixo temático favorecem aos diversos sentidos que se superpõem nos vários olhares sobre o mundo." (SIMÕES, 1998, p.60).

Em **A Paixão** há uma necessidade da fala, do uso da palavra, como forma poética e como forma de instrumento da Revolução, novamente pré-anunciada. E, mesmo esta necessidade está sob o jugo da opressão da ditadura, que é percebido nas manifestações expressivas, tal como a literatura. O discurso reflexivo e digressivo da obra, através de poetização e metaforização, bem como sua maneira fragmentária, são modos que Almeida Faria trabalhou para não deixar de falar, não deixar de trazer a palavra à tona, o que revela o silêncio de uma linguagem camuflada, revestida de sentido pelo leitor atento à contextualização histórica e ideológica da época. Sua notável atenção à palavra é também

verificada na mistura da prosa com a poesia, com a palavra poética, em suma, através das muitas outras vozes que cortam o texto, como por exemplo, das epígrafes.

A década de 1970 não foi tão produtiva em relação à anterior, mas trouxe consigo a Revolução e toda uma gama de estratégias que viriam revolucionar, também, a invenção artística contemporânea portuguesa. No início dessa década, diante da silenciosa e rigorosa repressão da censura ditatorial, a literatura serviu como 'válvula de escape' dos temas que envolviam as ideologias da época, temas estes que eram vetados aos perseguidos e revisados jornais, e, embora para poucos, essa literatura trazia uma ficção de questionamentos sobre o ser português e sua relação com o mundo, trabalhada de forma, ainda, existencialista.

O 25 de Abril de 1974 é considerado um marco para a arte portuguesa, tanto em relação ao que ocorrera antes da Revolução dos Cravos, como ao que suscitou na personalidade e na estética dos produtores de obras consideradas libertas da repressão fascista. As obras que eram feitas antes deste marco têm como característica mais peculiar o jogo poético que dava à linguagem um tom camuflado, muito sugestivo e sem contornos claros, com muitos vazios e espaços em branco conseguidos a custo da fragmentação do discurso e até das personagens. Já as obras que foram produzidas no calor do estopim revolucionário foram aos poucos ganhando foros da liberdade conquistada sem, contudo, deixar de abordar o que para os portugueses era a luz do século: o tema da Revolução.

A Revolução e suas conseqüências tornaram-se o 'tema-luz' para a comunicação de um país que tinha a necessidade de dizer a todos o que ocorria em suas terras. A palavra utilizada nas ficções revelava foros criativos, emocionais e até espetaculares. Os literatos dessa época queriam a consciência do artista e de seu ato comunicativo perante o devir histórico, com a literatura misturando-se com a história oficial, o que denota importantes transformações significativas, e que trouxe à escrita uma interação entre o real e o imaginário, entre a história e a ficção.

O que o fim do silêncio ditatorial trouxe foram ecos: ecos da Revolução, daquilo que de forma silenciosa estava sendo escrito, porém com ênfase na palavra livre, solta, que vinha exprimir o que a escrita deixou de dizer em todos estes anos silenciosos. O que ecoou foram os gritos a favor da comunicação a qualquer custo com a informação sem cortes, que trouxesse à luz tudo aquilo que ficou sem dizer.

O discurso utilizado para ecoar o tema sócio-político tem um aparato menos fragmentário, conforme o passar do tempo, e mais coloquial; a liberdade política trouxe uma liberdade no ritmo da narração, uma construção ficcional em aproximação ao poético/lírico, gerando a transgressão dos limites entre códigos e até linguagens. Assim, já se podia dizer mais nitidamente o que se queria e até sugerir novos significados para os já ditos, como a abordagem do anti-herói, que traz à tona a tradição da historicidade literária, porém subvertida.

Almeida Faria reflete as conquistas sociais com a continuidade da *Tetralogia* através do romance **Cortes** (1978), que tem a escrita situada após a Revolução, e que faz parte da seqüência temporal de **A Paixão**, ou seja, no Sábado de Aleluia. O autor trabalha esta contigüidade de forma mítica, mas que representa o que sucedera exatamente no pós Revolução: “O título celebra uma libertação ressentida e agressiva, dá à obra o significado geral de ruptura operada sobre o passado, sobre a cultura patriarcal, a antiga estrutura social, [...]” (JACOTO, 2005, p.22).

Como seu título indica, a obra rompe com o discurso poético e simbólico de **A Paixão**, pois traz um tom mais livre à linguagem, marcadamente mais cotidiano, trabalhado com a ironia, numa forma estratégica de marcar o corte com o tempo anterior, o da ditadura. A linguagem é mais direta por causa do afastamento temporal entre o tempo da escrita e o da história, pois quando Almeida Faria escreveu **Cortes** já havia certa liberdade em relação à expressividade artística, o que pode ser a resposta para a ausência das camuflagens poéticas, o

que de nenhuma forma exclui totalmente as referencialidades intertextuais que o autor traz para a sua escrita.

Esta obra marca a continuidade do romance-ensaio e da fragmentação a que se prestou Almeida Faria, tanto na temática como na configuração da narrativa, com a família-tema diluindo-se e com a virada romanesca do autor, ao iniciar sua epistolografia, sem, contudo, deixar de mesclar sonho, realidade e história em sua percepção poética. Esta continuidade na estrutura fragmentária se concretiza nas referências temporais a um *ontem*, ao dar coerência ao fio narrativo da saga.

É na *Tetralogia* que o fluxo dos monólogos se fecha, pois com esta narrativa traçam-se os moldes do enredo das demais, quando João Carlos distancia-se da família e vai para Lisboa e de lá para Veneza, e o patriarca Francisco é assassinado pelos trabalhadores da herdade. Assim, ao mesmo tempo em que "em *Cortes*, o aspecto simbólico da *Tetralogia* começa a ter contornos mais definidos" (GOMES, 1993, p.47), iniciam-se os novos tempos, que na narrativa terão o cume na Revolução, e diálogos que apresentam a reflexão sobre a estagnação do país e as críticas à liberdade em relação à ditadura. Desta forma, os fragmentos de **Cortes** têm sua fundamentação nos discursos que são produzidos, com múltiplas vozes e, claro, classes e ideologias.

Ao inovar sua moldura fragmentária, Almeida Faria trabalha a continuidade desta saga com o novelesco em **Lusitânia**, através de aventuras vividas pelas personagens de acordo com suas próprias consciências identitárias e pela consolidação de sua forma epistolar, como aponta Gomes (1993): "J.C. e Marta vão para Veneza: o distanciamento da pátria por parte das personagens dá ensejo a que Almeida Faria estruture um romance de caráter epistolar" (p.48). Quando narra o tempo decorrido entre 1974 e 1975, identificados nos cabeçalhos das cartas, Almeida Faria apresenta, mais incisivamente neste romance, a posição descrente da família-sociedade portuguesa diante das conseqüências da Revolução, como é o caso do

suicídio do feudal Moisés, e ainda: “Neste romance o clã se vê em diáspora, errante, num movimento que parodia, desde o título, a tão cara epopéia lusitana” (JACOTO, 2005, p.22).

Sob este tema é que Almeida Faria trabalha formalmente a polifonia, através da libertação da(s) fala(s), das vozes ressoantes, das possibilidades de linguagem, enfim, da própria liberdade comunicativa alcançada com o fim da ditadura, ao dar voz a outras vozes e ao demonstrar também sua intencional marca evolutiva: “As liberdades concedidas pela formulação espitolar podem concitar uma mais rápida evolução literária, para que concorre Almeida Faria” (RODRIGUES, 1992, p.12). Sua polifonia também é vista nas marcas intertextuais que são transmitidas pelas leituras, por exemplo, de J.C. e Marta, os quais são os principais porta-vozes da liberdade da linguagem.

Ainda com a narrativa fragmentada e com a experiência polifônica em parte epistolar, Almeida Faria mescla monólogos interiores e exteriores de sonho e realidade, com a fragmentação possibilitando inúmeras leituras, seja pelo viés cronológico das datas das cartas, seja pelos remetentes e destinatários; ou ainda pelas descrições e reflexões sobre arte, política etc, Almeida Faria, em **Cavaleiro Andante,** fecha a saga da *Tetralogia*, “[...] com a família definitivamente dispersa no após-74” (GOMES, 1993, p.49).

O autor traz à tona com esse romance o mito do cavaleiro buscador, num jogo de retomada intertextual com a *Demanda do Santo Graal*, ao dessacralizar o tom heróico da busca, o que marca uma relação dialética com a história do país atracado em tradicionalismo, demonstra que “suas personagens, cujo passado e intimidade já conhecemos, buscam um sentido para a existência, tanto quanto possível, afinado com uma expectativa mítica que remonta às origens de sua cultura.” (JACOTO, 2005, p.25). Desta forma, demonstra as transformações que abateram não só o clã, mas também todo Portugal, que sofrera com os

resultados da Revolução, e que agora está em busca tanto de sua identidade - nova ou historicamente construída -, como da autoridade perdida.[7]

As transformações que são nítidas na *Tetralogia*, com os temas absorvidos dentro das experiências estilísticas, demonstram a escrita romanesca com que trabalhou Almeida Faria: "[...] escreve o romance-poema, renova a metáfora, recria a frase longa do monólogo, reconstrói a força de uma oralidade, instaura o ritmo do real e do onírico, ignora a convencionalidade de uma pontuação e de uma sintaxe." (OLIVEIRA, 1992a, p.07). Sua obra verticaliza-se em buscar cada vez mais caminhos para que seja efetivo o processo de comunicação, dentro de um projeto artístico crítico que realize questionamentos sobre suas próprias fórmulas, conforme ele mesmo revela[8]:

> Tenho horror a repetir fórmulas, incluindo as minhas próprias. A ciência é que se socorre de fórmulas. A arte, se não se resigna ao simples artesanato, demanda de cada vez a forma adequada, tenta evitar fórmulas gastas. (FARIA, 1992).

O passar dos anos e o distanciamento dos fatos-tema trouxeram a auto-reflexão pelo jogo ficcional, sempre em processo de avaliação, através da escrita documental ou memoralista, com ecos da Revolução. Esses ecos ressoam através da subversão, da ironia ou da sátira, e com o trabalho do autor com a nostalgia da grande ruptura estrutural, da qual fazem parte os mitos, ritos e toda a tradicionalidade portuguesa e que se tornaram mote para a já iniciada recuperação da identidade.

Mesmo com a conquista da liberdade expressiva com a vinda da Revolução, os artistas portugueses, durante os anos seguintes a estas conquistas, formularam suas obras a partir dos

---

[7] Como analisou Jacoto (2005): [...] a *Tetralogia Lusitana* tematiza essencialmente, e a seu modo, a ruptura com a autoridade paterna como motivo desnorteador do clã, um motivo que provoca a dispersão da família num movimento indeciso dos filhos que, jovens, *não sabem sequer se têm futuro*. O clã estabelece, portanto, uma relação paradigmática com o país, na medida em que o mesmo processo de ruptura é vivido em âmbito nacional. (JACOTO, 2005, p.15).

[8] Revelação feita a José Emílio-Nelson, em entrevista publicada na revista *Letras & Letras*, de 15 de Julho de 1992.

fatos decorridos nesses acontecimentos, ao trabalhar com formas que dão o caráter do processo opressor que lhes era oferecido, a fim de demonstrar que a literatura está comprometida não só com aquilo que diz, mas também com na forma que usa para dizê-lo.

As muitas conseqüências em torno da Revolução e de seus temas são sentidas nas décadas de 1970, de 1980, bem como no início da de 1990, e demonstram um comprometimento da arte com o malogro histórico, com uma literatura que denota uma evolução arquitetada para ecoar e também expurgar tudo o que fora vivido pelo país, tanto no plano do conteúdo, como resultado dele mesmo, como no plano formal, na conciliação da evolução que da Revolução advém, com os avanços expressivos já presentes.

Neste percurso de evolução do processo de escrita realizado por Almeida Faria, nesta busca incansável de novas formas para seus romances, a democracia e as expressividades do autor trarão seu próximo foco romanesco em direção ao leitor, à leitura, tendo em vista não só os temas recorrentes do imaginário e dos acontecimentos sociais portugueses, mas também a mudança da percepção de mundo que se instaurou na contemporaneidade.

1.2 A conquista literária

Acreditei durante muito tempo ter vindo ao mundo de um modo diferente de toda a gente. (FARIA, 1993, p.11).

O último rumor romanesco de Almeida Faria, **O Conquistador**, apresenta uma continuidade das formas estilísticas empregadas por ele ao compor sua *Tetralogia*, de acordo com os movimentos da produção literária portuguesa da contemporaneidade, pois aborda e (re)visita os temas ligados à formação cultural de Portugal, mas deixa, no entanto, a polifonia ao molde epistolar e trabalha com vozes intertextuais, apresentando, assim, nova estrutura e, conseqüentemente, um novo modo de narrar, novamente.

Esta narrativa demonstra a intenção de Almeida Faria em dar continuidade ao seu projeto artístico, numa acepção de que os procedimentos narrativos também marcam a forma de um romance construir sentidos, pois explora ao máximo uma composição estruturada em partes, vistas aqui como fragmentos, para que o leitor possa desvendar os sentidos de sua obra artística. Para tanto, sua estratégia narrativa informa que o *seu* inovar narrativo quer dizer 'algo (ainda) novo' em relação à produção do escritor e da literatura da contemporaneidade portuguesa.

Deste romance, leituras fecundas e diferenciadas são possíveis por causa da complexidade estrutural de uma literatura inovadora e provocativa, tanto no plano formal como no ideológico, tal como afirma o próprio autor sobre sua obra, em entrevista concedida aqui no Brasil:

> [...] penso que o romance essencialmente deve dar-nos prazer, deve dar-nos alegria ao ouvir uma história, uma história que nos leve a pensar, como é

> também a história de Sebastião. Nós tivemos várias interpretações, pois é uma história que levanta várias questões, tem vários níveis de leitura, tem níveis de inconsciente, políticos, eróticos, metafísicos, religiosos. Penso até que é uma obra mais complexa do que parece. (FARIA, 2003).

Os temas relativos à obra de Almeida Faria, como já foi visto, estão sempre atracados às questões sobre a formação ideológica do povo português e de sua própria existência e importância. Em **O Conquistador**, o mito revivido de D. Sebastião leva ao tema da busca da identidade do povo luso, metaforicamente trabalhado com a invenção de um narrador-personagem, Sebastião Correia de Castro, às avessas do Rei homônimo, demonstrando "[...] o caráter messiânico do povo português, sempre à espera de um milagre, da volta de D. Sebastião, retornado da bruma para salvar a pátria da debacle." (GOMES, 1993, p.50).

O caráter de *busca* empregado em toda a trajetória literária de Almeida Faria culmina na conquista da consciência de que o povo luso está em busca de si mesmo. Esta busca, ou conquista, é tematizada no romance a partir da escrita, com a narrativa que o protagonista passa a fazer das suas lembranças, quando percorre a si mesmo, da infância à idade adulta, e busca, metonimicamente, assim, a identidade portuguesa.

Através de procedimentos narrativos e estilísticos, pode-se fazer uma leitura sobre o percurso do ser dentro da narrativa, a fim de desvendar a busca de identidade de Sebastião, para demonstrar que nos romances de Almeida Faria há uma estratégia de construção literária que revela "[...] a relação entre auto-interpretação e as questões do si ligada à problemática do sujeito e da subjetividade que persegue a criação literária." (REMÉDIOS, 2001, p.218). Sebastião percebe a dissonância entre seu eu e o mundo e busca entender-se como sujeito, através da narrativa em primeira pessoa, desmarcando a falsa alteridade entre ele e o Rei. O percurso de seu ser é através de sua história, num processo de construção da escrita, que perdura pelos sete capítulos do livro, e da identidade narrativa, para que possa, assim, compor sua própria identidade, a partir da dessacralização da história do Rei.

A forma paródica, trabalhada e realizada na contemporaneidade como um resgate, é utilizada por Almeida Faria para inventar seu Sebastião, que nasce com o intuito de deformar seu modelo, o Rei homônimo, num processo de revisão não só dos mitos portugueses, pois este é o maior, mas para rever os sentidos possíveis que a ficção contemporânea abarca com sua retomada histórica. O autor trabalha com uma análise crítica e realizada na forma irônica e subversiva, como marcas de sua escrita, tal como foi constatado por Gobbi (1997), que vê a abertura que a literatura portuguesa faz para a História como uma marca da pós-modernidade, ao caracterizar a diversidade da produção ficcional portuguesa:

> Há nessa ficção, ao que parece, uma nítida insistência no resgate do passado que talvez traga consigo certa espécie de *intenção restauradora*, não no sentido já anacrônico de fazer o passado "vingar" novamente, mas no sentido bastante diverso – mais doloroso e angustiante, certamente – de reconhecer aquela falta de referências e fundamentos que marca a contemporaneidade como algo que lhe é inerente, inalienável; (GOBBI, 1997, p.7).

Desta perspectiva, Márcia Gobbi faz um exame de como se busca *um* sentido, pela sua ausência no mundo contemporâneo, através da ironia como mediadora da relação entre literatura e História. A ironia no romance, "instrumento de sua (des)construção" (1997, p.8), é então a forma utilizada e utilizadora do passado histórico para trazer à tona questões e inquietações, neste buscar por um sentido que viabilize não só a busca identitária do homem, mas também da própria História, de seu movimento para a compreensão dos referentes e dos fundamentos que estão demarcados na contemporaneidade.

A paródia, entendida como um gênero - seguindo a visão de Linda Hutcheon (1985, p.30) -, trabalha a (re)construção irônica do mito sebastianista, através da subversão deste mito – degradado – e da figura do narrador-personagem Sebastião, figura às avessas do Rei histórico-mítico, mas que, em síntese, (re)investe de significados (novos ou não) a História:

"*O Conquistador*, ao tomar posse de D. Sebastião pela paródia, assegura não só o seu lugar na literatura mas também o lugar de D. Sebastião na História [...]" (GOBBI, 1997, p.132).

Nesse trabalho em que o tema da obra é transmitido pela composição estrutural apresentada é que Almeida Faria continua trazendo, com **O Conquistador,** inovações no plano estrutural do romance, pois incorpora a poesia no corpo da prosa[9], e mistura linguagens, gêneros, vozes, o que provoca a polissemia[10] e caracteriza o romance como vasto de relações: primeiramente, a abordagem entre literatura e História; em seguida, o relacionamento dentro da obra entre as categorias poesia e prosa, apostando em um hibridismo de gêneros; e, por fim, como o mito insere-se na narrativa e como se relaciona com a poesia.

Desta forma, pode-se fazer uma leitura do texto não só como paródico e como desconstrução do mito, mas também como reconstituidor da busca de identidade, através da inversão de valores, ao aproximar o texto da poesia, a saber, a de Fernando Pessoa em *Mensagem*, pelo viés épico-lírico trabalhado num jogo referencial e intertextual, pela abordagem sebastianista (VIANNA, 2004).

As complexidades levantadas e questionadas sobre a obra resultam não só de todos os aspectos dos romances portugueses contemporâneos, mas da noção de escrita do próprio autor através de sua postura iconoclasta. Tal postura vem ao encontro das liberdades conquistadas com o final da ditadura, liberdades estas que estão no campo da linguagem, artística de forma geral, e que demonstram o modo – novo – que há em Almeida Faria de compreender a realidade de seu país e de seu tempo, ao dar vozes às muitas linguagens que a compõem, sem deixar de visitar aquilo que é mais peculiar ao seu país.

---

[9] Gomes (1993) demonstra que esta e outras instâncias são peculiares aos romances contemporâneos portugueses (p. 106).

[10] Tal como foi vista por Liene Vianna (2004) em tese de doutoramento defendida na UNESP de Araraquara.

De acordo com as análises de Gomes (1993), há no romance contemporâneo português uma bipolaridade, em relação à produção ficcional, evidenciada na obra de Almeida Faria aqui em análise:

> [...] o romance contemporâneo português não só fará o inventário crítico da situação sóciopolítico-econômica portuguesa, como também fará um inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade. (p.84).

Desta perspectiva, o que se sucede nesta produção ficcional é uma consciência não só do objeto que está em análise, mas do modo como esta escritura procede na análise, pois revê, a todo o momento, as formas romanescas tradicionais, sobre as quais os contemporâneos são avessos, na busca pelo resgate da linguagem libertada e na depuração da prosa com um discurso muito mais visitado pelas inúmeras vozes que perfazem todas as manifestações artísticas.

Em **O Conquistador**, a atenção de Almeida Faria é para a estratégia de sua estrutura, com a prioridade na sua construção, a fim de trazer melhor compreensão do presente ao revisitar o passado histórico-mitico: “A estrutura faz o texto ultrapassar as possibilidades das relações, das associações de uma leitura, para oferecer, além dessa possibilidade, a de empreender vários caminhos, recomeçando sempre.” (SIMÕES, 1998, p.119).

Assim, a composição do romance demonstra como o modo formal da escritura tem relevância investigativa: com 130 páginas, um enredo não muito longo, dividido entre diferentes linguagens artísticas e entre vozes universais, a narração trata de conquistas humanas contextualizadas pelas do povo luso, arquitetadas pela ironia característica do autor. A linearidade rememorativa do romance é construída intencionalmente com marcas que vão (re)dizer formas de compor a literatura, tanto enquanto romance de memórias, como histórico etc., apuradas pela preocupação formal e estética que está no autor e que aqui já foi visitada.

Estruturalmente, há na capa da obra a reprodução de uma pintura - colorida – de autoria de Mário Botas (1953-1983), que é uma representação da figura do narrador-personagem Sebastião, à semelhança da imagem distorcida pela paródia do Rei D. Sebastião. A representação pictórica da capa transpassa sua iconicidade e participa da invenção da personagem Sebastião Correia de Castro feita por Almeida Faria, pois dá contornos descritivos ao conquistador que irá narrar sua trajetória, o que permite que o leitor visualize a figura desta personagem, o que muitas vezes ocorre na narrativa.

A composição da obra é ainda estruturada em sete capítulos, cada um composto por uma página primeira, em que está seu respectivo número em algarismo romano, acompanhado de uma epígrafe, em itálico, de diferentes grandes autores da literatura universal, cada uma tratando significantemente de um tema recorrente tanto na temática literária como na do universo diegético da narrativa. Seguindo esta página, em cada um dos sete capítulos, encontra-se um desenho centralizado e em preto e branco, todos de autoria também de Mário Botas, com a representação de muitos elementos recorrentes entre si, destacando-se a presença de um jovem, supostamente o narrador, que se apresenta em diferentes e imaginativas situações com uma camisa listrada, à moda dos marinheiros, com estrelas a rodeá-lo.

Almeida Faria traz à sua narrativa toda uma gama de vozes, com viés paródico, como já foi apontado, o que possibilita a relação entre linguagens, entre artes, com uma intenção que é assumida pelo próprio autor: “A intertextualidade pode ser uma forma de paródia, uma aproximação poética, entre textos diversos, um modo de lembrar que qualquer narrativa se insere numa longa linhagem de palavras.” (FARIA apud GOMES, 1993, p.130).

As epígrafes, como forma de citação e de retomada textual explícitas, resumem o conteúdo de cada capítulo, pois sintetizam o procedimento produtor de sentido que quer alcançar Almeida Faria, ao dar referência sobre sua simbologia e sobre a reflexão que ele

procura apreender com cada capítulo. Como forma estratégica de escrita, as epígrafes são vistas por Simões (1998) como apontamentos para a percepção da estrutura circular do texto, que caminha no sentido tanto de conquistar a escrita, pelo narrador-personagem Sebastião, como por um recomeçar incessante da leitura por parte do leitor, que neste projeto artístico tem a função de preencher os significados da obra. Desta forma,

> [...] as epígrafes que abrem cada parte costuram um texto *metaficcional*, alusivo e simultâneo ao caminhar de Sebastião nas suas conquistas amorosas e à sua conquista da vida. A cada percurso estrutural complementam e enriquecem as leituras que, num outro recomeçar, se podem realizar, inclusive pontuando a postura produtora de laboração da própria estrutura. [...] Os dois tecidos textuais interpenetram-se. (SIMÕES, 1998, p.120-21).

Os desenhos, durante a narrativa, são descritos/narrados em conformidade com sua relação à própria narração, ou seja, são integrantes da história que Sebastião narra, pois participam dela ora como passagem real do universo diegético da história, ora como sonho do protagonista, nem sempre tendo uma nitidez em relação a esta distinção, tal como, sugestivamente propõe o autor: “[...] Ninguém sabe como os sonhos tomam conta de nós, se nos abandonam ou se os abandonamos ao acordar, se fazemos nocturnas visitas ou se somos nós os visitados, se são nossas as imagens ou se nos são emprestadas.” (FARIA, 1993, p.129).

Estes textos não-verbais comunicam-se tanto como forma de linguagens e códigos interartísticos e intersígnicos, como prolongam as significações das cenas com as quais dialogam, o que revela contornos mais detalhados à narrativa, que também tem, por si só, uma grande plasticidade em seu desenrolar. Prolongam também toda a gama de figuras simbólicas e imaginativas, pois demonstram como estes critérios são extremamente relevantes na literatura portuguesa.

Apesar de ser nítido que, no percurso estilístico que Almeida Faria traça com sua trajetória romanesca, o texto de **O Conquistador** tem a narrativa em primeira pessoa e uma

trama ou enredo contínuo, pois desaparece, assim, a fragmentação que fora recurso narrativo em suas outras obras, um olhar sobre a constituição, sobre a estrutura da obra em suas diferentes edições, mostra que os textos que a compõem – pensando nas epígrafes, nos desenhos e na narrativa - são de diferentes vozes, autores, diferentes línguas e também de diferentes materialidades. Por isso, Almeida Faria produz um discurso não mais unívoco, com a adoção de uma postura fragmentária em relação à leitura que se faz de suas diferentes partes, que constituem um todo ou uma unidade dentro da organicidade textual. Há, deste modo, uma relação - entre elementos múltiplos – que, lidos juntos, possibilitam novas interpretações:

> Os desenhos e as epígrafes somam-se ao discurso; são três textos que correm simultaneamente e, interrelacionando-se, contribuem para a direta comunicação na medida em que acontece a contribuição de outras formas de leitura que a pintura ou a epígrafe ensejam. (SIMÕES, 1998, p.126).

Assim como as epígrafes, as imagens ou textos não-verbais fazem parte da construção textual e significativa da obra, revelando uma relação com o texto verbal, com o corpo da narrativa, pois este faz delas um mote para a construção do enredo, quando produz um universo que corresponde àquilo que Mário Botas desenhou e que Almeida Faria expandiu na narrativa. Esse trabalho composicional revela uma invenção que demarca uma intencionalidade icônica, formalista e reflexiva sobre o fazer literário por parte do autor, e que demonstra sua preocupação com as questões estéticas e formais contemporâneas de arte, da sua própria arte.

O formal, ao unir-se ao conteúdo, expande os significados da narrativa. Ou melhor, entendendo pelas palavras de Oscar Lopes (1992), o formal demonstra sua intenção:

> [...] quando a gente sente qualquer coisa de diferencial, do ponto de vista formal, isso com certeza é uma significação. [...] Se lemos uma obra e

> sentimos que ela tem uma certa intenção, um determinado significado, é muito mau transmitirmos apenas a intenção ou o significado, sem apontar o traço formal a que isto está ligado. Isso é que seria falácia intencional. Falácia na medida em que, sem justificação que tenha a ver com a micro-estrutura da obra, se pretenderia falar do seu significado. (LOPES, 1992, p.11).

A articulação encontrada na narrativa entre os textos verbal e o não-verbal, ao ser lida como intencional na produção de sentidos pelo autor, possibilita outra visão sobre a construção da obra e sobre aquilo que até então se apreendeu sobre ela. Dessa forma, o projeto artístico de Almeida Faria mostra-se totalmente vinculado a uma postura contemporânea de fazer arte: quer a multiplicidade de linguagens, de interpretações, pois dá ao leitor a possibilidade de ele mesmo (re)construir o universo diegético que a narrativa lhe traz. Sua intenção questionadora não pára no tema: quer o autor, com sua forma, dizer algo mais.

Incidências do olhar:

Uma nova conquista

[...] "cada" obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta à uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma "execução" pessoal.

Umberto Eco **- Obra Aberta**

Mário Botas

2.1 Uma proposta de leitura

Sempre um homem é o primeiro homem. Porque o seu mundo é a reinvenção do mundo, a sua voz uma voz original. Que nessa voz ressoem outras vozes: se ela é autêntica, é nova, como se nascida do sangue.

Vergílio Ferreira. (Prefácio à primeira edição de **Rumor Branco**).

O deslocamento do centro de interesse para o processo de comunicação, que foi evidenciado na obra romanesca de Almeida Faria, denota uma literariedade voltada para as exigências da contemporaneidade, com uma linguagem que visa conquistar leitores inseridos num contexto invadido pelos meios de comunicação de massa, pelos apelos imagéticos, pelos recursos midiáticos mesclados de muitos códigos.

O que o projeto artístico de Almeida Faria visa não é tão somente a produção de uma obra e o gozo que esta traz, mas a produção de um texto que, intencionalmente, tenha uma linguagem que exija, cada vez mais, a participação do leitor para a concretização dos sentidos do texto, a partir de leituras diferenciadas e que mantenham uma comunicação reflexiva sobre a arte literária e, em específico, a sua, conforme aponta Simões (1998) sobre a forma narrativa e composicional procedida no romance:

> Devido a essa *função intencionada do autor* ocorre um descentramento da *função poética*, já que ela perde a sua soberania quando a atenção produtora é deslocada do texto em si mesmo, para o texto enquanto elemento de comunicação. (SIMÕES, 1998, p.169).

Almeida Faria trabalha sua obra com uma intenção codificadora focada na composição que emprega, nas estruturas que mescla, através de narrativas fragmentárias, como forma expressiva, primeiramente, de fuga dos desmandos ditatoriais e, em seguida, como estratégia narrativa a fim de deixar lacunas para que os leitores sejam comprometidos com a leitura.

Esta estratégia é composta quando Almeida Faria inseri em seus textos elementos intertextuais, como marca das composições contemporâneas, o que abrange as significações que cada romance carrega em si e proporciona um questionamento sobre o próprio fazer literário.

As obras pictóricas de Mário Botas que estão presentes em **O Conquistador** demonstram haver uma interação com a estrutura verbal, enviesada pelas *relações* que há entre as palavras da narrativa e as imagens dos textos não-verbais. Sob o efeito de uma leitura em que a composição do romance revela significados para além do tema tratado, leitura esta que parte da visão de que os diferentes textos presentes na obra, verbais e não-verbais, são fragmentados por causa da forma como são apresentados e materializados e que fazem parte de um todo orgânico –, pode-se destacar o modo como o autor articula, interpreta e relaciona os diferentes textos dentro de sua escrita.

Ao percorrer as obras de Almeida Faria, percebe-se que há uma característica peculiar no modo em que mistura, mescla, articula e trabalha diferentes artes: a literatura e a pintura. O trato da linguagem que dá ênfase às suas camadas sonoras, produz um efeito estilístico através do poético, em que se "[...] valoriza sobremaneira a imagem visual-sonora do discurso" (GOMES, 1993, p.110), independentemente da linearidade dele ou não, pois o texto apresenta uma plasticidade muito característica, no que se refere ao trato e à utilização de imagens. Estas podem surgir em meio à narrativa tanto como outra linguagem, desta forma visual, como diluídas dentro da narrativa através de descrições, o que permite atribuir contornos plásticos e continuidade ao narrar.

Desde uma ilustração e/ou citação a referências aos museus ou às obras de arte em particular, Almeida Faria preocupa-se em trazer para suas narrativas um apontamento sobre arte, que demonstra a sua preferência por temas estéticos, tanto com tom crítico como contemplativo e investigativo dos sentidos que as obras de arte carregam ou possibilitam em

si. Suas histórias são cercadas de referências a obras pictóricas, arquitetônicas e literárias universais, pois mesclam, comunicam e interagem linguagens, através da linguagem verbal utilizada como veículo de integração entre as aqui consideradas *artes irmãs*.

Dessa forma, para visualizar a proposta deste trabalho, considera-se que, numa primeira leitura da obra, poder-se-ia dizer que o autor trabalhou sua narrativa, inventou sua história e a configurou separadamente em sete capítulos, com suas imagens e/ou intertextos, obtendo um conjunto de textos que abordam exatamente o tema ou a problemática de seu narrador-personagem Sebastião, o que possibilita uma forma diferenciada de narrar, porém, sem novidades na atividade configuradora que organiza e dá compreensão aos fatos narrados.

Esta leitura primeira demonstraria uma forma de representação na literatura em que há uma abordagem dos temas sobre a realidade externa, ao imitar as ações de uma personagem da história portuguesa, tal como um fenômeno baseado na aproximação de um modelo e que promove o seu reconhecimento pelos leitores, através da configuração narrativa pela imitação clássica, a qual o homem é definitivamente propenso. O que entraria como o "diferente", a fim de qualificar a narrativa, seriam, além das epígrafes, a pintura da capa e os desenhos/gravuras, que, se entendidos como ilustrações, ou seja, vindos após a invenção da história, seriam complementativas.

No entanto, o que o autor apresenta não se estanca em uma captura de ações exteriores, como imitação de feitos, nem mesmo numa forma intertextual simples entre textos. O que faz remete a uma configuração representacional a partir de diferentes referencialidades, que tem uma intencionalidade e uma forma própria de configuração do discurso narrativo, ao informar o fazer literário e sobre o que se fala, num trabalho que visa alcançar a plurissignificação, um novo sentido, um novo olhar.

Simões (1998) aponta a configuração do romance de Almeida Faria com intencional busca por reflexões sobre a estrutura e pelos muitos sentidos da obra contemporânea:

> O percurso passa pela referência histórica, pela dimensão metafísica, pelo processo criador. É uma obra aberta a múltiplas interpretações.
> Realiza uma subversão no campo literário quando desloca a atenção do objeto literário para o processo de comunicação. Agora, o texto é leve e comunicativo, alegre e rápido, atendendo porém ao leitor mais exigente quando, por sua estrutura, se verticaliza em múltiplas possibilidades de interpretações, ensejando reflexões a vários níveis. (SIMÕES, 1998, p.117).

Em muitas outras obras (contemporâneas ou não), mas comumente em narrativas infantis, há o uso de ilustrações, que podem ser desenhos, gravuras, telas, diagramas, etc. Estas representações partem sempre do texto já escrito e dão à forma da narrativa um caráter explicativo, que auxilia a abordagem de questões ligadas às descrições das ações e à plasticidade derivante de uma cena.

Esse modo de representação artística é bastante comum, pois apresenta um caráter funcional, como, por exemplo, ao produzir a representação visual, ou não-verbal, de uma personagem a partir de descrições pré-existentes na forma verbal dentro de uma narrativa. Neste caso, tem-se um modelo a seguir, que ajuda a imitação, o direcionamento da representação, ou seja, sua textualidade é compreensível, pois tem o texto verbal como diretriz.

Ao avaliar a obra de Almeida Faria, percebe-se uma plasticidade em seu narrar, considerando sua íntima ligação com as artes plásticas e visuais - tal como em outras obras como **Vanitas** (1996), por exemplo – e, mais especificamente, ao descobrir a ligação que manteve com o pintor Mário Botas, na forma crítica e apreciativa de suas obras, o que denota que o "algo novo" de seu narrar está na relação entre os textos verbais e os não-verbais, ou pictóricos.

Mário Botas foi um artista português que escreveu e pintou obras que denotam uma estreita ligação com o tema da Revolução dos Cravos e suas conseqüências para a sociedade portuguesa (CANTINHO, 200[-]). Partilhava, do mesmo modo, de estreita ligação – até ideológica – com Almeida Faria, ao apresentar nos principais romances do autor pinturas a

óleo e gravuras para edições novas e especiais (como é o caso de **Trilogia Lusitana** de 1982, composta por **A Paixão** (1965), **Cortes** (1978), **Lusitânia** (1980)[11]).

A proposta que ora é delineada como uma maneira de ler a narrativa de **O Conquistador**, então, passa pelo levantamento histórico-literário realizado a fim de compreender como a estrutura formal dos romances do autor eclodiu numa mistura explícita entre diferentes códigos, linguagens, e que passou pela estrutura fragmentária até chegar às relações intertextuais entre palavra e imagem, o que possibilitará a visão da obra como um todo, constituída como uma unidade orgânica e, portanto, significativa.

Neste caminho, percebe-se a forma de representação literária da realidade, ou melhor, o discurso mimético que Almeida Faria produz a partir de outra forma de representação da mesma cena, do mesmo assunto, porém, com outra linguagem e outro código. Essa produção remonta a uma discussão sobre os modos de representação das atividades artísticas da atualidade, aqueles que não perderam sua intencionalidade perante tão discutida teoria aristotélica sobre a mímesis.

Diante da observação da obra em questão, é possível promover a reflexão sobre os modos do fazer artísticos da contemporaneidade, pois se depara com uma nova abordagem sobre a imagem da realidade, que transformou as formas de representação dos objetos artísticos. Tal abordagem permite uma relação intersígnica, ao compor a noção de que tudo que remonta uma codificação/decodificação e, portanto, uma interpretação, pode ser enquadrado como texto. Percebe-se, ainda, a efetiva mistura que há entre as diferentes artes, através dos mais variados recursos, promovendo relações variadas entre linguagens, formas, gêneros, autores, artistas, materialidades, modos, etc.

Na obra aqui em análise, sua linguagem verbal não se restringe a um enredo, ou ao enredar de uma trama, mas a todo um universo artístico, criado com uma camada diegética

[11] Reproduções das obras de Mário Botas inseridas em ANEXO.

muito vasta de comunicações, inter-relações e intertextualidades. Desta forma, no projeto artístico que Almeida Faria se propõe, o que se percebe é que “A diferença de comunicação com o leitor consiste no deslocamento do foco da atenção sugerido pelas imagens.” (SIMÕES, 1998, p.29).

As imagens, ou os textos não-verbais do artista Mário Botas, passam a auxiliar tanto na composição estrutural da obra, ao lado das epígrafes, com também se incorporam ao universo diegético inventado pelo autor, o que promove a expansão de significado da história, que, aparentemente curta, carrega em si toda uma gama de variações do imaginário português, tão bem (re)visitado por ambas as expressões, literária e pictórica.

Este deslocamento será analisado e comprovado pela fecunda produção literária do autor e também através da outra possível leitura da obra **O Conquistador**, que a partir de um estado da fragmentação para a visão de um todo orgânico - com todas as suas partes constituintes integrando e reagindo à história que seu narrador-protaganista delineia - marca a presença intertextual e plurissignificativa das descrições das imagens do pintor Mário Botas. Estas presenças assinalarão uma relação - entre a palavra e a imagem, a literatura e a pintura – que caminha com o homem desde o século V a.C., e que para efeitos deste trabalho será entendida à luz da teoria da *Ekphrasis*.

2.2 O percurso para a leitura: Experimento, saga e conquista

Numa visada superficial da história da cultura ocidental, percebe-se que esta revela três categorias básicas de interesse pelas belas-artes[12], permeadoras e que são manifestações tanto das práticas e convenções sociais, como das referências de gosto e do modo como arte e artistas são aludidos. Grupos característicos de teorias da arte e critérios de crítica são associados a cada um desses gêneros, tanto historica como simultaneamente distintos, num movimento de interação entre diferentes visões, às vezes até inconscientes, das manifestações artísticas.

A estética do século XX, com um pensamento filosófico voltado para questões analíticas que não se pautam como funcionais ou instrumentais das obras de arte (como por exemplo, beleza, fruição, finalidade etc.), revela que a arte pode ser entendida e interpretada a partir de sua "unidade orgânica" ou constitucional.

A mudança do pensamento estético, tal como encontrada nos escritos de filósofos e lingüistas como Wittgenstein, Paul Ziff, Moris Weits, William Elton, dentre outros (OSBORNE, 1970), demonstra que não só da evolução histórica da arte deriva, como também da própria mudança do pensamento filosófico e prático em relação à apreciação das obras de arte. Ao lado de sobreposições e negações de teorias anteriormente aplicadas às análises das obras artísticas, há novas suposições a partir desse novo panorama estético que são evidenciáveis nas muitas obras de arte produzidas e acomodadas na contemporaneidade.

---

[12] Segundo o teórico e esteta Osborne (1970), as teorias e interesses pelas artes podem ser assim esquematizados: 1. Interesse pragmático: teorias instrumentais da arte. (1) A arte como manufatura (2) A arte como instrumento de educação ou aprimoramento (3) A arte como instrumento de doutrinação religiosa ou moral (4) A arte como instrumento da expressão ou da comunicação da emoção (5) A arte como instrumento da vicária expansão da experiência; 2. Interesse pela arte como reflexo ou cópia: teorias naturalistas da arte. (1) Realismo: a arte como reflexo do real (2) Idealismo: a arte como reflexo do ideal (3) Ficção: a arte como reflexo da realidade imaginativa ou do ideal inatingível; 3. O interesse estético: teorias formalistas da arte. (1) A arte como criação autônoma (2) A arte como unidade orgânica (OSBORNE, 1970, p.26-27).

Remonta à Antiguidade clássica, com Platão e Aristóteles, a idéia de que todo discurso ou diálogo necessita, para sua coerência, de um começo, um meio e um fim. Em suas obras e teorias, é Aristóteles que melhor define a composição de um todo, no caso literário, pensando na distinção entre "todo" e "agregado" (na *Metafísica*) e no conceito de unidade do drama (na *Poética*), com as conclusões de Osborne (1970):

> [...] O que Aristóteles parece querer dizer quando diz isso como ponto de distinção entre o agregado e o todo unificado é que, no caso do todo, mas não no caso do agregado, qualquer mudança em qualquer parte produzirá mudanças na natureza e nas relações de todas as partes restantes como partes do todo. [...] pressupõe o princípio importantíssimo de que uma coisa bela deve ser uma coisa que pode ser apreendida num único ato de percepção "sinóptica", *vista* como coisa única ou unidade, e não vista como um agregado de partes ligadas pela razão teórica, discursivamente. (OSBORNE, 1970, p.259).

Também Horácio revela uma unidade da obra e sua apreensão, ao tratar da analogia entre as artes através da distinção entre verossimilhança e representação, através da qual enfatizava o critério sobre o modo como as obras deveriam ser lidas e entendidas, conforme Avelar (2006) discute:

> Horácio defende a necessidade de conceber o objecto artístico, como um todo no qual as diferentes partes dialogam entre elas; será desse dialogo, e não de aspectos isolados, que emerge quer o efeito de verossimilhança quer a realização do objecto em si. (AVELAR, 2006, p.65).

Outros pensadores, como Santo Agostinho, durante a Idade Média, e alguns renascentistas, proporiam que a beleza da obra de arte estaria na combinação de unidade e variedade das partes de um todo que revelariam o 'todo unificado' e a percepção apreciativa dele. Este princípio de unidade na variedade seguiu durante os demais séculos posteriores à Renascença, o que proporcionou uma visão internalizada de beleza estética da obra de arte,

cuja função ajudou a manter a percepção artística do todo e que prosseguiu com a idéia de percepção[13] sinóptica de Aristóteles.

O que modernamente foi aceito como unidade artística provém da associação do conceito aristotélico do todo aliado à idéia de unidade perceptiva. Essa unidade artística defende a apreciação estética de uma obra de arte como uma representação total, de forma consciente, através das qualidades e propriedades de todas as partes constituintes do todo, o que consumaria, assim, o ato de apreciação:

> Embora as partes contidas possam ser observadas separadamente no processo talvez demorado de familiarização com a obra de arte total, elas só se tornam plenamente articuladas quando percebidas como partes do todo particular em que ocorrem, no ato consumado da apreciação. Não podemos conhecer as partes como são sem conhecer o todo. (OSBORNE, 1970, p.263).

A procura por uma unidade estética para apreciação e compreensão das obras de arte perpassa o entendimento de como é concebida a obra, como ela foi estruturada para ser percebida e vista como unidade, independentemente das partes que a constituem. O valor estético que é atribuído a uma obra de arte não mais se detém em verificar se é ou não arte tal forma de expressão, quais foram os meios de veiculação ou a finalidade e instrumentalidade para elas determinadas. O que a modernidade trouxe à estética das obras foi seu caráter analítico perceptivo do todo:

> Deu-se a entender que as obras de arte tendem a divergir de outras configurações perceptivas no sentido de que as qualidades dos todos artísticos não são apenas “emergentes” das partes como se descreveu mas, até certo ponto, se refletem de volta sobre as partes, de sorte que as próprias partes do todo artístico mostram alguma coisa do caráter estético distintivo do todo. (OSBORNE, 1970, p.265).

---

[13] Osborne (1970), ao detalhar as questões teóricas que envolvem o princípio de unidade orgânica, reflete sobre os modos ou teorias sobre a percepção, até chegar aos critérios *gestaltianos* psicológicos que definem os métodos de percepção do mundo e das artes.

Numa leitura analítica, então, deve-se se propor a ler toda a composição organizacional que compreende o todo narrativo, por exemplo, sem deixar de apreender nenhuma de suas partes constituintes, nenhum elemento textual, seja ele verbal ou não-verbal, pois só assim o sentido ou a significação que recobre a estrutura e composição desse todo será transmitido.

A fim de entender o projeto artístico de Almeida Faria ao produzir relações entre literatura e pintura é que a leitura de sua obra, desde o **Rumor Branco**, evidencia a peculiaridade que tende este autor às relações entre tais artes, quando, por exemplo, narra o contato do exilado protagonista João Daniel com a pintora sueca Kerstin na França, lugar em que, segundo ele mesmo diz:

> [...] aproveito minha forçada estadia para estudar alguma coisa de arte!
> [...] vagueio a pé por ruas evocadoras, alguma coisa tento encontrar de tantos que aqui viveram e amaram! há livrarias e salas de exposições a cada passo! com euforia descubro pintores desconhecidos! (FARIA, 1962, p.69).

Em sua *Tetralogia* **- A Paixão** (1965), **Cortes** (1978), **Lusitânia** (1980) e **Cavaleiro Andante** (1983) **-,** Almeida Faria apresenta, além da temática em torno da Revolução dos Cravos, uma recorrente inovação na estruturação formal, com um tratamento crítico no que diz respeito à linguagem e à própria construção da narrativa. Sua escrita é inovadora no modo como apresenta uma história envolvente, sobre uma família aristocrática que está se dissolvendo junto com o regime político ditatorial[14], e no modo como discute assuntos como o atraso cultural a que Portugal fixou-se e que, por sua vez, faz parte de discussões estéticas que são pertinentes ao próprio fazer literário do autor.

---

[14] A ditadura portuguesa, como qualquer outra, inibiu a produção e o envolvimento artísticos de seu povo, pois a cultura e o conhecimento inerente a ela sempre foram de caráter contestatório e, claro, opositor a toda forma de repressão. Dentro de suas propostas inovadoras, a *Tetralogia* de Almeida Faria traz à tona questões sobre como fora apreendido este atraso cultural, vistos principalmente pelos olhos de duas de suas personagens jovens, João Carlos (JC) e Marta, aos quais a Ditadura e a Revolução foram projéteis de uma percepção cultural e intelectual que lhes possibilitou, além da consciência, a interação com as artes, a cultura enfim, numa perspectiva de crise das autoridades vigentes e expedientes naquele Portugal.

Estão nas cartas das duas personagens, JC e Marta, durante os dois últimos romances da *Tetralogia* - **Lusitânia** e **Cavaleiro Andante -,** as narrações que envolvem toda uma carga descritiva sobre arte, sua história e sua estética, vindas das experiências, leituras e contemplações desses dois amantes, tanto de si como da arte de forma geral. JC e Marta seqüestrados por árabes em Lisboa, depois da fuga de JC de sua casa e, num resgate leiloado, foram recuperados por um italiano milionário, Carlo Ítalo, que os levou para Veneza, instituindo-os como bibliotecário e como governanta do palácio de sua distinta família italiana, os Morcenigo. Tal hospedagem possibilita a ambos os jovens um contato direto com a cultura italiana, sempre em comentário e contraponto à portuguesa.

Depois que JC retorna a Portugal, na tentativa de salvar a família destruída pelo assassinato do pai, passa a corresponder-se, melancolicamente, com Marta, e sua solidão possibilita um ainda maior contato com obras literárias. Estabelece-se um diálogo entre as descrições que Marta faz de suas vivências na Itália e as reflexões artísticas de JC: "A poesia é a única actividade que vale a pena, dando à palavra a sua dimensão grega-alemã de "criação" que inclui as várias artes" (FARIA, 1987, p.159). Marta, sobretudo, é quem mais partilha de experiências e de contatos com leituras, visitas e observações das obras italianas, pois permanece como 'funcionária' de seu mecenas Morcenigo por muito mais tempo, quem lhe financia um intenso contato artístico em viagens por toda Itália.

Em meio às narrativas epistolares de desencontros, Marta torna-se uma "cicerone" de Veneza aos seus correspondentes e, portanto, aos leitores, pois descreve suas visitas a monumentos arquitetônicos e a museus, suas leituras das obras italianas com comentários das obras portuguesas e outras já lidas, o que possibilita um contato com um acervo de obras sob o prisma estético de uma apreciadora e estudiosa do assunto.

> Eu fujo às profecias pasolinianas refugiando-me cada vez mais nos museus onde passo dias esquecida de mim, de ti, do mundo, de tudo. [...] Desconheço o significado deste quadro [*Madonna no Trono entre Santos*, de Bramantino], aliás mal pintado, e contudo ele mantém o poder de me atrair e dar prazer, produz o tipo de fascínio a que se chama arte. Tenho tentado meditar na distinção entre arte e não-arte, domínios separados por fronteiras precisas e ao mesmo tempo dificilmente definíveis: se a perfeição tem sido elemento decisivo, a imperfeição, o mal acabado, as capelas imperfeitas, a arte bruta ou infantil são também pólo positivo de uma bússola que estabelecesse o norte artístico. (FARIA, 1987, p.108-09).

Ainda no último romance da *Tetralogia*, Almeida Faria produz uma relação inter-artes através de um desenho de Mário Botas[15] e duas epígrafes[16], trabalhados como tema-síntese da dessacralização do herói buscador, e que são analisados por Simões (1998) como a *visibilidade*[17] do texto, num processo do discurso inventivo do autor a partir das seis propostas de análise estrutural elaboradas por Calvino[18], demonstrando que a forma de apresentação do texto é geradora de sentido e de produção comunicativa:

> Dentre os fatores de *visibilidade*, os primeiros efeitos visuais do texto são o desenho de Mário Botas e as duas epígrafes que abrem o livro, apresentando as idéias-propostas, sustentadoras do eixo temático do texto. (1998, p.108);
> [...] em *Cavaleiro Andante*, as epígrafes ultrapassam esse significado e funcionam como textos preexistentes, que o produtor toma como tema para chegar à *expressão verbal*. (Idem, p.158).

Também o conto **Os Passeios de um Sonhador Solitário**, publicado 1982, tem sua escrita baseada nos desenhos de Mário Botas, num movimento inventivo em que o texto

---

[15] Reprodução da imagem inserida em ANEXO.

[16] Respectivamente: "O cavaleiro andante que quer defender a viúva e/ o órfão não tem hoje lugar: são agora a polícia/ os tribunais, o exército, o governo que tomaram/ o lugar dos objectivos quiméricos perseguidos/ pelos cavaleiros. HEGEL"; "Sonho que sou um cavaleiro andante./ Por desertos, por sóis, por noite escura,/ Paladino do amor, busco anelante/ O palácio encantado da Ventura! ANTERO DE QUENTAL". (in FARIA, 1987, p.5).

[17] Termo discutido e assim definido por Simões (1998) a partir das leituras de Calvino em sua obra **Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas**: A *visibilidade*, significando a visão provocada por sinais gráficos visíveis no texto, é reveladora da produção do imaginário. [...] a *visibilidade* resulta de dois percursos (o que "parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal") [...]. No primeiro caso, um movimento do autor para o texto (*parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal*), fica em jogo a produção ficcional, seja com base na *imagem* do mundo, seja com base num texto ou num *mito*. No segundo (*parte da palavra para chegar à imagem visiva*), um movimento do texto para o leitor, onde entram em jogo a forma e os recursos de apresentação do texto, primeiros responsáveis pela sua capacidade comunicativa. (SIMÕES, 1998, p.30).

[18] Edição referenciada pela autora: 1988 - *Lezioni americane Sei Proposte per il prossimo millenio*. Trad. de Ivo Barroso: **Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas**. São Paulo: Schwarcz, 1991.

verbal parte do texto não-verbal, e onde compactuam com as explanações que foram feitas há pouco sobre o termo calviano de visibilidade utilizado por Simões (1998), em que ela mesma considera: "O conto *Os Passeios de um Sonhador Solitário* foi escrito tomando como "imagem" os desenhos de Mário Botas. O texto insinua isso e o autor declarou-o (1988a, p.99)[19]" (p.159, em nota).

Outro universo interartísitico produzido por Almeida Faria pode ser observado no conto **Vanitas,** de 1996, e que revela o "sonho gulbenkiano". Neste conto, há uma mistura explícita entre literatura e pintura, com esta trabalhada como mote para o enredo, que trata de um pintor português que vai à França expor seus quadros numa mansão, que fora residência e hotel "artístico" de um homem com o quem o pintor faz contato, mas que representa um 'fantasma', provavelmente de Calouste Gulbenkian.

Este cavalheiro, conhecedor, colecionador e apreciador de pinturas, aparece na mansão para o pintor e conta-lhe toda a história daquele salão de exposições, referindo-se às obras que ali estiveram e às suas preferidas 'naturezas-mortas', ou às telas de Fantin-Latour, reproduzidas na edição: "*A Leitura*" (apud FARIA, 1996, p.07) e "*Natureza-morta*" (Idem, p.13)[20].

Na página que antecede a reprodução da pintura "*A Leitura*", o cavalheiro de sotaque francês comenta a tela e faz uma descrição de seus componentes – as duas mulheres e o livro – descrição esta que é perpassada pela leitura que ele mesmo faz da tela. Impõe uma narratividade à tela, perante sua estaticidade, ao dizer seu não-dito, como um efeito interpretativo e de continuidade daquilo que está pintado, e com referências biográficas do pintor da tela, o que produz um significado para a representação das duas mulheres sentadas, lendo, que ultrapassa o proposto pelo artista.

---

[19] Entrevista à J. F. Jorge in *Semanário,* em 5 de março de 1988.
[20] Reproduções das imagens inseridas em ANEXO.

A descrição que o narrador produz dá vida ao quadro, narrativizado por essa possível leitura, que busca e revela quais são as relações entre o pintor e sua obra (muitas delas com o mesmo tema), o pintor e seu referente (as irmãs), o pintor e o modo como pinta, o pintor e a definição daquilo que pinta e ainda o cavalheiro que faz tais leituras e sua relação com as obras daquele pintor. Há ainda, no decorrer do conto, outras descrições de obras pictóricas de muitos outros pintores de diferentes épocas, que demonstram sempre o gosto estético, tanto do cavalheiro como dos artistas, pelas naturezas-mortas ou vanitas[21], como também são chamadas.

Também há no conto o atributo que refere Almeida Faria ao olhar contemplativo plástico. Na voz do rico cavalheiro, o autor demonstra como um olhar apreciativo denota outras leituras das obras que são pictóricas ou compostas com elas: "Pouco a pouco, porém, a beatitude associou-se-me ao olhar. Até os livros me interessavam mais com encadernações excepcionais. Não por novo-riquismo mas porque me contentava com o olhar." (FARIA, 1996, p.16).

Em correspondência à prática de interação entre diferentes artes realizada por Almeida Faria, percebe-se que os oito desenhos de Mário Botas mantêm uma relação com o texto literário de forma descritiva, pois dão conteúdo e contornos aos objetos do imaginário de Sebastião e prolongam o ato de narrar, ao concretizar – mesmo de forma disforme e subjetiva – os quadros.

---

[21] As VANITAS (vaidades) são as expressões artísticas que traduzem, de maneira simbólica e num registro eloqüente, sibilino, a nossa relação conflituosa com a morte. São formas artísticas históricas, datadas no tempo (e no entanto de sentido intemporal), que nos confrontam com a maior doença coletiva da humanidade, que é a angústia que resulta da consciência aguda da mortalidade. São uma espécie particular, muito específica e típica, emblemática, de natureza-morta. [...] intensamente expressiva e de complexa significação, de óbvia alusão filosófica (acentuada muitas vezes pelas legendas eruditas) e de comentário a um tempo sarcástico e cínico, macabro [...], a realidade ameaçadora do triunfo final da morte tudo nivelando num nada fáctico, sendo representada a "mofina" em evidência perturbadora, pelo seu emblema mais imediato e certeiro – a caveira – o crânio humano. (CALHEIROS, 1999, p.01).

Em **O Conquistador**, apesar das partes constituintes serem vistas separadamente, ou fragmentadas, há uma interação, uma relação entre os textos verbais e não-verbais que pressupõe seu todo nesta mesma relação.

Entendida como relação descritiva pela orientação teórica literária – e que mais tarde será evidenciada como uma espécie, um gênero de narrativa descritiva –, a ocorrência de imagens precedendo cada capítulo e na capa é lida como parte da composição e estruturação, intencional por parte de seu autor, de um todo, agora conceituado como orgânico, em cujo trabalho o leitor adquire um importante papel, o de (re)construidor dessas linguagens, dessa interação, para a compreensão da história, conforme Simões (1998) aponta:

> [...] as interrupções passam a ocorrer a partir da instância básica para a produção de *vazios* que é a da *história* narrada. Já isso permite ao leitor realizar a desautomatização da linguagem sem traumas. Os vazios, neste caso, são produzidos visando a comunicação; daí o fato de se organizarem, prioritariamente, por interrupções, primeiro da *história* e, em seguida, da estrutura comunicativa. (SIMÕES, 1998, p.169).

Com base nesta unidade orgânica, a leitura de **O Conquistador** é direcionada pelo pensamento sobre como as materialidades presentes na obra, literária e pictórica, foram teceram a comunicação evidente da obra.

Como tudo o que envolve o narrador-personagem Sebastião é mítico e simbólico, passando pelo fantástico, sua narração tem fortes apelos imagéticos, com formas, cores, texturas. Sua narratividade tem grande comunicação com tudo que é relativo a imagens, até mesmo as sinestesias. Assim, há na obra uma mistura efetiva, pois os desenhos de Mário Botas jogam com os textos de Almeida Faria, no intuito de auxiliar, tanto na negativização das questões abordadas – o mito, a sociedade, a subjetivação da personagem – quanto na descrição das cenas produzidas pelo imaginário do narrador-personagem Sebastião. Revela-

se, ainda, o modo de representação literária que o autor em questão se propõe, o que pode ser entendido como uma correspondência com o fluxo imaginário do povo português.

Há, dentro da própria narrativa, indícios da relação entre a invenção literária e a pictórica, pois aquela é organizada pelas memórias do narrador Sebastião recluso na ermida da Peninha, e de ser esta invenção influenciada pela visita que o protagonista fizera ao seu amigo médico-pintor antes de sua reclusão, onde pôde ter contato com os desenhos do amigo, recheados de um imaginário que também é evidenciado na narrativa e influenciador do discurso que o narrador produz, conforme ele mesmo aponta:

> Ao entrarmos no apartamento que ele partilhava com um etéreo galgo, as suas aguarelas às centenas, encostadas a todas as paredes e cantos da casa, deixaram-me sem respiração por uns momentos. Por ali deambulava uma fauna irónica e feroz, parente ou aderente da que sai dos meus sonhos. Fiquei siderado diante daquele bestiário de seres mais ou menos humanos, daquela irrisão e zombaria de todas as formas de vida, terrestre ou celeste, animal ou anímica. (FARIA, 1993, p.128, grifos nossos).

Não só através da linguagem não-verbal Almeida Faria apresenta obras pictóricas, ou até mesmo representa um universo plástico, pois tem na sua escrita uma plasticidade no narrar, com as cenas ou os momentos da história descritos através de um apelo visual, como se colocasse diante dos olhos do leitor aquilo que ele próprio visualiza ao inventar a cena, sensações visuais que são misturadas aos sentimentos e emoções que o narrador-protagonista tem diante de cada passo narrado de sua trajetória, tal como se pode perceber nos seguintes trechos e em muitos outros:

> [...] O quarto tinha pouco sol, mas pela fresta virada a oeste entravam as cores do poente e, à noite, os feixes de luz do Farol deslizavam em silêncio pelas paredes. (FARIA, 1993, p.28);
> Já o farol varria de luz fria os amarelos-quentes e os ocres-vermelhos do céu e do mar, quando subimos embaraçados as penedias. (Idem, p.47);

> [...] No inverno, quando não chove, Lisboa tem destes dias gloriosos, em que fica coberta de uma luz irreal, vinda da foz do rio e subindo pelas colinas. (Idem, p.84);
> A nevoaça veio de manhã esvoaçando rente ao mar e agarra-se agora às rochas da costa, à orla das praias e ao cimo da Serra donde não se dispõe a largar. (Idem, p.123).

E é este interesse pelo que contenta o olhar, no sentido que mistura e articula artes, que Almeida Faria trabalha em suas obras, quando alia, de forma intertextual e em citações, diferentes textos, e compõe, assim, uma estrutura a partir da composição que emprega, com a tão marcada relação entre literatura e pintura.

2.3 A pauta da leitura: a relação entre as *Artes Irmãs*

A leitura que este trabalho pretende fazer pressupõe que cada texto, não-verbal das imagens de Mário Botas e verbal da narrativa de Almeida Faria, faz parte de uma unidade orgânica, formando a estrutura da obra **O Conquistador**, com aspectos peculiares de ambas as artes: primeiramente, seu caráter comunicacional, pois suas expressões são consideradas linguagens e, portanto, precisam ser interpretadas, lidas, compreendidas e, para tanto, surge um segundo caráter inerente a ambas: sua *predominância imitativa*, ou mimética, seja ela baseada na natureza ou nos produtos da figurativização de um real.

Dentro do pensamento representacional ou imitativo, o fazer artístico, literário ou pictórico implica projetar uma imagem da vida para dentro das obras, na forma de uma representação da realidade, o que servirá como modelo para ser seguido, desde a concepção antiga, ou para ser repensado - e até subvertido numa visão mais atual -, mas que não necessariamente teria relação com a verdade:

> [...] a *mímesis* supõe um ato de adequação ou correspondência entre a imagem produzida e algo anterior – em Platão, anterior e superior – que a guia. [...] é certo entender-se que a *mímesis* aristotélica adquire um acentuado grau de liberdade quanto a este algo anterior, seja por seu próprio ato de feitura, seja pelo efeito que causa. (LIMA, 2000, p.34).

Ao repensar a representação sob os moldes aristotélicos, tem-se a premissa de que imitar uma realidade não implica a intenção de produzir uma cópia daquela, mas sim um molde em que a sociedade deveria espelhar-se e que promoveria no espectador o temor e a piedade. O que se verifica, assim, é uma *correspondência* entre uma cena primeira e orientadora e uma segunda, que estaria retratada numa obra, o que provocaria uma dependência da mímesis/representação para com seu referente (verbal ou não-verbal) e não

com a realidade. Na arte, o inverossímil pode acontecer, mesmo que uma representação não se justifique com um real, pois pode ser até mesmo plausível dentro da realidade da obra. Diante disso, Aristóteles reflete: "[...] na poesia, é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade." (ARISTÓTELES, 1985, p. 267).

Enquanto Aristóteles vê a representação, ou mímeses, como o possível de ser verdade, Platão discute, no *Livro X* de **A República** (1965), que a imitação está fora do âmbito da verdade. Entende, assim, o fazer artístico como cópia (ou até imitação da imitação), condenando-o a um modo artificial de conceber a realidade, já que a literatura (a poesia), por exemplo, era uma produção distanciada em até três graus do objeto em seu estado natural - portanto, da verdade do objeto - e o poeta tido como aquele movido pela paixão em detrimento da inteligência: “A imitação está, portanto, longe do verdadeiro, e se ela modela todos os objetos, é, segundo parece, porque toca apenas uma pequena parte de cada um, a qual não é, aliás, senão uma sombra [...].” (PLATÃO, 1965, p. 223).

Numa outra visão da representação, diante da concepção estética de Aristóteles, o trabalho artístico e seu fazer são entendidos para aquele como a representação de um verossímil, de algo que poderia acontecer, mesmo sem estabelecimento de vínculos com a verdade exterior ao universo da obra, somente guiados por um caminho de significações internas, que daria sentido ao que se expressa, e que tornaria aquilo possível, mesmo que intrinsecamente.

Ainda para Aristóteles, a real importância estaria *no que* se representa e *no como* se procede a imitação. E, como trabalha com o possível, a representação literária para Aristóteles pode ter suas bases em diferentes referencialidades e materialidades exteriores ao representado, desde que tenha a coerência necessária à tessitura textual daquela obra.

Lima (2000), ao analisar a problemática da concepção platônica e aristotélica de representação ou mímeses, diz que a representação da realidade necessita de algo "pré-

existente", para que este possa ser imitado. As formas subjetivas de composição de uma narrativa permitem que a mímeses possa ser vista, mesmo a partir de um novo conceito aristotélico, sob uma nova leitura: entendida como fenômeno da expressão e que tem como base a apresentação de algo (*pré-existente*), só que sob uma nova visão: “[...] é legítimo pensar em um segundo sentido de representação, a *representação-efeito*, provocada não por uma cena referencial, mas pela expressão da cena em alguém [...].” (LIMA, 2000, p.24).

Nesse sentido, a *representação-efeito* seria como um "novo filtro" para a produção artística, já que determina como se conceber a representação, e que abriria questionamentos sobre o modo, a forma de construção da obra.

O desenvolvimento das bases teóricas sobre as relações entre literatura e pintura tem na noção de mímeses, ou seja, na capacidade de representação, todas as suas coordenadas, o que foi, de qualquer forma, também utilizado para os questionamentos sobre os limites entre as artes, assunto que, desde e ainda na Antiguidade, rendeu discussões e especulações aos muitos teóricos que se debruçaram sobre o tema.

A primeira afirmação que assentou toda a tradição da relação/comparação entre a literatura e a pintura foi de Simônides de Ceos no século V a.C., registrada por Plutarco, e que consagrou a reflexão sobre a comparação entre tais artes: *A pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura falante*. Tal expressão resultou na persuasiva reflexão de Horácio que, por sua vez, produziu inúmeras interpretações e gerou toda a problemática questão sobre que ora se reflete:

> Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico;

> essa agradou uma vez; essa outra dez vezes repetida, agradará sempre.[22] (Apud GONÇALVES, 1994, p. 26).

Os estudos dos séculos seguintes, até o XVIII – com um olhar pautado na teoria humanista sobre a máxima horaciana - descobriram que, por causa da ausência de uma base teórica para a pintura, nada sobrara da Antiguidade sobre esta arte, e que, assim, estabeleceu-se uma competição – um *Paragone*, nas palavras de Leonardo Da Vinci – entre as artes literárias e pictóricas. Tal competição foi desenvolvida a partir das semelhanças entre tais artes, com a pintura estudada e estruturada com a teoria da poesia[23].

Durante muito tempo, a pintura tinha o efeito de ser lida, pois se acreditava que sua peculiaridade era voltar-se ao texto, donde partia sua teorização, ou melhor, a teorização da poesia. Desta forma de caracterizar a pintura é que surgiu, por exemplo, seu valor didático enquanto ilustração, na tentativa de realizar o que textualmente era-lhe exigido, e não só da semelhança estrutural que aproximava tais artes, que relacionava as bases da pintura e da poesia, mas também seus conceitos, códigos e o desenvolvimento, a partir das semelhanças recorrentes, de uma historiografia, a fim de realizar uma história especular destas duas artes.

Assim, o que se observou até meados do século XVI foi que a prática concreta da pintura estava acompanhada pelas pretensões teóricas de pintores que buscavam organizar e codificar os conhecimentos existentes, tal como foi o caso de Da Vinci e suas ilustrações de caráter técnico e científico. Durante esta transição, os pintores, que estavam tornando-se também críticos, questionavam-se sobre a natureza, o conteúdo e os fins da pintura. O projeto de dar à pintura uma teoria autônoma e liberal dos renascentistas foi seguir os modelos já praticados pelos literatos, no que se referia à busca pela legitimação das fontes clássicas – os cânones. Mesmo com as artes visuais não oferecendo equivalentes com as literárias de

---

[22] No latim: Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; haec mat obscurum, uolet haec sub luce uideri, iudicis argutum quae non formidat acumen. (HORÁCIO, **Arte Poética**, p.108, apud GONÇALVES, 1994, p. 26).

[23] Com direcionamento aristotélico.

Aristóteles e Horácio, por exemplo, os pintores-críticos apropriaram-se de algumas teorias literárias, teorias que teriam, ainda, numerosas referências com as analogias entre as artes.

Os pintores trabalhavam com uma estética de empréstimo e tratavam a pintura a partir de classificações e terminologias destinadas à literatura, através, inclusive, da peculiaridade imitativa, o que prevaleceu até o século XVIII, o que converteu a arte poética clássica em arte pictórica, assinalando que o tipo de relação entre literatura e pintura favorecida pelo Renascimento excedeu as pretensões originais de Aristóteles e Horácio.

No final da época clássica e durante a neoclássica - metade do século XVII e no século XVIII, portanto -, a comparação entre as artes gravitou sobre três postulados que aproximavam a pintura e a literatura: ambas perseguiam uma imitação melhorada da natureza; utilizavam os temas clássicos como material para suas obras; e procuravam fazer as obras através de um imaginário que se aproximasse visualmente de seu referente. O cânone estético dessa época submeteu os pintores ao regime narrativo e didático que é peculiar às palavras, já que era com elas que expressavam o ideal artístico da representação das ações humanas que teorizou Aristóteles.

Em 1766, quando reage contra a excessiva mania de descrever própria dos escritores e o gosto pela alegoria próprio dos pintores, Lessing, ao analisar indutivamente a escultura de Alexandre de Rodes, *Laokoon*[24], decide discutir o que ele julgava ser uma absoluta confusão entre as artes, com um discurso confrontativo com o ensaio de Winckelmann, numa acepção sobre as formas hierarquizantes da arte (AVELAR, 2006).

Com a finalidade de esclarecer as diferenças, o crítico colocou em questão dois pressupostos centrais da comparação entre as artes tal como foram formuladas pela tradição humanista da *Ut pictura poesis*: o primeiro era que a literatura e as artes visuais

[24] "O grupo escultório Laokoon foi encontrado, em 1506, numas escavações efetuadas em Roma. Acredita-se que foi produzido no mesmo lugar que ocupou, no tempo do imperador Tito. A obra é atribuída ao escultor grego Alexandre de Rodes, auxiliado pelos filhos Polidoro e Atenodoro." (GONÇALVES, 1994, p.34).

compartilham uma aspiração comum para a mímesis, a representação da natureza, apesar de a primeira, para ele, conseguir imitar melhor e mais amplamente do que a segunda; e em segundo, afirmava a superioridade do poeta em relação ao pintor, de suas palavras sobre as figuras plásticas como meio expressivo de representação, baseando-se no exemplo de Homero, através da reflexão de que nada pode assemelhar-se pictoricamente às descrições feitas por este autor, o que legitimava uma distinção essencial entre as artes: a sucessão temporal para o âmbito do poeta e a sucessão espacial para o do pintor.

Desta forma, distinguem-se os meios expressivos de cada arte, os diversos signos e técnicas que lhes correspondem, assim como os dois campos em que devem empregar-se: o da pintura está limitado à esfera do visível; o da poesia é mais vasto porque abarca tanto o visível como o invisível, porém, em qualquer caso, trata-se de meios e propósitos distintos.

Lessing considerava, baseado nas análises de obras gregas, que as artes plásticas imitavam o belo, segundo alguns padrões de perfeição, o que as limitava a não poderem imitar o objeto externo conforme convém à representação daquilo que realmente está acontecendo, no caso dos gritos de Laocoonte e seus filhos, por exemplo. Elevou, assim, as possibilidades de imitação da poesia, pois esta representaria as ações num processo de sucessibilidade, como arte temporal que é, que a pintura não alcança por causa de sua estaticidade, seu campo situado apenas no visível.

Apesar de se questionar sobre qual obra, escultória ou poética, seria a fonte uma da outra, Lessing não admite a possibilidade de as artes plásticas antecederem a literária, por considerar a poesia uma arte mais abrangente, “[...] reconhecendo-a como espaço infinito [...]” (GONÇALVES, 1994, p.46).

Do mesmo modo que a influência do *Ut pictura poesis* permaneceu, pela sua importância, dois séculos depois da publicação de *Laocoonte*, no século XIX e parte do XX, o método de Lessing para diferenciar as artes permaneceu, como uma dependência formal e

estética para as artes, com cada universo artístico distinto e excluído em seu âmbito temporal e espacial.

W. J. T. Mitchell interrogou-se sobre as condições históricas que levaram Lessing a estabelecer uma teoria dos limites entre as artes fundada nas categorias de tempo e espaço (apud GONÇALVES, 1994). Em suas análises, percebe que as correspondências entre as artes eram estendidas no plano político da Europa do século XVIII e, neste contexto, vê tal aproximação e relação como um confrontamento ideológico-político, mais que um gesto de intercâmbio, pois havia uma visão ideológica de rompimento com artes menos valorizadas e, portanto, culturais também, no sentido da análise que promovia dos clássicos.

Desta forma, não tratava de um caráter formal, mas ideológico, que Lessing declinou com a terminologia de gêneros, que sempre são valorativos e que abrangem definições de exclusão e apropriação, com a literatura associada ao sublime masculino, de caráter temporal, e a pintura associada ao belo feminino, de caráter espacial (LESSING, 1998, XXIII-XXV). Tal perspectiva integra-se a uma apreciação da arte mais dominante e expansiva, a saber, a literatura, em detrimento da pouco (re) conhecida, a pintura.

Em 1910, o importante crítico Irving Babbitt elaborou sua própria teoria sobre os limites entre as artes, com sua obra *The New Laocoon*, teoria que foi baseada na obra de Lessing e em suas aplicações na evolução das artes durante o século XIX. Tal crítico propôs terminar com aquilo que se podia chamar de tendência dos românticos para a exaltação dos valores masculinos. A tese de Babbitt, segundo Joseph Frank[25], era a seguinte:

> [...] assim como a confusão de gêneros no tempo de Lessing pode ser vinculada a uma falsa teoria da imitação, da mesma maneira as aberrações artísticas de nosso próprio tempo podem ser vinculadas a uma falsa teoria da espontaneidade. (FRANK, 1945, apud GONÇALVES, 1994, p.12).

[25] Gonçalves (1994) faz uma releitura de Lessing integrada à leitura que Joseph Frank também fez do alemão em seu artigo *The Idea of Spatial Form in Modern Literatur*, publicado em 1945.

Isso decorreu das produções do século XIX em diante em que havia uma integração entre os elementos espaciais como estruturadores de grandes obras da literatura da época. O conceito de espacialidade passou a ser estudado a fim de romper com os próprios limites temporais da linguagem empregados nas obras até o Romantismo.

No entanto, o que sucedeu no século XIX e XX em relação às teorias de Lessing foi uma dissolução: os significados que se havia dado tradicionalmente aos dois princípios fundamentais que erigiam a distinção que fora feita sobre a estátua de Laocoonte, a dimensão temporal da poesia e a dimensão espacial da pintura, além das marcas de gêneros decorrentes, foram diluindo-se por efeitos das outras convenções semânticas e interpretativas que acompanharam as práticas modernas sociais.

O advento da modernidade possibilitou aos críticos a visão de que as categorias de tempo e espaço dependem de um conjunto de práticas e processos sociais, por causa não só da fragmentação, mas também de uma nova visão sobre o efêmero, em contraponto ao absolutismo do romantismo. Outros fatores também foram auxiliadores para que houvesse tal dissolução, tal como uma nova compreensão da percepção visual, o mercado expansivo da arte, sem estar sob o jugo somente da burguesia, o declínio dos salões oficiais e a emergência dos salões experimentais, bem como a transformação definitiva dos literatos em críticos de arte.

Enquanto o mundo da arte vivia imerso na crise da representação, ao tentar romper com os modelos renascentistas, durante o século XIX a ciência e a tecnologia experimentaram um avanço muito grande, o que proporcionou outras formas e temas para outros âmbitos culturais, o que lhes proporcionava legitimidade para suas produções.

O interesse relacionado às indagações sobre a percepção visual ocorreu paralelamente à emancipação das artes com respeito a sua tutela oficial e sua crescente oposição ao mundo burguês. Durante o século XIX, a revolução simbólica dos pintores destronou a mera narração

visual e, como conseqüência, rompeu a relação que os pintores mantinham historicamente com a literatura. Desta forma, a pintura adquiriu cada vez mais prestígio no conjunto da produção cultural.

Estas mudanças explicam-se tanto pela autonomia dos pintores como pela redefinição do papel dos escritores no novo mapa cultural que se formava. Por um lado, o reconhecimento pelo público dos artistas plásticos dependia cada vez mais das críticas de arte, e esta oferecia aos poetas, muitas vezes frustrados com suas carreiras literárias, um meio de subsistência, fazendo a crítica às artes visuais através de seu ponto peculiar, a linguagem verbal. Ocorreu, assim, uma comunhão entre as artes, já que seus produtores teriam que reconhecer nelas suas semelhanças e diferenças, num âmbito mais valorativo.

Esta espécie de democratização da experiência visual, com os avanços da reprodução das imagens, promoveu aquilo que há séculos já acontecia, porém de forma contrária: os escritores examinando e explorando as fontes pictóricas, proporcionando o desquite, a autonomia da pintura em relação à literatura, tendo esta seu domínio invadido.

Entretanto, o século XX, além da emancipação da pintura e da nova configuração do sistema – moderno – literário, surgiu com revolucionárias concepções acerca da arte e de seu valor estético. Tal valor estético ajuda a esclarecer como, depois dos muitos fatores relatados sobre as relações entre as artes, se pode compreender que as correspondências evidenciadas não deixaram neste século de ser assunto profícuo e analisado por diferentes mentalidades e especialidades das artes afins. Muitos são os textos que ainda abordam a relação, tanto com uma visada estética, agora com ênfase na obra e em seu valor enquanto arte, como somente apreciativa de obras que se remetem umas às outras.

Os teóricos literários Wellek e Warren (1971) procuraram, sob o prisma literário, discutir a relação entre a literatura e as outras artes e apontaram as evidentes correspondências: “[...] não pode é negar-se que as artes têm tentado tirar efeito umas das

outras e que nisso têm encontrado êxito em medida considerável” (p.158). Para esses teóricos, a pintura, a escultura e outras artes têm servido de tema para a literatura, a partir de relações marcadas por escolhas teóricas e gostos dos próprios artistas. No entanto, segundo eles mesmos, deve-se ter uma certa medida ao avaliar a relação entre as artes, pois uma característica comum a elas não pode ser um fator restritivo dessa relação. Há a relação entre as artes, mas para eles esta deve ser posta em paralelo a partir de técnicas, disposições, conceitos e acepções que estejam diferentemente marcadas.

Wellek e Warren, a fim de demonstrar quais as possíveis relações ou paralelos que se podem estabelecer entre a literatura e outras artes, analisam métodos que são recorrentes nas intenções dos artistas e teóricos em dispor tais relações. A primeira intenção é sobre o efeito que um quadro ou um poema dispõe em seu apreciador: são emoções comuns que diferentes obras podem suscitar no indivíduo, mas que também podem ser fruições individuais. Outro método seriam as intenções e teorias correntes dos artistas, que demonstram “[...] uma certa identidade ou similitude [...]” (WELLEK e WARREN, 1971, p.161) nas composições individuais dos artistas nas diferentes artes.

No entanto, os teóricos explicam que nem sempre são condizentes teorias e formas para uma mesma arte, até em uma mesma época, principalmente entre artes diferentes, pois as intenções apresentam significados diversos nelas, o que não resulta nos objetos concretos de um artista, em relação à construção e ao tema tratado em sua obra. Essa condição, então, só se estabeleceria se, no caso da relação com intenção análoga, a mesma pessoa – artista – fosse o realizador das diferentes artes, o que implicaria, como se sabe, uma questão sobre a originalidade da própria representação.

Disso, Wellek e Warren apresentam ainda que a maior confluência entre as artes estaria no meio de expressão específico que cada arte dispõe e que este não seria mero obstáculo estético para que o artista possa transmitir sua expressividade e personalidade,

enquanto produtor de uma arte. O meio consistiria em "[...] um poderoso caráter determinante, enformador e modificador dos processos e da expressão do artista individual." (1971, p.162). Sabe-se que os artistas são bem ou mal considerados de acordo com os meios materiais com que se expressam. E mais ainda:

> O artista não concebe em termos mentais gerais, mas sim em função do elemento material concreto; e o concreto meio por que se exprime tem a sua própria história, amiúde muito diferente da de qualquer outro meio de expressão. (WELLEK E WARREN, 1971, p.162).

A partir dessas idéias e baseado no esclarecimento de que o meio não é obstáculo técnico para a expressão artística é que Gonçalves (1994), em suas **Relações Homológicas entre Texto e Imagem**, discute a questão além de sua problemática de fontes ou de influências entre a arte literária e a pictórica, pois atinge a questão das homologias estruturais dos procedimentos constitutivos de ambas as artes:

> [...] digo que, mais que uma busca de correspondências entre os elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes (cor-som, linha-sintaxe etc.), acredito num princípio consciente de construção, em que esses elementos são utilizados como ingredientes – mas em relação aos demais – próprios de cada sistema. São os procedimentos construtivos que podem ser aprendidos, por um e outro artista, da arte vizinha, e são eles os responsáveis pela *homologia estrutural* entre as artes. (GONÇALVES, 1994, p.209).

Texto e imagem são visados pelas suas expressividades, numa aproximação que revela uma transformação de linguagens, recuperadas pelas leituras comparativas, que demonstram uma abrangência no próprio gesto do autor em perceber em tais obras aspectos da realidade.

Numa outra abordagem, procurando demonstrar a expressão literária e plástica do Quatrocentro, Francastel (1973) diz que, em muitos casos, a pintura vem antes, como modelo ou base, para as descrições e/ou narrações nos poemas italianos, mas elas (as artes) são

relacionadas ou ligadas pelos *temas* que apresentam. Algumas poesias parecem reproduzir exatamente os temas encontrados em painéis, em poemas, em desenhos que são, exatamente, o resultado do pensamento do Quatrocentro. A repetição e a recorrências refletem um outro caráter da época, que são o ritualístico e o mítico, marcadamente dos costumes do século XV.

Tal ligação entre as obras era principalmente temática, pois eram encomendadas aos artistas pelos seus protetores, os quais, de qualquer forma, obedeciam a seus critérios ideológicos e hierárquicos, sobretudo em relação às abordagens das tradições e dos costumes de sua época.

Contrariando as postulações nada estimulantes dos muitos teóricos sobre as relações entre literatura e as artes visuais, Praz (1982) escreve uma obra em que são demonstradas as muitas formas porque se estabelecem as relações entre as artes, através de uma valiosa contribuição metodológica para detectar as semelhanças estruturais nos vários sistemas artísticos, independentemente de seus meios. Suas indagações, sobre as muito já evidenciadas relações entre a literatura e as artes visuais, abrem caminhos para que a teoria das comparações possa seguir uma análise satisfatória do paralelo artístico e de suas interpretações decorrentes.

Das inegáveis relações entre literatura e pintura, podem-se sistematizar as afinidades estéticas, como aquelas auxiliadoras na abordagem de um inventário das principais correspondências artísticas – seis, no caso - conforme foi esquematizado por Souriau (1983) em sua obra de estética comparada. Tal esquema comparativo pode ser ainda melhor sistematizado por uma das definições de arte que o filósofo Souriau edificou:

> *As diferentes artes são como línguas diferentes*, entre as quais a imitação exige tradução, o pensar num material expressivo totalmente diferente, a invenção de efeitos artísticos paralelos de preferência aos literalmente semelhantes. (SOURIAU, 1983, p.24).

E mesmo longe de querer trabalhar no campo da Estética Comparada, tal como muitos dos mestres acima apontam o caminho, mas sim por uma visão estética, especulando a forma de expressão utilizada numa determinada correspondência artística, procura-se um caminho para que a arte, as *artes irmãs* possam ser entendidas nesta concepção de irmandade, de correspondência, enfim, que provoquem seu efeito artístico: a apreciação.

A irmandade das "Filhas de Apolo" foi composta por muitos conceitos e análises, oscilando entre visões diferenciadas, traçadas por um caminho que está longe de se determinar. Desde o século XIX e das análises de Baudelaire e de outros críticos de arte, a emancipação da pintura, os salões e a mudança de perspectiva permitiram meios para que se alcançassem metas literárias e se criassem margens entre os campos artísticos, literário e pictórico.

O postulado horaciano *Ut pictura poesis* poderia ter levado os pintores a comporem um gênero com reminiscências do tempo narrativo literário, o histórico, e este seria justificável. Pelo contrário, na modernidade, a estética concentra-se no que os poetas estão experimentando, através da evocação de um espaço pictórico, aliado à intensidade do impacto e da percepção das imagens diante dos espectadores, possibilitando freqüentes transposições.

Em síntese, todos os críticos, teóricos, estudiosos, estetas, filósofos, etc. que se debruçaram sobre as relações entre literatura e pintura, buscaram formular conceitos acerca tanto da espacialidade inerente à pintura e da temporalidade da poesia, como dos temas que nelas são recorrentes, se à natureza ou não se referem, ou qual antecede a outra. Puderam, desta forma, constatar que, mesmo com inúmeras posições sobre a relação, está em uma visão tradicional, até mesmo retórica, ao considerar a arte pictórica como uma linguagem não-verbal, a marca que regerá a possibilidade investigativa deste trabalho sobre o relacionamento entre literatura e pintura, palavra e imagem, presente na obra **O Conquistador**.

As peculiaridades inerentes às *artes irmãs* fazem com que os relacionamentos, procurados neste trabalho, transcendam o caráter imitativo, com o pensamento de que a obra baseia-se na busca por um referente para que se concretize sua representação, e no questionamento, como resultado desta primeira característica, sobre qual seria a arte que se utilizaria de outra como modelo, como referente, para compor sua representação. Desta forma, poder-se-ia referir a dois modos de representação, pautados na imitação de um referente, que ora poderia ser a palavra, o verbal, ora poderia ser a imagem, o não-verbal.

Quando se tem o referente na palavra e constrói-se uma imagem a partir dela, a categoria da ilustração é evidenciada como mote para a estruturação textual. O termo é usado para referir-se a desenhos, pinturas, colagens, fotografias, ou seja, uma imagem pictórica, geralmente figurativa (representando algo material), que é utilizada para acompanhar, explicar, acrescentar informação ou até simplesmente decorar um texto verbal.

Segundo Azevedo (1998), há diferentes ilustrações, dependendo do gênero do texto que tais imagens irão acompanhar, como por exemplo, os textos didáticos, de valor objetivo, informativo ou utilitário, que devem conter imagens com um maior comprometimento realista, com analogia ao real, a fim de auxiliar na credibilidade do texto que acompanha. Já no acompanhamento de textos literários, ou com “motivação estética” (AZEVEDO, 1998, p.110), deve-se primar pelo subjetivismo e apresentar uma linguagem poética e/ou lírica, sem precisão ou compromisso com a realidade, com a presença da ambigüidade e da plurissignificação. Nestes textos, as ilustrações terão uma marca pessoal, atribuída ao ilustrador, da leitura que este fará do texto verbal, o que imprimi ao trabalho um cunho interpretativo.

É deste mesmo autor e ilustrador a opinião de que, dependendo do ilustrador de um texto, este terá “soluções” diferentes, pois cada ilustração, em sua própria invenção, é uma obra única, que mais tarde acompanhará o texto verbal e fará parte dele. Por isso, quando se

pensa em um texto com ambas as linguagens, verbal e não-verbal, a compreensão e a qualidade significativa daquele texto dependerão da invenção e da criatividade de cada artista que contribui para "[...] ampliar o potencial significativo do texto [...]" (Idem, p.107).

A ampliação significativa ocorre da mesma forma quando o referente passa a ser a imagem, o texto não-verbal, para a representação de um texto verbal. Esta forma de estruturação textual é pautada pela descrição (plástica) de um objeto anterior, através do atributo da palavra. No entanto, este tipo de descrição plástica não se limita a uma simples e passiva exposição dos dados observados, mas conduz a um exercício reconstrutivo do que foi examinado, do referente de que parte tal descrição, de tal forma que interfere subjetivamente nas qualidades da imagem, por causa da leitura e interpretação que se faz dessa, o que é possível conforme foi demonstrado na explanação acima.

Da mesma forma que há diferentes ilustrações, há também diferentes descrições verbais de referentes não verbais, dependendo do gênero a que ambos os textos tendem. Aqui interessa abordar o gênero literário, no qual a subjetividade inerente à sua representação influenciará na que a imagem suscitará. As descrições num texto literário, seja ele poético ou narrativo, são muito importantes, pois delineiam todo o universo diegético daquele texto. Quando se pensa numa representação artística baseada num referente também artístico, a observação que haverá na descrição terá uma função de comunicar o próprio do autor enquanto leitor a partir da leitura que ele fará daquela imagem.

Na tradição literária, tal como se encontram nos escritos dos antigos Homero, Filostrato, Eurípides, Sêneca e Virgílio, a poesia descritiva é a evidência da comunicação entre os domínios da poesia e da pintura, através da concepção do termo *Ekphrasis*, que significa, neste contexto, a descrição de uma obra de arte não-verbal, plástica, por um texto verbal, prolongando a tradição imitativa e valorativa, defendida por quase todos os teóricos que refletiram sobre o relacionamento entre as artes, pois:

> A coisa que imita é de uma *physis* não anterior à ação representada mas concomitante à sucessão desta, como sejam todas as que se realizam como efeito do labor humano: pinturas, edifícios, jóias, tecidos, armas, navios, artefatos. (MUHANA, 2002, p.18-19).

Tal pensamento permite a transcendência do conceito de ação e da sua imitação, que pode ser de ações humanas, divinas, reais, ilusórias, com descrições de lugares, tempos, *pathos*, *ethos*, e de tudo que esteja envolvido nas ações que são a matéria do trabalho (artístico).

No tocante, mais especificamente da relação entre palavra e imagem na obra **O Conquistador**, a síntese deste percurso demarcativo deu ênfase ao estudo que sustenta uma análise da narrativa e, portanto, à composição estrutural narrativa desta análise, lidas a partir das próprias relações aqui verificadas, que foram formuladas pelo caminho aristotélico - de representação. E é este caminho que propõe a comunhão entre as artes no que se refere ao efeito de imitar as ações, através de modelos, referentes, tal como o homem sempre foi inclinado a fazer.

Assim, o paralelo entre as Artes Irmãs teria uma comunicação mais completa, em relação ao ato de imitar, evidenciado na literatura com traços descritivos, em que não só as ações e suas sucessões são transmitidas da imagem para a palavra, por exemplo, mas também todo o seu meio, tudo o que a ação pode abranger em si através da imagem, transformados em palavra (ou por meio dela).

Para os efeitos desta leitura, o eixo teórico encontrado para a análise que se pretende fazer é o da *Ekphrasis*, como a composição estrutural do romance e como o relacionamento entre a literatura e a pintura e que, lido assim, possibilitará a verificação das relações entre palavra e imagem dentro da estrutura composicional de **O Conquistador**.

Contemplação:

A Ekphrasis na Narrativa

A pintura recebe todas as cores; a poesia todos os estilos.
A poesia retrata vis e humildes pessoas, a pintura as descreve; a pintura retrata ervas e flores, e delas se veste tal vez a poesia.
Cresce uma e outra, e admitem ações grandiosas e excelentes, não aborrecendo as meãs e ordinárias [...].
Representam a escuridão da noite, o furor dos ventos, o horror dos bosques, a frescura dos jardins, a clareza das águas.
Mostram os raios cintilantes dos olhos azuis e negros, a louridão dos cabelos, o resplandor das armas, as tempestades do mar, os incêndios das cidades.

Manuel Pires de Almeida – *in* Adma Muhana - Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia

Mário Botas

3.1 *Ekphrasis*: a leitura de um novo gênero

3.1.1 O conceito

O primeiro trabalho ekphrásico de que se tem notícia está n'**A Ilíada** em que Homero utiliza a descrição do Escudo de Aquiles como um mote para estruturar toda a trama em torno da batalha entre gregos e troianos. Já a primeira vez de que se tratou de *ekphrasis* com a intenção de observar seu uso e de compor uma definição foi num estudo sobre retórica de Dionísio de Halicarnasso, ao demonstrar a prática ekphrásica como um exercício retórico de descrever com vivacidade uma cena, lugar etc., a fim de pôr diante dos olhos do espectador aquilo que estava sendo narrado pelo orador (AVELAR, 2006).

EKPHRASIS deriva do termo grego *Ekphrassein*, cujo nome foi título de um trabalho de Callistratus, que descreveu 14 estátuas e que sugere uma fala sobre ou uma forma de expressão de seus referentes. Da junção do prefixo *EK*, que significa para fora, ou fora de, com o sufixo *PHRAZO*, correspondente a discurso, em sua composição etimológica, compartilha efeitos semânticos com os termos *ekphasis*, no sentido de um exercício semântico; *ekphonesis*, como uma forma exclamativa; e *ecphractic*, vindo de um uso médico do termo que significa procedimento purgativo, de colocar para fora (SCOTT, 1991).

Em uma definição mais pura, *ekphrasis* (no plural, *ekphraseis*) significa "descrição", com o termo alemão *Bildgedicht* correspondendo ao conceito no sentido de descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura) em um texto verbal, ou a representação verbal de uma representação não-verbal, sendo esta plástica/visual, real/imaginada; já Avelar (2006) define a *ekphrasis* num sentido rigoroso:

> [...] uma descrição de um objeto perdido no tempo que apenas o poema recupera. O referente assinalado nesse poema resiste à acção do tempo e da natureza, designando uma perenidade que falta ao efémero poder temporal; (2006, p.36).

Por causa de sua vasta ocorrência na tradição retórico-literária, o conceito de *ekphrasis* engloba muitos significados e definições por vezes divergentes, mas que acomodam o termo de acordo com a crítica particular que analisa os fenômenos de aproximação e relação entre a literatura e a pintura, palavra e imagem. Webb (1999, p.07) aponta uma importante divergência na acepção do termo, a partir de sua estrutura etimológica, evidenciada por Jean Hagstrum e Philippe Hamon. Tais teóricos vêem, respectivamente, a *ekphrasis* como a tradução ou a transposição de um discurso (o da imagem) para fora de si através da palavra, ou como uma descrição de um objeto como uma forma destacável, distinta da natureza dinâmica da narrativa.

Sua tradição e seu estudo clássico derivam da tradução latina do *Progymnasta* feita pelo arquiteto Hermógenes (celebrado por Prisciano em suas aulas de hermenêutica e latim), em que são encontradas instruções específicas sobre o termo e o uso do processo ekphrásico, como uma forma de exercício retórico feito pelos alunos para treinar a elocução e a oratória, através de elementos descritos como clareza e vivacidade.

Assim, há uma definição – retórica - antiga para o termo, assim entendido, segundo Pineda (2005, p.252): “Écfrasis es el vocablo griego que en la retórica antigua designaba cualquier tipo de descripción vívida, aquella que tiene la capacidad de poner el objeto descrito delante de los ojos del receptor, es decir, lo que los latinos llamaron *evidentia*.”

Segundo estes aspectos etimológicos, a *ekphrasis* suscita dois primeiros relacionamentos com outros conceitos que devem ser apresentados. O primeiro é referente a sua tradução do grego, o que denota à *ekphrasis* a denominação de descrição. Durante uma narração, ocorrem elementos discursivos que se apresentam, normalmente, na forma estática e

que configuram todo o universo da história. São referências e informações sobre todos as demais categorias de uma narrativa – personagem, espaço, tempo, etc. – que são assim moldados pela descrição.

A descrição, utilizada como uma categoria da produção literária e dentro do texto literário, possui uma função muito nítida e comum aos seus estudiosos: desempenha, na narrativa, movimentos para a inserção de informações sobre o ambiente, o local, o universo da trama, as personagens e a relação temporal da cena que se desenrola ou que está por vir.

Desta forma, a descrição desempenha um importante papel na construção/composição da legibilidade e da coerência de um texto literário, pois é com ela que uma narrativa assegura o encadeamento de informações que são essenciais para a formação dos traços significativos, através da seqüenciação de artifícios da dinâmica da narração e também porque, dificilmente, ocorre narração sem elementos descritivos:

> [...] a verdade é que pode facilmente encontrar-se uma descrição isenta de elementos narrativos, ao passo que é muito difícil, senão impossível, existir um enunciado narrativo que não ofereça, por mínimo que seja, um conteúdo descritivo. (AGUIAR e SILVA, 1979, p.281).

Como tem grande importância na composição de uma obra literária, a descrição como procedimento de construção de um mundo fictício deriva questionamentos sobre sua forma e estrutura dentro do discurso. Philippe Hamon (1976) reflete sobre eles de forma semiológica/semiótica/estrutural, quando demonstra, primeiro, o modo como a descrição se insere no discurso e no conjunto textual, através do olhar de uma personagem que observa o objeto/coisa descrito, da fala de alguém que conhece o objeto/coisa que se descreve ou pela ação e/ou interação com aquilo descrito. Em segundo, o modo como a descrição, destacável do texto, funciona interiormente, revertendo-se em coesão e coerência semântica, através das presivibilidades lexicais e lógicas daquilo descrito. E, por último, qual seria o papel que a

descrição tem dentro da narrativa, como fonte de alargamento/retenção, condensação/extensão e de informatividade sobre tudo que a rege.

A funcionalidade interior da unidade textual literária, analisada pela crítica mais atual, demonstra a descrição com as funções narrativas de pausa e de organizadora do conteúdo do texto que, por sua vez, determinará seu papel, dentro do discurso, como uma rede de significados forte e diversificadamente entrelaçados, os quais são, desta forma, responsáveis pela legibilidade da narrativa.

Diferentemente, a qualidade de uma descrição, atribuída pela retórica antiga, estava no recurso auxiliador das informações dadas para o universo diegético que se criava diante dos olhos dos ouvintes/espectadores. Para os clássicos, quando uma cena era descrita com mais detalhes proporcionava o 'efeito de real' que os discursos deveriam ter para o convencimento da platéia sobre o assunto tratado. Dessa forma, durante os exercícios ekphrásicos de oratória, muitos dos objetos, que eram descritos a fim de caracterizar melhor um exemplo ou uma situação, tinham que ser expostos conforme os tipos de descrição e contexto ali presentes para aquele discurso.

A *ekphrasis* e sua prática como gênero ou subgênero na Antiguidade estava ligada ao tipo de descrição que se realizava, conforme Avelar (2006) diferencia: descrição que transpõe a caracterização espacial; que revela pormenores dos núcleos das representações; que tem uma peculiar vivacidade; e que dá a impressão de real. E é deste mesmo autor a diferenciação da descrição como categoria narrativa que na Antiguidade era praticada daquela vista na atual teoria literária:

> [...] desde a Antiguidade clássica que a *ekphrasis* se encontra ligada a uma categoria narrativa específica, a descrição. Esta poderá ser, todavia, mais abrangente, não se restringindo à reprodução verbal de um signo visual, imaginário ou não, e abarcando o contexto do qual ele participa, nomeadamente edifícios e espaços envolventes. (AVELAR, 2006, p.57).

Assim, conforme o tipo de descrição e a ênfase que ela projeta, serão de referenciais belos e nobres as *ekphrasis*. Esta, então, tem também uma função de acordo com a categoria literária descritiva por ela utilizada, ou seja, qual é a estratégia utilizada na descrição que demonstra a exaltação, relativa tanto ao referente descrito quanto à *ekphrasis* produzida.

O segundo conceito que se relaciona com a *ekphrasis* é o de vivacidade, do grego, *Enargeia*. Conforme a própria etimologia demonstra, a peculiaridade da *ekphrasis* é trazer, pôr diante dos olhos do ouvinte/leitor/espectador o objeto que está sendo descrito, através da caracterização vivaz e eloqüente do mesmo. Por isso, "*Enargeia* is at the heart of *ekphrasis.*" (WEBB, 1999, p.13[26]).

Ginzburg (1989), na busca pelos dispositivos textuais que um historiador utiliza para produzir um efeito de verdade em seu texto, seu discurso histórico – muitas vezes pelo viés da narrativa –, vê nas descrições um caminho para a vivacidade, ou *enargeia*, termo grego para a clareza, a nitidez que tal vivacidade produz no texto. A *enargeia* garante, segundo o autor, ao texto, ao fato histórico que está sendo narrado, a verdade histórica, pois tal termo refere-se "[...] ao campo da experiência direta [...]" (1989, p.219).

Tal termo, além de garantir a verdade histórica, era uma técnica de oratória utilizada pelos poetas que procuravam fascinar ou dar vivacidade para aquilo que se narrava. Ginzburg (1989) diz que a *enargeia* é sobremaneira a inspiração para as grandes narrativas – históricas ou não – pois possibilitava o registro dos acontecimentos através de uma descrição com grande acúmulo de pormenores, alcançando, assim, a *vivacidade*.

E ainda, ao acrescentar-se ao campo semântico da *enargeia* a pintura, ou as imagens, percebe-se o "acúmulo da vivacidade", como na descrição de Homero do Escudo de Aquiles,

[26] "A *Enargeia* está no coração da *ekphrasis.*" (WEBB, 1999, p.13, tradução nossa).

pois tal acréscimo traz à tona tanto objetos quase invisíveis, pela força da *demonstratio*[27], como objetos visíveis, palpáveis, ao trabalhar como o "cúmulo da *enargeia*" (Idem, p.223), através do poder da *ekphrasis*. A *enargeia* era com uma inspiração para a *ekphrasis* e a verdade era como um efeito produzido pela *enargeia*.

Quando Hermógenes (apud HANSEN, 2006) reflete que, em sua definição sobre *ekphrasis,* as virtudes da descrição seriam a clareza e a evidência, ou seja, *enargeia* e *evidentia*, entende estas como formas elocutivas que causam o efeito persuasivo do gênero a que se propõe o discurso, e reflete que à descrição alia-se o efeito de intensificadora através da clareza dos *topoi* utilizados, a fim de que os argumentos fiquem o mais nítidos possíveis para o ouvinte, e que esses sejam assim trabalhados através da vividez característica da *enargeia*.

É claro que, para trazer através de palavras uma imagem e/ou objeto não presente diante do ouvinte/leitor/espectador, são necessários não só os *topoi* de caracterização e amplificação descritiva do discurso, mas também recursos lingüísticos com apelos visuais, encontrados nas construções discursivas da *enargeia*, e que são a forma de descrever os elementos constituintes do objeto, mas como uma forma de tradução, de transposição do objeto, de visual a verbal.

A *ekphrasis* tem uma capacidade, através de sua linguagem viva, de transformar o ouvinte de palavras em observador de imagens, ou o leitor em espectador, e ainda o leitor de palavras em leitor de imagens (AVELAR, 2006). Dessa forma, a vivacidade pode ser considerada como elemento característico da narratividade (ou discursividade) que está implícita nas imagens e que o processo ekphrásico traz à tona.

---

[27] Ginzburg (1989) define a *demonstratio* como parte da retórica euclidiana, que consiste no gesto do orador em colocar diante de seus ouvintes, através de palavras, um objeto inexistente e que se torna visível.

Outro aspecto importante da *enargeia* está não só no modo de trabalhar a linguagem a fim de garantir a vivacidade do objeto, mas na memória que o orador/escritor deve ter do objeto descrito, para que ele possa utilizar seus elementos para traduzir e/ou transformar suas palavras em imagens para que seus ouvintes/leitores, da mesma forma, tenham conhecimento da imagem que suscita a descrição realizada, ou seja, o objeto deve ser verossimilhante tanto na memória de quem descreve como na de quem concretiza a imagem.

A percepção tanto da leitura do orador/escritor do objeto descrito, como do ouvinte/leitor daquilo que em forma de palavras se desenha, deve revelar-se como um modo de construção, o que além de erradicar a já tão tratada barreira entre as artes, liberta a imagem de sua forma, para que ela possa envolver-se e corresponder-se com a palavra. Assim, o processo ekphrásico, que tem a *enargeia* como característica, não apenas imita o objeto descrito em suas particularidades, mas desobstrui o caminho entre o observador e aquilo que está sendo descrito (SCOTT, 1991).

Percorrendo a tradição de textos ekphrásicos, desde sua aparição com Homero até os autores mais contemporâneos, como o português Jorge de Sena, que realiza intencionalmente a *ekphrasis* num livro de poemas intitulado **Metamorfoses**, o que era compreendido como descrição, na forma mais antiga, não tem relação com a acepção do termo em um sentido mais moderno. Os retóricos antigos viam a descrição como um recurso auxiliador da progressão da narração dos acontecimentos, caracterizando-os conforme a necessidade para a compreensão do sucedido e de suas conseqüências. A descrição tinha, então, como referente, uma gama de toda ordem, importando, na verdade, o efeito que seu uso causava no espectador/leitor.

Perante toda esta classificação do termo *ekphrasis* e de seus relacionamentos, percebe-se que a descrição, em seu sentido amplo, tem aspectos que se confundem com outras formas lingüísticas de apresentação de informações durante um texto verbal, o que, por sua vez, acaba por refletir no termo que agora se tenta definir. Assim, observando a classificação da

retórica clássica, é evidente a presença de muitas formas e/ou maneiras de trazer ao espectador os argumentos ou artifícios para que eles sejam plausíveis, críveis e que convençam.

Dentre estes artifícios, as figuras de linguagem são as grandes promovedoras das palavras em redes ou jogos que auxiliam no discurso elaborado pelo orador/escritor. Elas são utilizadas como meio de aproximação do espectador/leitor daquilo que se quer trazer à tona, seja na forma comparativa, alusiva, sensível, descritiva, viva, etc.

Um exemplo de figura de linguagem que tem uma aproximação com o intuito estético da *ekphrasis* é a *hipotipose*, entendida como "Descrição entusiástica, dinâmica e animada de uma pessoa, coisa ou acção, em regra ausente no momento da descrição, mas cuja presença é assumida de forma fantástica." (CEIA, 2006). A hipotipose tem como principal função o trabalho com as palavras para fazer uma descrição viva de um caso ou de uma situação, com o objetivo de impressionar o espectador/leitor, convencendo-o daquilo que o discurso propõe, através de um caráter de vivacidade (*enargeia*), para tanto, pinta o objeto de que se fala de forma tão vívida, tão eloqüente, que o ouvinte/leitor tem a impressão de ter tal objeto diante dos olhos.

A descrição tem em si foros de reproduzir, por meio da palavra, o que é visualmente requerido. E a *hipotipose* ajuda a descrição com a vivacidade das mediações entre as palavras e da associação do *Logos*, sobre o objeto que se deseja visualizar, e do *Pathos*, no efeito que causa no ouvinte, que passa a espectador.

Por seu caráter direto e visual, a *hipotipose* é uma figura retórica muito perceptiva, pois trabalha através dos sentidos como um testemunho que culmina na visualização, na percepção do objeto que está sendo evocado, por exemplo, pela *ekphrasis*. O convencimento é conquistado pela força que a imagem tem no homem, na sua peculiaridade fortemente persuasiva (FIDALGO, 1998).

Há ainda o trabalho de aproximação entre a imagem e a palavra, porém com a inversão da ordem e aparecimento da imagem; é o caso da ilustração, podendo ser um desenho, uma fotografia, gravura etc., como uma representação inventada a partir do texto como referência, num trabalho de acompanhamento textual, que aborda o mesmo assunto ou tema, porém com a característica de assumir apenas uma cena ou parte do que se refere o texto. A ilustração pode ser considerada uma descrição ao contrário, com a imagem tentando representar o que as palavras ditam, e que atribuem qualidades e apelo imagético para o texto referente.

Deve-se levar em conta a expressividade discursiva, ou a narratividade, tanto do texto, que ao se desenrolar sugere uma imagem criada a partir das descrições que fazem parte do universo diegético daquela história, como das imagens, que têm em si tanto o apelo visual que capacita a concretização da cena narrada, por exemplo.

Ainda, deve ser considerada a sua capacidade inerente de ser também linguagem, de ter em si uma discursividade, conforme Azevedo (1998) direciona o olhar sobre a ilustração, pois se deve levar em conta seu nível de linguagem, compreendido simplificadamente como "[...] um sistema de signos com função simbólica e capacidade de formar discursos que transmitem vários tipos de mensagens." (p.107, nota de rodapé).

Mesmo com este vasto direcionamento do termo *ekphrasis*, somente quando a tradição crítica e teórica das artes supôs que a descrição seria do domínio dos objetos, o que lhe revela uma qualidade estática, tal como pode ser encontrado nas discussões dos limites entre as artes de Lessing, por exemplo, foi que o termo passou a ser entendido, por influência deste pensamento, como "descrição de um objeto de arte". Foi desse pressuposto, ou seja, do pensamento da descrição como forma de expressão do estático, que se possibilitou a associação do termo com a espacialidade dos objetos de arte – representação não-verbal ou visual – que resultou numa definição moderna do termo *ekphrasis* (WEBB, 1999).

Portanto, das discussões sobre os conceitos que envolvem a etimologia e a definição mais ampla de *ekphrasis*, surge o entendimento de que tanto a forma como o objeto (ou referente) das descrições diferem a qualificação e a conceituação da prática ekphrásica, por causa do modo como é tratado o objeto que é utilizado na escrita descritiva, o que, visto pela teoria que acompanha e analisa os fenômenos da *ekphrasis*, promove uma diferenciada concepção do termo, com a *ekphrasis* antiga e a moderna.

Retomando as orientações etimológicas de Jean Hagstrum e de Phillipe Hamon (apud WEBB, 1999), ora se vê a *ekphrasis* apenas como fragmento e/ou descrição destacável do texto, ora concorda-se com uma representação de outra representação (verbal de visual). Vista como gênero clássico ou ainda em suas primeiras discussões sobre gênero, o fato é que, desde a Antiguidade, a *ekphrasis* percorre um caminho que vai de uma definição ampla, sem restrições ao objeto descrito, até sua percepção literária de gênero que se especializa e devota-se às descrições, transposições, traduções de um objeto de arte, de uma já representação.

Neste sentido, é importante distinguir o termo de sua definição antiga (e ampla) da moderna (restrita), pois enquanto uma generaliza a *ekphrasis* em descrição destacável, não representacional e sem ênfase para o objeto referente (e, claro, sua importância no texto, para o texto e para o contexto), a mais moderna restringe a definição para uma representação verbal, através da interpretação e da transposição de elementos mais sutis de outra representação, normalmente, visual ou de um objeto de arte.

3.1.2 Ekphrasis antiga e moderna

Do mesmo modo que é clara a evolução das formas e dos movimentos artísticos com o passar do tempo, a teoria e conceituação da *ekphrasis*, instituída como gênero literário-textual,

também evoluiu com o passar do tempo e com as formas de seu uso, em conformidade com a acepção sobre a imagem e seu relacionamento com a palavra, evidente desde a Antiguidade.

Num caminho que se enviesa pelos exercícios retóricos de oratória, pelo seu descarte pela Renascença, pela observação positivista das descrições dos monumentos perdidos antigos e medievais, pelo apelo pós-estruturalista de descrição como fragmento descartável, até as declarações de representação de representação, a *ekphrasis* tem seu conceito percorrendo um longo percurso que, de antigo, como nas descrições homéricas do Escudo de Aquiles, vai até as mais modernas e contemporâneas representações que retomam (e mesmo reproduzem) obras de arte em (ou com) obras literárias, através de uma escrita interpretativa.

Na observação do caminho traçado pela *ekphrasis*, percebe-se o repouso de uma certa ambigüidade. Primeiro, o termo é verificado por um lado com seu significado antigo e abrangente muito utilizado até o século XX, o que denota à literatura clássica – tradicional – uma forma retórica de introduzir no texto descrições de objetos, coisas, pessoas, enfim, de tal forma viva que suscitaria no espectador/leitor a visão daquilo descrito. Por outro, o termo é reconhecido por um significado moderno mais restrito, por causa da especificidade do referente "objeto de arte", porém adequando-se a uma variedade de textos, como um gênero abrangente, que põe questionamentos, inclusive, sobre os elementos dos gêneros literários (WEBB, 1999).

O termo *ekphrasis*, tal como entendido em sua concepção moderna como "descrição de um trabalho de arte", só começou a ser pensado desta forma durante os séculos XVIII e XIX, a partir da (re)edição da coleção de descrições de quadros de Filostrato (*Eikones*), a fim de designar descrições de obras de arte do mundo bizantino (PINEDA, 2005). No entanto, foi no início do século XX, com o estudo de Paul Friedlander em 1912 e com a compilação de um completo e pioneiro exame da *ekphrasis* na literatura antiga e que definiu um grupo de textos como exemplos desta prática, que, segundo Webb, "He shaped conceptions of the

'genre' *ekphrasis* without giving it a name." (WEBB, 1999, p.10[28]). Foi então a partir da década de 1950, através dos estudos de Leo Spitzer e Jean Hagstrum, que o termo foi incorporado ao universo reflexivo acadêmico e que passou a ser revisto e redefinido tal como o significado moderno do termo que agora pode ser apreendido.

O modo como o termo transitou da origem antiga à moderna e da abrangência do termo para a restrição da definição a partir da teoria crítica, passando pela arqueologia e pela filologia, até sua ocorrência profícua na literatura anglo-saxônica, é um processo que ajuda a entender seus muitos direcionamentos de significados e exemplos até o surgimento da especificidade de descrição com o referente como um objeto de arte.

3.1.3 A origem: *ekphrasis* antiga

Tal como encontrada no *Progymnasta*, a *ekphrasis* antiga é reconhecida como exercícios retóricos para os alunos de oratória treinarem as habilidades básicas para se compor discursos. Dentro da escala e dos níveis textuais, a *ekphrasis*, segundo Webb (1999, p.11[29]), "[...] *is one* of the more advanced exercises following exercises in, among other things, narration, confirmation and refutation of a version of events, praise and blame, comparison and characterization.", e que denota um discurso que tem como característica conduzir uma aproximação (*periematikos*), ao trazer o objeto descrito diante dos olhos de forma vívida, clara (*enargeia*), podendo ser este referente de toda a natureza: pessoas, lugares, épocas, eventos, plantas, animais, festivais, enfim tudo o que poderia ajudar no discurso produzido.

---

[28] "Se deu forma a concepções da ekphrasis do "gênero" sem dar-lhe um nome." (1999, p.10, tradução nossa).

[29] "[...] é um dos exercícios mais avançados depois dos exercícios dentre, outras coisas, da narração, da confirmação e da refutação de uma versão de eventos, do elogio e da culpa, da comparação e da caracterização." (WEBB, 1999, p.11, tradução nossa).

Nas várias versões de *Progymnasta* (as de Theon e Nikolaos são as mais conhecidas) percebe-se que, como era vista como um exercício retórico de aperfeiçoamento e aprendizagem, a *ekphrasis* não denotava importância para o referente, se ele era ou não um trabalho de arte, mas dava ênfase para o tipo de discurso produzido, com o objetivo ficado num efeito sobre seus espectadores/leitores, pois apelava "[...] to the mind's eye of the listener, making him or her 'see' the subject-matter, whatever it may be." (WEBB, 1999, p.11-12[30]).

Assim, a *ekphrasis* era definida de acordo com seu objetivo de impacto em seus ouvintes, estabelecendo a diferença entre descrição (conforme se conhece na teoria e crítica moderna) e narração, pois aquela trataria de objetos, enquanto esta trataria de ações. A própria origem do termo que dá o título ao *Progymnasta,* a qual provém do termo grego *pragmata,* que significa ações, insinua a mentalidade da *ekphrasis* como descrição, porém com a função não de pausa da narração, mas para dar informações e aspectos para os elementos que compõem os acontecimentos e fatos de forma progressiva, consecutiva.

Para Nikolaos, *ekphrasis* significa dizer (*phrazo*) na íntegra (*ek*), o que permite distinguir a narração da *ekphrasis* a partir do sistema retórico antigo, refletindo que "Narration is a simple account of what happened, while an *ekphrasis* includes the details that tell one *how* it happened, how it looked (one might add also how it sounded and felt)." (WEBB, 1999, p.13[31]). Diante desta distinção, o que definia a *ekphrasis* era seu caráter de vivacidade, a *enargeia*, considerando-a, assim, como uma forma viva de narrar.

Também Quintiliano, em seu ***Instituto Oratória,*** explica que a *enargeia* é produzida pelo orador quando, através das palavras e de seu próprio poder de imaginação, traz à tona

---

[30] "[...] ao olho da mente do ouvinte, fazendo ele ou ela "ver" o assunto-matéria, o que quer que possa ser." (WEBB, 1999, p.11-12, tradução nossa).

[31] "A narração é uma descrição simples do que aconteceu, enquanto uma *ekphrasis* inclui os detalhes que dizem *como* aconteceu, como foi visto (pode-se acrescentar também como soou e como foi sentido)." (NIKOLAOS, apud WEBB, 1999, p.13, tradução nossa).

uma cena, primeiro, em sua mente e depois na de seu espectador. Desta forma, "A successful orator must move his audience, must make them feel as if they were present at the events described, this is the purpose of *enargeia*." (WEBB, 1999, p.13[32]), com esta função auxiliada pela memória, o que promove o reconhecimento do objeto tanto pelo orador como pelo seu espectador.

A *ekphrasis* era entendida, portanto, pelos retóricos antigos, como a evocação de uma cena, com um desenrolar no tempo, através das evocações mentais de detalhes dos objetos que estavam na memória. Assim, era vista como uma estratégia discursiva, que tinha recursos como a *enargeia*, com um objetivo claro:

> […] far from constituting 'narrative pauses' (and consequently demanding interpretation) were often an intensification of the narrative, introducing a degree of detail which would involve the audience both imaginatively and emotionally. And far from being independent, detachable passages, *ekphraseis* could contribute to the persuasive effect of the whole. (WEBB, 1999, p.14[33]).

Diferentemente dos retóricos anteriores, Filostrato, em seu ***Imagines***, desprendeu-se da *ekphrasis* como exercício retórico e trabalhou-a de forma mais livre, ao descrever trabalhos de arte gráfica sem uma estaticidade plena – tal como se reconhece nas obras plásticas, a pintura e a escultura –, e refletir sobre uma recorrência de temas entre a poesia e a pintura, que estavam, por isso, nas memórias e, portanto, eram familiares.

Webb (1999) discute o que seriam as imagens de Filostrato: "Philostratos' images would then be the result of a sophisticated interplay between remembered texts and images,

---

[32] "Um orador bem sucedido deve mobilizar seus espectadores, deve fazer-lhes sentir como se estivessem diante dos eventos descritos, esta é a finalidade da *enargeia*." (WEBB, 1999, p.13, tradução nossa).

[33] [...] longe de constituir "pausas narrativas" (e conseqüentemente de exigir interpretação) eram freqüentemente uma intensificação da narrativa, introduzindo um grau de detalhe que envolveria os espectadores imaginária e emocionalmente. E longe de ser independente, passagem destacável, a ekphrasis poderia contribuir ao efeito persuasivo do todo. (WEBB, 1999, p.14, tradução nossa).

painted on the canvas of the listener's mind." (WEBB, 1999, p.14[34]). Neste caso, o que importava não eram as imagens ou as obras de arte que ele utilizava como referentes, mas seus conteúdos que funcionavam como pretexto e/ou metáfora para os trabalhos ficcionais, o que sinalizava a intenção do autor de remeter o texto a uma outra representação através das descrições. A importância do trabalho de Filostrato está no início de um estabelecimento da definição moderna de *ekphrasis*, por causa do uso de outras obras artísticas como referente para suas descrições e/ou textos.

3.1.4 Ekphrasis moderna: a invenção de um gênero

A discussão sobre a que gênero pertenciam os textos em que houvesse descrições de objetos de arte (e outros, enfim) estimulou-se e, com os estudos de arte clássica e bizantina realizados nos século XVIII e XIX, que separaram as classificações de um sentido amplo para um restrito, surgiu a idéia da *ekphrasis* como um gênero específico e que tinha como referente um objeto de arte.

Das muitas definições do termo, desde seu uso no sentido antigo, foi no século XIX e no XX que melhor foram utilizadas as práticas e os conceitos, literários, em torno do termo. Uma das primeiras definições no sentido moderno de gênero é a de Leo Spitzer que, em sua análise sobre a obra poética de Keats, definiu assim a *ekphrasis*: "[...] the poetic description of a pictorial or sculptural works of art, [...] the reproduction, through the medium of words of

[34] "As imagens de Philostratos seriam então o resultado de uma inter-representação sofisticada entre textos e imagens recordados, pintados na lona da mente do ouvinte." (p.14, tradução nossa).

art, of sensuously perceptible *objets d'art* ('ut pictura poesis')." (SPITZER apud WEBB, 1999, p.17[35]).

Já W. J. T. Mitchell define o gênero da *ekphrasis* e de sua prática lingüística e comunicacional como "[...] the name of the minor and rather obscure literary genre (poems which describe works of visual art) and of a more general topic (the verbal representation of visual representation) [...]" (1994, p.152[36]).

O que se percebe é que o conceito tinha sido redefinido de acordo com o entendimento da arte como uma forma comunicativa e, com isso, a própria *ekphrasis* como transposição, tradução e interpretação, conforme Webb pôde resumir:

> Now, the term had been thoroughly removed from its ancient meaning and context. Instead of designating a dynamic mode of writing thought to have immediate impact on its audience and whose reange of subject-matter could incluse images of action and moviment, 'ekphrasis' came to be used of a work of literature in which the moviment was found only in the flow of language, whose subject-matter was still, objectified, making the poem itself object of detached interpretation rather than active stimulus to imaginative involviment. (WEBB, 1999, p.17[37]).

Dessa passagem do sentido amplo e, portanto, de generalidades retóricas, para o sentido mais literário, que está fixo no pensamento de representação artística que se baseia em outra para provocar um efeito artístico em si, surgirá o entendimento do termo como forma tanto de instrumento para a invenção artística como de gênero literário. Tais acomodações têm como mote a descrição de um já objeto de arte, bem como sues aspectos enquanto prática

---

[35] "[...] a descrição poética de um trabalho de arte pictural ou escultural, [...] a reprodução através de palavras, da percepção sensitiva dos objetos de arte (ut pictura poesis)." (apud WEBB, 1999, p.17, tradução nossa).

[36] "[...] o nome de um menor e um tanto obscuro gênero literário (poemas que descrevem trabalhos de arte visuais) e de um tópico mais geral (a representação verbal de uma representação visual) [...]." (MITCHELL, 1994, p.152, tradução nossa).

[37] Agora, o termo tinha sido completamente removido de seu antigo significado e contexto. Ao invés de designar uma modalidade dinâmica do pensamento escrito para ter um impacto imediato em sua audiência e cujo assunto-matéria poderia incluir imagens da ação e do movimento, a *ekphrasis* surgiu para ser usada como um trabalho de literatura no qual o movimento foi encontrado somente no fluxo da linguagem, cujo assunto-matéria era, ainda, objetivado, fazendo o poema por si só um objeto de interpretação destacado, mais exatamente do que um estímulo ativo do envolvimento imaginativo. (WEBB, 1999, p.17, tradução nossa).

de produção e de gênero, as discussões sobre o poder da palavra e da imagem, cada uma ora sobrepujando a outra e o poder representacional das palavras.

Dentro das discussões da *ekphrasis* instituída como gênero literário, percebem-se duas vertentes para a incorporação de um objeto de arte, uma representação não-verbal, por um texto, uma representação verbal, através das descrições. A primeira aponta a descrição ekphrásica vista como uma declaração plana ou uma interpretação de um objeto, de um modo mais realista, mais concreto, tal como uma lista de detalhes, categórica, que parava o percurso linear da narrativa, o que ameaçava seu entendimento.

O segundo modo dá-se através da descrição ornamentosa, a qual foi motivo de vasta crítica no âmbito literário, que denotava a *ekphrasis* ora como uma forma excessiva, errônea e exagerada do uso da linguagem para retratar algum objeto, ora como uma característica discursiva de utilizar os recursos da linguagem para "pintar" com esforço e esmero o objeto a ser visualizado verbalmente.

Grant Scott (1991) complementa estas posturas de incorporação de uma linguagem por outra quando desloca a *ekphrasis* para um âmbito literário em que é vista como um instrumento, com qual pode-se perceber a dilatação do texto literário através de fontes retóricas, estas tornando o texto verbal com aspectos visuais, através do trabalho com as palavras. Essa "retórica da dilatação" surge com as reflexões de C. S. Baldwin ao demonstrar que a *ekphrasis* funciona como um elemento paralisante da narrativa, que frustra o movimento narrativo, e que é utilizada como "[...] amplification rather than progression […]" e "[…] associated with 'adornment' (p. 174), 'diffuseness' (p. 174), 'indulgence (19) and even 'deviation' (p. 188)." (SCOTT, 1991, p.306[38]), daquele caminho verdadeiro da narrativa.

[38] "[...] amplificação mais do que progressão"; "[...] associada a um "adorno", "difuso" e "indulgente", por vezes desviante." (BALDWIN apud SCOTT, 1991, p.306, tradução nossa).

Inevitavelmente, quando se pensa em *ekphrasis*, ou seja, na descrição verbal de uma obra de arte, surge a emulação sobre a dicotomia ou segregação entre poesia/pintura ou literatura/artes plásticas. Tal como se pôde perceber no quadro evolutivo desta emulação, desde a Antiguidade, ora uma das artes era privilegiada em detrimento da outra, com diferentes pontos de vista críticos e teóricos que se juntavam aos sócio-culturais igualmente.

Enquanto a literatura e sua arte retórica foram consideradas como ponto máximo para a expressividade humana em certo momento, a pintura fora vista como complemento daquela, que se caracterizava pela racionalidade e objetividade em detrimento do apelo imagético das pinturas. E, nem por isso, a pintura era uma arte restrita de significados, como na Antiguidade percebe-se nos ditos de Simônides de Ceos e de Horácio.

Na esteira da revisão dos grandes críticos da questão está Lessing que, no século XVIII, refletiu sobre o assunto e propôs uma segregação entre a poesia e as artes visuais, sob a visão de ser a poesia a arte ligada ao tempo, a sucessividade, e a pintura ligada ao espaço, com seu foco no estático, pensamentos erigidos, ainda, sob um prisma político e sexual, dando à pintura um caráter feminino e, portanto, ornamental, e à poesia um caráter masculino, de modelo patriarcal (MITCHELL, 1994).

Lessing também deu ênfase à migração da pintura para o campo da literatura, ao observar as descrições em textos que traziam informações complementares ao universo da história, mas que tinham a tão criticada postura de paralisar a narrativa. Entretanto, em sua observação da descrição como *ekphrasis*, a exemplo do Escudo de Aquiles, percebeu uma entrega à digressão, como forma não ornamentosa de descrição, e que não estatizava a narrativa nem o trabalho de arte, já que Homero também se referia ao ato inventor tanto do referente visual (que no caso é imaginário), como de sua (re)interpretação no texto verbal.

A *ekphrasis* como gênero surge do pensamento de esta ser uma forma específica de escrever, com aspectos que a determinam, tal como a referencialidade uma dimensão visual, e

também como um modo de tratar as palavras nos textos, ao engrandecer o *status* de arte. Surge também da visão ultrapassada de segregação e de limites entre as artes, com uma limitação muito tênue, o que implicaria numa mútua colaboração entre literatura e imagem, e destituiria a dicotomia levantada por Lessing. O pensamento de Lessing abriu uma fenda investigativa com seu pensamento sobre o modo de tratamento da imagem por Homero. Essas posturas contribuíram para a crítica estética perceber a relatividade da separação da pintura como espacial e da poesia como temporal, pois ambas os aspectos são implícitos nas diferentes artes.

As motivações da *ekphrasis,* segundo Scott (1991), são extremamente ambíguas, pois apresentam relações com a discussão em torno do poder da palavra *versus* o poder das imagens (discussão que rendeu e rende debates desde a Antiguidade) e também porque ora um crítico curva-se ao poder da palavra, tal como Lessing o fizera, ora algum se curva ao poder das imagens, tal como se encontra nas muitas teorias e críticas da *ekphrasis* (Spitzer, Hagstrum, Krieger).

Dessa forma, a *ekphrasis* pode ser motivada tanto pelo domínio das imagens através de descrições verbais, como uma forma mimeticamente orientada de sobrepujar o poder das imagens, como também pode ser uma maneira de dar voz ao objeto em silêncio, o que ultrapassaria seu poder de sugestão, através da expressividade (ou da tentativa) das palavras que darão dinâmica ao que expressa, inicialmente, a imagem.

A invenção ou constatação da *ekphrasis* como gênero, ou seja, como uma forma específica de escrita que tem e se utiliza de recursos próprios para alcançar um efeito estético, suscita muitas questões em relação às formas de aproximação entre texto e imagem, ao trato da imagem pela palavra, suas aproximações estruturais, e à forma como as imagens são utilizadas textualmente. De qualquer forma, para uma visão mais atual do termo e de seu processo, não caberá o esgotamento das discussões e da amplitude do termo, mas sim um

apontamento do que, nos principais teóricos, se encontra como enquadramento e mecanismos para compreender a condição da *ekphrasis* na sua acepção mais atual, conforme constatará a análise que será feita posteriormente.

3.1.5 Os processos da *ekphrasis*

As abordagens sobre as definições e terminologias modernas sobre a *ekphrasis* dão ênfase para o conteúdo do texto ekphrásico, ou seja, do que eles tratam. Apesar dessa acepção ser problemática, pois, da mesma forma, a descrição de um objeto de arte em um catálogo ou livro de história da arte poderia consagrar um gênero e assim não é, deve-se atentar para o objeto de arte referente, tal como o exemplo de Homero em **A Ilíada**, que não só narra o que há no Escudo de Aquiles, ao descrever as cenas em uma *ekphrasis*, como também enfatiza o valor e/ou qualidade artística do Escudo, enquanto objeto de arte, mesmo que imaginário (PINEDA, 2005).

No sentido moderno e contemporâneo, a *ekphrasis* é uma descrição de uma materialidade artística visual por uma textual, porém como um fenômeno de duplo sentido, transformando-se em matéria interpretativa pelo escritor, que passa também a inventor de uma nova imagem, agora no campo textual. Dessa forma, não só para alcançar a vivacidade e a verdade trabalha um texto com descrição ou *ekphrasis*, pois esse pode ser visto não como um suplemento verbal de uma dada imagem, mas como uma outra imagem que se produz de uma primeira, não-verbal.

Para tanto, é necessário ver o processo ekphrásico como algo que exprime uma consciência de sua materialidade enquanto linguagem. Ana Sofia Ganho (2001), ao analisar a poesia de Luiza Neto Jorge, diz que, normalmente, um texto ekphrásico não trata apenas de

uma descrição de uma outra obra e que não pode ser reduzido a uma prática mimético-descritiva. Tampouco assegura a tal texto somente uma estética como um ideal de clareza (tal como com a *enargeia*), com o objetivo de apenas traduzir, através da escrita, a pureza e também o caráter espacial que uma imagem tem, com sua estaticidade. Uma imagem não pode ser considerada em termos de silêncio, nem mesmo de desvinculadora da linguagem, pois é com esta que se traduz a experiência que a imagem desperta. A pintura seria, desta forma, uma outra forma de poesia e vice-versa.

Na visão de Ganho (2001), então, ambas as artes complementar-se-iam, pois, ao observar o processo ekphrásico, percebe-se que nem toda experiência artística é traduzível ou transparente. E nem sempre a *ekphrasis* procura reduzir ou transformar um meio artístico não-verbal em uma totalidade de palavras, pelo seu mutismo icônico, que tem um poder de expressão muito vasto. A valorização de uma pintura ou um desenho em relação à escrita pode ser entendida como meta-reflexão, relacionada à tentativa do verbal em não reduzir o não-verbal. Assim, a *ekphrasis* difere da descrição normalmente utilizada por causa de sua peculiaridade interpretativa, ou seja, o que se tem não é uma mera descrição de uma outra obra anterior, mas a interpretação daquela e sua (re) significação dentro do contexto textual-verbal.

A *ekphrasis*, como descrição interpretativa e plasticamente construída, não limita o conceito a uma simples e passiva exposição dos dados observados, mas conduz a um *exercício reconstrutivo* do que foi examinado, pois quer interferir subjetivamente nas qualidades do objeto. O autor ekphrásico raramente se contenta com uma descrição objetiva do que observa, quando tem a possibilidade de comunicar livremente o seu próprio gosto em relação àquilo que observa.

O grande problema enfrentado pelos produtores de *ekphrasis* é a preocupação que demonstrou Lessing em seu **Laocoonte**: como retratar em um meio discursivo, sucessivo,

temporal, um meio visual, estático, espacial? Este, segundo Pineda (2005), é o desafio da *ekphrasis*, pois "La écfrasis es ante todo descripción, pero em ningún momento renuncia a añadir a la escena contemplada aquellos elementos que, incluso aunque no estén presentes em el cuadro, le ortoguen naturaleza narrativa." (PINEDA, 2005, p.256).

Dessa forma, a *ekphrasis* expressa o processo de despertar no espectador/leitor toda a narratividade presente ou inerente àquela imagem. Toda cena representada, visualmente, enseja uma narratividade, um acomodamento de ações, captadas através, muitas vezes, de uma apenas, mas que implica na sucessão de muitas, pela própria inclinação humana de representar em forma de ação.

O que fica evidente é que as qualidades narrativas da *ekphrasis*, por causa da consciência de sua materialidade enquanto linguagem (GANHO, 2001), auxiliam suas qualidades descritivas essenciais, sem obedecer aos critérios que a tradição literária aponta como obrigatórios a uma descrição em uma narração. Assim, "A diferencia de cualquier outra descripción amplificativa, la écfrasis suele ser central y no periférica, en el sentido de que no "ayuda" al progreso de la narración sino que generalmente lo intensifica." (PINEDA, 2005, p.257).

Há uma diferença entre o conceito utilizado pela crítica e história de arte, em relação aos utilizado na produção literária, dizendo que este último funciona como um *preenchimento das lacunas de uma narrativa* (normalmente de memória) que esteja incompleta ou fragmentada, trabalhado através da relação entre literatura e artes visuais: há um discurso literário incompleto, que necessita de algo transcendente ao seu próprio discurso, sem a imitação no sentido lato, mas como forma de amplificação de seu conteúdo significativo.

Seguindo este raciocínio, Pineda (2005) reflete que, quando a *ekphrasis* trabalha com um objeto artístico real, ocorre no processo uma dupla intertextualidade: do texto escrito com outros textos (verbais ou não-verbais); e do texto escrito com seu referente visual. Para esse

relacionamento ter sucesso, caberá ao leitor, como preenchedor de significados, a função de "ler" essas comunicações e apreender a relação existente na obra que se refere ao texto verbal, o que nem sempre é possível.

Desta reflexão surge outra diferenciação entre a acepção antiga e moderna do termo *ekphrasis*, pois além da recepção (ou do receptor) ser importante para o processo ekphrásico, por causa da decodificação que realiza das referências e interpretações dos textos, o efeito que causa é considerado um dos signos de identidade da *ekphrasis*, ao suscitar e produzir sensações, como a comoção, por exemplo, em relação ao objeto artístico descrito (PINEDA, 2005). A descrição não se torna apenas acúmulo de informações sobre um objeto de arte estático, mas revela uma interpretação, uma decodificação e um efeito estético final.

Inevitavelmente, ao produzir uma *ekphrasis*, o escritor escolherá como utilizará formalmente o objeto artístico ao qual se refere, como trabalhará tanto em forma de fragmentos, como com sugestividade à cena/imagem ou através de impressões que aquele lhe suscite. Ele também poderá utilizar a descrição de uma obra, um quadro, como pretexto para evocar um tema ou assunto, que poderá ser o próprio tema de seu trabalho, ou não. Pode ainda utilizar um fragmento, uma parte ou um elemento da figura ou do quadro, que será escolhido conforme o critério de invenção e da composição que rege o autor da *ekphrasis*.

Assim, o texto ekphrásico pode trabalhar com a imagem a que se refere com diferentes efeitos, de acordo com o uso que fará da imagem referente. Barrento (2006, informação verbal[39]) demonstra quatro efeitos e usos da imagem pela *ekphrasis*: primeiro, quando a *ekphrasis* é descritiva, a imagem é utilizada como um *objeto* para esta descrição; segundo, quando a *ekphrasis* é narrativa, a imagem é utilizada como uma *cena*, ou parte dela, que se

[39] Explicação dada por João Barrento, da Universidade de Nova Lisboa, no V Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África – "Representações Contemporâneas da Subjetividade", em Simpósio intitulado ' "A SECRETA VIDA DAS IMAGENS" - ÉCFRASE NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA', oferecido pela Universidade Federal Fluminense – Niterói – nos dias 4 e 5 de Setembro de 2006.

narra; terceiro, quando a *ekphrasis* é como um comentário, a imagem utilizada torna-se *pré-texto* para tal comentário; e quarto, quando a *ekphrasis* é tal como uma resposta subjetiva, uma percepção subjetiva, a imagem é utilizada como *pretexto* para tal texto.

No primeiro caso, o texto ekphrásico retoma o objeto referente, ao descrever de forma pormenorizada seus componentes e/ou elementos, de forma a dar o máximo de informações possíveis sobre o objeto e produzindo um efeito de real, e ao trazê-lo, com a descrição, diante do espectador/leitor, ocorrendo, muitas vezes, uma pausa na linearidade narrativa. Toda a *ekphrasis* é descritiva em sua acepção geral, porém neste caso, não ocorre a inserção de elementos discursivos que remetam a uma dinamicidade do objeto, ou sua narratividade implícita, conforme aqui é abordado.

Dessa forma, o objeto é base para compor uma descrição que, mesmo partindo de um enfoque subjetivo, a partir do olhar interpretativo do escritor, tem aspectos muito objetivas, com informações sobre o objeto, que serão adequadas à sua composição, ou seja, conforme ele é realmente (ou parece ser). A descrição feita neste caso pode suscitar outros efeitos dentro da *ekphrasis* produzida, não só como uma forma de trazer diante dos olhos o objeto referente, mas, a partir desta descrição, como forma de promover reflexões, sugerir temas, reviver memórias ou digressões sobre o que o objeto descrito retém dentro do significado do texto.

Quando a *ekphrasis* é uma narrativa, como no segundo caso, ou quando as descrições das imagens estão inseridas em meio à narrativa - refletindo sobre a não necessária pausa realizada pelas descrições dentro de uma seqüência narrativa -, a imagem é utilizada como parte desta narração, como uma cena integrante da continuidade linear da história produzida. Esta imagem trabalha como uma concretização imagética do universo delineado pelo autor do texto, da narrativa. Aqui, evidencia-se a discursividade inerente a toda imagem, que, com seus

elementos estáticos, promove a inserção de uma temporalidade em sua significação, que possibilita introduzi-la na trama narrativa.

Esta cena ou imagem pode remeter a um referente tanto em forma de memória, sonho, através de sua restauração pelo autor, como pode ser uma imagem anexa ao corpo da narrativa. E, se esta imagem não for utilizada/descrita integralmente, pode, ainda assim, contribuir muito para o universo da narrativa pelo seu acompanhamento (GANHO, 2001)[40], ou pela alusão que o texto faz a um lugar ou imagem mentais (MITCHELL, 1994)[41], ressurgidos na escrita pela memória do escritor.

No terceiro caso, quando a *ekphrasis* é vista como um comentário relativo ao objeto que toma como referente, este é considerado como um pré-texto, como uma forma textual anterior, ou através da evocação daquilo de que trata o texto anterior[42]. Aqui, a *ekphrasis* é realizada através de um processo em que o seu escritor vê a imagem referente, tem sua percepção dela e posteriormente (des) escreve uma outra (sua) expressão sobre a percepção, num trabalho que denota possibilidades estéticas e ideológicas claramente identificáveis, que podem ser tanto da primeira arte como da segunda (MARTINHO, 1996). Portanto, pode-se perceber a presença de uma obra dentro da outra, por causa das emoções, sensações representadas na *ekphrasis* que remetem ao texto anterior, o não-verbal.

Diferentemente do terceiro, no quarto caso, quando a imagem é utilizada como pretexto para uma *ekphrasis* vista tal como uma visão subjetiva, o texto produzido se afasta do objeto referente e utiliza-o apenas como mote para a invenção textual, não sendo possível, na maioria das vezes, perceber a presença da referência anterior. Então, a partir do objeto,

---

[40] Ana Sofia Ganho alude a este acompanhamento definindo a ekphrasis como “a posteriori”, que é quando um texto acompanha uma imagem, e vice versa, ou seja, quando estão relacionados entre si pelo tema que tratam ou pela figura (imagem) representativa a que aludem (2001, p.01).

[41] Definida como “ekphrasis notional”, ou de noção, na qual o texto surge ou da memória de um lugar ou de uma imagem mental.

[42] Deve-se atentar para o fato de todo texto ser conseqüência de um pré-texto, tal como entendido através das malhas intertextuais que compõem toda narrativa.

constrói-se uma outra realidade, em outra esfera, com outra materialidade e linguagem, através da retomada do tema, assunto, ou de algum elemento que é promovedor da nova expressão, conforme uma convocação de algo anterior a esse novo nível de expressão.

A *ekphrasis* torna-se, assim, uma expressão subjetiva, pois a descrição realizada do objeto ou de algum elemento seu passa pelo crivo interpretativo do escritor, o que pode constituir não uma versão daquele objeto primeiro, mas uma outra expressão, que somente é reconhecida como um processo ekphrásico no caso de haver uma alusão ou acompanhamento do texto anterior. E ainda é subjetiva, no sentido de que qualquer texto, ou obra de arte, faz referência a textos anteriores, porém neste caso, a descrição diferencia-se por tratar de um texto com apelos imagéticos ou com uma narrativa que tende à plasticidade.

Estes usos do objeto referente são estrategicamente assim realizados para alcançar um efeito textual – verbal – que é compreendido como o próprio efeito da leitura do texto ekphrásico. Porém, ainda cabe ressaltar, nos processos que envolvem a apropriação pelo verbal do não-verbal, como o texto verbal suscita o texto não-verbal anterior, ao pautar-se no modo (discursivo) como a descrição foi ou é realizada, ou seja, como a *ekphrasis* pode ser compreendida em sua composição representativa.

João Adolfo Hansen (2006), ao referir-se à peculiaridade mimética e retórica da *ekphrasis*, demonstra como cada categoria de seu processo analisada remete a uma composição geral e simultânea de sua função representativa como gênero. Assim, seguindo uma visão não anacrônica do gênero ekphrásico, que descarta a oposição 'forma versus conteúdo', apresentam-se alguns procedimentos[43] e, por conseguinte, efeitos para ler a *ekphrasis* e sua forma textual.

---

[43] Conforme destaca o autor: [...] a memória dos *topoi* que aplica; a adequação mimética da matéria tratada aos preceitos do gênero; a clareza, a nitidez e a vividez do léxico visualizante; a intensificação patética da enunciação e do destinatário; a presença de algo ausente inventado como algo anterior ao ato da descrição; a verossimilhança e o decoro específico do gênero; a emulação de autoridades antigas; a erudição histórica,

Desse modo, a leitura da *ekphrasis* pode ser pautada na análise dos detalhes da descrição que põe diante dos olhos do leitor a imagem a que se refere, através do modo como são utilizadas as palavras na descrição, destacando a clareza e a vivacidade do discurso produzido, a forma do tratamento das peculiaridades da imagem referente, o modo como esse mesmo discurso sugere a imagem anterior e como ele próprio, da forma que fora produzido, acompanha os aspectos encontrados na imagem e do que ela trata.

A visualização deste no processo ekphrásico pode ser reconhecida com o destaque dos elementos que estão na imagem e que são descritos na narrativa e nos detalhes de que o discurso verbal se utiliza para caracterizar e pormenorizar as partes da imagem que foram descritas. Os *topoi* (HANSEN, 2006) são 'lugares'[44] utilizados para ajudar na descrição dos aspectos dos objetos da imagem e que, por isso, contribuem para o próprio processo da *ekphrasis*, pois auxiliam ao trazer, em pôr diante dos olhos do leitor aquilo que está descrito e que o narrador pretende que seja visto. São como motivações para o plano descritivo da narrativa e que sugerem imediatamente a anterioridade da imagem e de sua leitura.

Estes *topoi* podem ajudar na descrição caracterizando as pessoas – ou personagens – da narrativa, suas particularidades físicas ou psicológicas (*topoi* de pessoa), um lugar, uma casa, uma praia, etc. (*topoi* de ambiente), uma forma ou uso específico para o objeto descrito, tal como um objeto relativo a uma profissão, ou uma forma e/ou característica que permite reconhecer o tipo de objeto que se descreve (*topoi* de especificação), ou um instrumento, ou meio de uso para os objetos ou para algo característico para aquele quadro descrito (*topoi* de instrumento). Essas adjetivações são muito mais que formas de descrever, pois são ampliadas em suas conotações pelo olhar e pela leitura do narrador (ou escritor) e são auxiliadoras nos processos ressignificar e plurissignificar, sugeridos pela *ekphrasis*.

---

oratória e poética da memória; a competição entre as artes consideradas "irmãs", etc. [...] (HANSEN, 2006, p.89).

[44] No sentido latino, que ajuda na descoberta daquilo que se quer revelar com a *ekphrasis*.

A atenção do texto ekphrásico volta-se para o modo como são construídas as imagens verbais a partir do referente visual, a imagem não-verbal. Então, é através das caracterizações de cada elemento descrito que se poderá ter noção tanto da anterioridade da imagem, como já dito, como também daquilo que o narrador está sugerindo como uma nova imagem, inventada pelo uso e modo de dar vida aos objetos que narra, aos lugares e às pessoas que estão em cada quadro, com cada um dos seus *topoi*.

A utilização das caracterizações e suas observações no texto ekphrásico permite verificar a invenção elocutiva da *ekphrasis*, com seus efeitos de amplificar significados, detalhar o objeto descrito e interpretado, produzir a sua visão, valorizar a imagem referente e, ainda, possibilitar a leitura da obra como um todo, com a comunicação efetiva entre a significação do texto não-verbal e a do verbal.

A partir dessas caracterizações, pode ser destacada, também, a preocupação pelo caráter discursivo do processo ekphrásico, tal como percebida através das análises que Mário Avelar (2006) faz sobre os poetas anglo-saxões, desde o romantismo até a pós-modernidade. Nelas se apresentam discussões sobre a emulação da relação entre literatura e artes visuais, no tocante ao que os postulados, desde Horácio, passando por Lessing, etc., veiculam sobre o relacionamento que ora recai sob uma visada valorativa da imagem e, portanto, da *ekphrasis*, ora para a valorização da palavra enquanto fórmula máxima de expressão do homem. Percebe-se, então, um caminhar da teoria e prática da *ekphrasis* ao lado das concepções formais da arte, em correspondência com as práticas discursivo-textuais da literatura de cada época.

Há, ainda, muitos outros usos e efeitos que podem ser considerados no processo ekphrásico, já que se trata de uma prática literária ligada aos antigos. Nessa esteira, Hansen (2006) aponta as formas elocutivas epidíticas do gênero *ekphrasis*, partindo da definição desse como “descrição de pintura” (p.89), e que pode conter em si outros gêneros diferentes,

elaborados através dos processos de imitação descritiva, pautada pelo conteúdo do objeto referente. Dessa forma, podem-se ter os seguintes subgêneros ekphrásicos, de acordo com aquilo que na *ekphrasis* se descreve:

> [...] *pragmatografia*, descrição de coisas, como a colcha no poema 64, de Catulo, sobre as núpcias de Tétis e Peleu; *prosopografia*, descrição de pessoas; *etopéia*, descrição de paixões e caracteres, como na obra de Teofrasto, nas ekphraseis de Filostrato e Luciano, e, no século XVII, na obra de La Bruyère; como *topografia*, descrição de lugares reais; como *topotesia*, descrições de lugares imaginários, como os lugares-amenos da bucólica e as cenas das ekphraseis de Filostrato e Luciano; *chronografia*, descrição de tempo, como as estações do ano, etc. (HANSEN, 2006, p.89).

Na análise do processo ekphrásico, a partir desses subgêneros, além de se perceber o uso que a descrição ekphrásica faz da imagem ou como o verbal utiliza-se do não-verbal para constituir-se enquanto gênero literário, pode ser feita também a leitura da *ekphrasis* a partir daquilo que ela toma como objeto para sua transposição descritiva, ou de qual matéria tratará ou versará o texto produzido a partir daquilo que há na imagem, na pintura, enfim, no objeto de arte que a *ekphrasis* toma como referente.

A tópica elocutiva do processo da *ekphrasis* pode ser, com a classificação desses subgêneros, demonstrada de acordo com o conteúdo da própria descrição que é transposta da imagem para a palavra. Tal transposição ajuda na compreensão e na leitura dos caminhos discursivos que ensejam os textos ekphrásicos, através da compreensão do assunto tratado e da aplicação de que se apropriam ou que fazem da imagem referente.

Os processos ekphrásicos podem ser avaliados também, dentro da literatura, conforme as estratégias estabelecidas pelo seu inventor ao interpretar o objeto visual referente[45] como

---

[45] É o que demonstra Mário Avelar (2006), quando faz uma retomada da interação entre poesia e artes visuais, desde as fundações clássicas – gregas e romanas – da *ekphrasis*, revisitando toda sua tradição na poesia, inicialmente portuguesa, com Jorge de Sena, com uma sistematização da anglo-saxônica, com a abordagem de inúmeros autores que, tendo como eixo o conceito de mímeses e/ou representação (dramática também e não só poética), trabalharam a apropriação de um referente visual para a composição textual, chegando o autor até as

pode ser notado nas análises feitas por Avelar (2006), em que se destacam a d'**A Ilíada**, da poesia de Jorge de Sena em **Metamorfoses** e de alguns (pois são muitos) elementos encontrados nas poesias anglo-saxão do século XIX em diante, por causa da inovação que promovem em relação ao uso das imagens.

Avelar (2006) faz uma leitura do processo ekphrásico de Homero que evidencia elementos em um nível estrutural através das descrições do Escudo de Aquiles, e que estabelece uma lógica seqüencial por meio das cenas encontradas no Escudo, cenas estas que mimetizam uma narrativa, trabalhadas no processo ekphrásico como forma ou recursos para criação desse gênero textual/literário. Assim, Avelar os aponta:

> [...] a síntese de toda uma cultura na sua dimensão urbana e rural; o desenrolar do processo de criação artística em todos os seus instantes; o seu carácter profundamente material; o estatuto (função) particular do objeto artístico; o estatuto privilegiado do criador; um destinatário que funciona como espectador daquele processo de criação; a componente eminentemente visual: *zoom*, e planos de conjunto e planos de pormenor, por exemplo; o recurso à sonoridade e à cor; o jogo entre a simultaneidade de acções e a lógica seqüencial (espacial) narrativa; a interacção entre sincronia e diacronia; o texto dentro do texto; o texto como palco, representação. (AVELAR, 2006, p. 55-56).

Em Sena, apesar de suas especificidades, pois "[...] não reproduz os objectos, ele toma-os como impulso [...]" (AVELAR, 2006, p.41), percebe-se uma literal abordagem das formas tradicionais de relação entre poesia e artes visuais, conforme encontrada na tradição literária ocidental. Desta forma, o poeta trabalha com seis estratégias enunciativas de acordo com a forma que utiliza a imagem, o que denota a preocupação com o objeto artístico como referente para sua representação, além do importante papel tanto do escritor/poeta, leitor primeiro que é, como do leitor que verá no poema a imagem que se tentar sugerir. As estratégias são enumeradas pelo analista como: "[...] descritiva; epigramática; *locus amoenus*;

---

poesias pós-modernas, com o esvaziamento do significado dos signos e símbolos, porém como um apelo grandioso às imagens.

representação de edifícios e dos espaços circundantes; a ruína; a da diluição da figura autoral face ao referente." (AVELAR, 2006, p.40).

Com a idéia de que "[...] a palavra escrita pode, afinal, preservar aquilo que a pintura, a estátua, ou a arquitectura, apesar de sua materialidade, não conseguem fazer." (2006, p.100), Avelar revela as formas de utilização das imagens como referentes literários (poéticos[46], nestes casos) através da verificação de uma dimensão espacial e/ou visual, com a função da *ekphrasis* sendo cada vez mais valorizada.

Revela ainda a narratividade implícita nos objetos visuais, ou a verbalização do silêncio do objeto descrito que demonstra um caráter discursivo, através de processos que trabalham a imitação interpretativa do objeto descrito. Este pode ser tanto resultado de uma memória resgatada, com uma visão imaginária ou real, que ora toma o objeto como uma forma decorativa, ornamental, ora apela para sua transcodificação e estratégias textuais, tanto como re- e pluri- significar os signos (ou elementos) utilizados, ao atentar para a importância do objeto descrito como uma representação primeira e, portanto, seu *status* artístico, com formas intertextuais que registram visualmente, através de palavras, a pluralidade das linguagens e de seus usos.

[46] Com a análise de Wordsworth, Shelley, Keats, Baudelaire, Whitman, Browning, Rossetti, Morris, Melville, Cesário Verde, Pound, Eliot, Auden, W. Willians, Silvia Plath, ou seja, do Romantismo à Modernidade.

3.2 A *Ekphrasis* na Narrativa

Não corre mais quem caminha, mas quem mais imagina. (FARIA, 1993, p.128).

Para entender os processos da *ekphrasis* dentro da narrativa, deve-se pautar a análise no processo de representação da obra, seguindo a lógica a que este trabalho se presta, através da leitura orgânica da mesma. Porém, primeiramente, deve-se visualizá-la como uma forma fragmentária de composição, com a mistura de diferentes linguagens e signos, decorrente do percurso formal traçado (e já demonstrado) com que Almeida Faria marca sua sistematização do ato inventivo e, assim, revelar o que Avelar reflete com sendo uma "estratégia diacrônica" (2006, p.48) em que são colocados os instantes da invenção da obra num fio temporal, com a ajuda do próprio contar que estabelece seu narrador, visto aqui como intencional.

Aliada a esta configuração intencional, há a presença visual, - seja ela pela ocorrência das imagens ou pelas descrições que suscitam outras dessas – que, juntas, formarão os "planos de conjunto" (AVELAR, 2006, p.48) pelos quais o leitor é conduzido, através do olhar do autor/narrador, a "ver" a percepção que este tem dos signos que re(a)presenta, por meio da seqüência temporal/diacrônica encontrada no próprio narrar e no desenvolvimento da narrativa. É ainda durante o processo tanto de o autor traduzir a imagem e re-apresentá-la como o de conduzir seu leitor a ver o desejado que ocorrem as marcas e processos que são possíveis através da *ekphrasis*, o que promoverá o leitor de palavras à categoria de visualizador de imagens, agora, verbais.

Há, então, dois planos de conjunto, ou de focalização (AVELAR, 2006), em que o visualizador compreende a narrativa, com um primeiro plano em que são descobertas as 'micronarrativas' pertencentes à diacronia seqüencial da história, com estas funcionando

como uma ampliação dos planos de pormenores da narrativa, através dos detalhes da trajetória de vida do narrador Sebastião, por exemplo, ou as micro-histórias pertencentes ao universo diegético que ele trama em cada capítulo.

Num segundo conjunto ou plano de focalização, em que ocorre a visão total da narrativa, há a 'macronarrativa', com a aproximação e junção dos elementos que compõem os planos de conjunto menores, ao ler-se a obra como uma unidade, um todo, com cada um dos pedaços da trama constituindo-a no percurso temporal que lhe é traçado, e que é composta pela diversidade de linguagens, de signos, de usos desses elementos e dos significados possíveis que ajudam na relação entre a palavra e a imagem dentro da obra.

Diante disso, ao observar a estrutura e estratégia composicional de **O Conquistador**, pode-se dizer que cada um dos sete capítulos em que o romance é dividido forma planos de conjunto menores, ou micronarrativas, que fazem parte da macronarrativa, ou seja, da composição total da obra. Podem, ainda, ser considerados como partes, ou *frames* menores da história, dentro da moldura maior em que é estruturada a obra, pois perfazem uma fase ou parte da estrutura diegética que é narrada, com sua temporalidade e seqüencialidade. Seria, então, do conjunto destes *frames* que se teria a unidade orgânica da obra, ao ler-se a obra em sua totalidade, desta forma emoldurada.

A moldura de **O Conquistador** é percebida a partir da imagem de Mário Botas que está na capa, uma pintura colorida, fixada logo abaixo ao título do livro e que sugere, pelos elementos que a compõem, imediatamente, alusões à história do monarca de Portugal e a outros elementos muito característicos desse povo conquistador.

Esta imagem tem sua descrição diluída dentro da narrativa, compondo a idéia da figura do narrador-protagonista, a partir daquilo que ele mesmo descreve sobre si, desde seu nascimento, e das aproximações que são feitas entre sua figura, hibridamente construída, e aquela imagem que ele próprio tenta resgatar de si ao contar sua história. Assim, ao passo que

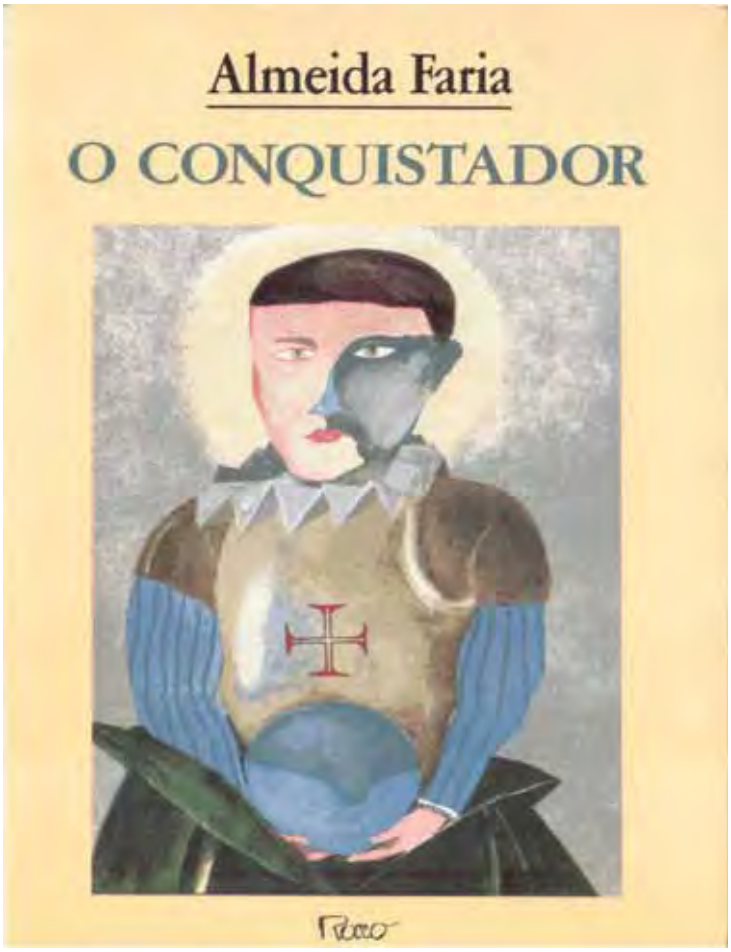
narrador Sebastião revela a trajetória de sua vida, sua identidade e imagem são resgatadas pela comparação entre o Rei homônimo, pois é desta imagem que surge a principal dúvida que se instaura na sua escrita, e aquela que realmente é a imagem do narrador pelo seu percurso de vida, o que objetiva sua busca identitária.

É através do caráter memoralístico, de retomada da figura do Rei e da história da vida de Sebastião (portanto, retomada histórica, mítica e identitária) que é evidenciada a *ekphrasis* da imagem da capa, pois esta seria uma forma de representação do protagonista, através de sua própria descrição - mítica, pessoal, física, sexual, etc. – encontrada nas digressões que compõem a narrativa. Nessa retomada durante a narrativa é que está diluída a imagem de Sebastião, através do processo ekphrásico, que produz uma descrição como forma de evocar a imagem da capa, de forma gradual, trazendo-a à tona através da ativação do discurso e da narrativização que estão presentes naquela imagem.

O processo ekphrásico reconhecido na narrativa em que se constrói o narrador-protagonista Sebastião é dividido em duas etapas. A primeira reconhece-se desde o Capítulo I até o Capítulo V, onde são inseridas as descrições físicas do narrador, ora por meio das informações que estão nas imagens que abrem cada capítulo, ora por meio de comparações estabelecidas por ele mesmo na busca por identificar-se. A segunda etapa é observada na narrativa, mais incisivamente, depois do Capítulo V e é marcada pela forma digressiva do narrador reportar-se a si mesmo.

A primeira descrição que pode ser destacada é em relação à comparação que ele mesmo faz de sua aparência com a dos pais e parentes, narrados e explicados como adotivos, porém de uma forma extremamente fantástica e mítica, contada pela avó, e que nem sempre condiz com um plano real e objetivo, apesar de ser verossímil na narrativa. Esta descrição aproxima-se muito com a representação não-verbal da capa, o que demonstraria a estratégia

de composição através da relação entre palavra e imagem, também, na invenção do narrador-protagonista por parte de Almeida Faria:



(BOTAS apud Faria, 1993, capa).

> Que te importam as diferenças físicas, por vária gente notadas, em relação aos pais que te geraram, ou que só te adoptaram? Que te interessam parecenças dessas? Que teus pais fossem morenos, altos, de feições e narizes compridos, enquanto tu és louro, entroncado, de olhos claros, curto o nariz, redonda a cara, a boca de carnudos lábios, o de baixo descaído como o de Catarina – que valor terá isso? (FARIA, 1993, p.16, grifos nossos).

A forma como na descrição percebe-se a presença dos elementos da imagem evidencia uma *ekphrasis* como uma percepção subjetiva (BARRENTO, 2006), pois denota a característica de circularidade da narrativa, que sempre volta em busca da identidade de seu narrador, e da memória que funciona como uma forma de pulsão para a invenção dos

elementos da trama, principalmente de seu narrador-protagonista. A imagem referente não está totalmente descrita ou pormenorizada na narrativa, por isso percebe-se um afastamento do referente através da comparação e da dúvida sobre sua imagem que são questionadas pelo próprio Sebastião, e como se aproxima, então, do tema das “parecenças” com o Rei, o que será apontado.

Percebe-se também que, sutilmente, é valorizado o que há na imagem, ao utilizar seus elementos como pretexto (BARRENTO, 2006) para a descrição de Sebastião, a partir daquilo que de diferente há nele em relação aos demais da família e o que há de semelhante com a imagem, como por exemplo, os olhos claros, o nariz pequeno, o rosto arredondado e a boca com lábios carnudos.

Desta forma de tratamento e de aproximação da imagem, pode-se dizer que a imagem é utilizada, mesmo que muito brevemente, como uma cena (BARRENTO, 2006), que faz parte do decorrer da trama e, principalmente, da composição da imagem de Sebastião, por se tratar de uma descrição muito sucinta, comparativa e que está no início da narrativa. Assim, a *ekphrasis* narrativa (BARRENTO, 2006) ajuda a concretizar o universo da trama, pois dá contornos visuais ao narrador-protagonista que ainda está se apresentando.

A fim de perceber como é construída a caracterização aproximativa entre Sebastião e a imagem da capa, vale ressaltar a comparação feita do narrador com D. Sebastião, já que esta é a grande forma motivadora de sua busca identitária, e das relações, por exemplo, que ele mantinha com o cavaleiro Alcides e seu primo, o professor Gago de Carvalho:

(MORAES, Cristóvão. **Dom Sebastião**. Óleo sobre tela, 1571).

> A face imberbe; a testa alta, o cabelo alourado e curto como o meu [o narrador]; olhos verde-tília; as arredondadas sobrancelhas; os lábios tão impecavelmente desenhados, que se suspeita o favor do pintor; [...] (FARIA, 1993, p.103-104).
> [...] Nessas reuniões surgia sempre o tema das semelhanças entre o Rei e eu: os olhos amendoados, os cabelos alourados, a cara oval, o beiço belfo dos descendentes de Carlos V, os dedos delicados, o tronco curto, desproporcionado em relação aos membros compridos de mais. (FARIA, 1993, p. 71).

Os *topoi* (HANSEN, 2006) de caracterização pessoal de Sebastião e a aproximação dele com o Rei são também interligados com a proximidade de elementos descritos presentes na imagem da capa, como por exemplo, "de olhos claros" em Sebastião e na imagem da capa, "olhos verde-tília" na pintura de D. Sebastião, e "os olhos amendoados" na aproximação de ambos; "tu és louro" em Sebastião, "o cabelo alourado" na pintura de Moraes e "os cabelos alourados" na aproximação.

Deve-se notar que a construção da imagem de Sebastião não é feita somente a partir da imagem da capa, mas com a ajuda das demais imagens que perfazem toda a obra. Desta

forma, os aspectos que se têm de Sebastião estão diluídos durante os cinco primeiros capítulos da obra, com ênfase na descrição física do narrador, através da construção de uma *prosopografia* (HANSEN, 2006), que permite visualizar, aos poucos, a imagem que o próprio Sebastião terá de si no tempo da escrita, enclausurado na ermida como está.

Assim, a primeira fase do processo ekphrásico também pode ser evidenciada nas muitas informações que, desde o Capítulo I, são dadas sobre o narrador, a partir da fase da vida em que ele narra e da peculiaridade de suas histórias de conquistador, como por exemplo, em seu nascimento: "[...] o enjeitado, quase normal uma vez saído da casca.", "[...] desse filho-mistério que primeiro a assustou [Joana] porque tinha seis dedos no pé direito, [...]" (p.12); ou em relação ao seu órgão sexual, descrito na narrativa de várias formas:

> [...] admirou-se ao ver uma coisa tamanha num puto tão novo. (p.35);
> [...] as minhas dimensões iam além das normas regulamentares [...]; [...] contente contudo porque ao menos um facto preciso, medível, indesmentível, [...] (p.49);
> [...] 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 peça, a alfaia, o bastão, o pau barbado, o príncipe valente, o bem-humorado, o malandreco, o amigo certo, para o qual não há hipérbole à altura dos seus méritos. (p. 125-26).

Algumas dessas informações podem ser constatadas nas imagens de cada capítulo, o que se verá nas análises seguintes, como uma forma não só de construção da personagem, mas também como uma seqüenciação lógica da narração e da conquista, por Sebastião, da escrita.

A segunda etapa do processo de construção da personagem Sebastião por meio da *ekphrasis* dá-se com a produção de uma especulação digressiva sobre si mesmo, que o narrador inicia a partir, mais marcadamente, do Capítulo V, quando some sua figura da imagem que abre este e quando a identidade de Sebastião é requerida por ele mesmo. Deste momento em diante, a narração não mais mesclará a descrição física de Sebastião para exemplificar ou explicar cada fase de sua vida narrada, pois ele já não se reconhece na

comparação com o Rei e nem como expressão do hibridismo que até então sua imagem foi-se construindo.

É no Capítulo VI, após a constatação por Helena das semelhanças dele com D. Sebastião na pintura de Moraes e do mapa astral que esta mesma lhe dedica, que o narrador se dá conta de sua própria identidade e/ou da ausência dela:

> Deliciado, observei como Helena notou incrédula a semelhança entre mim e o Rei, fitando alternadamente o quadro e minha cara, a ponto de me deixar embaraçado. As alegadas *afinidades* físicas até me pareceram dessa vez menos patentes. (p.103)
> Não li até o fim [o mapa astral] nem me reconheci nesta caracterização, [...]. (p.110)

É então no Capítulo VII que Sebastião entenderá, pelo seu percurso e pela conquista da escrita, sua identidade, e concretizará a imagem que tem de si próprio, um diferenciado conquistador:

> [...] o percurso por dentro ainda avançou menos. 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. Não quero ser, por exemplo, o simples gozador, o engatatão preocupado com a satisfação da sua vaidade, o sedutor de lábia fácil, disposto em qualquer momento a entoar a "canção do bandido". (p.126).

A imagem da capa é utilizada, então, como uma evocação para que, a partir das descrições físicas e até as digressivas, Sebastião, através do ato de narrar, identifique-se e componha a sua imagem. Percebe-se que a imagem da capa é utilizada como forma de memória e de resgate do mito Sebastianista (ou dos mitos monárquicos de Portugal), não só pelas coincidências entre as figuras – da capa e do quadro de Moraes – mas também pela forma irônica com que o próprio narrador trata das semelhanças e diferenças entre ele e o Rei homônimo, o que marca uma visão paródica na forma como retoma o sebastianismo.

O mito retomado desde a capa ajuda na composição da imagem de Sebastião dentro da narrativa, através dos processos ekphrásicos e/ou descritivos, porém com uma significância que vem degradar o mito e, por conseguinte, a imagem de Sebastião comparada à do Rei, pois este é visto como o conquistador de terras – ou como aquele prometido para salvar Portugal –; já o narrador torna-se o conquistador de mulheres, chegando até a prostituir-se. É a degradação do mito sebastianista que ajuda a entender as diferenças entre os dois Sebastiões, com a imagem de cada um deles fundindo-se e concretizando-se com seus feitos: o Rei como o Desejado e Sebastião como o conquistador de mulheres, tal como ele se define nas últimas palavras do livro:

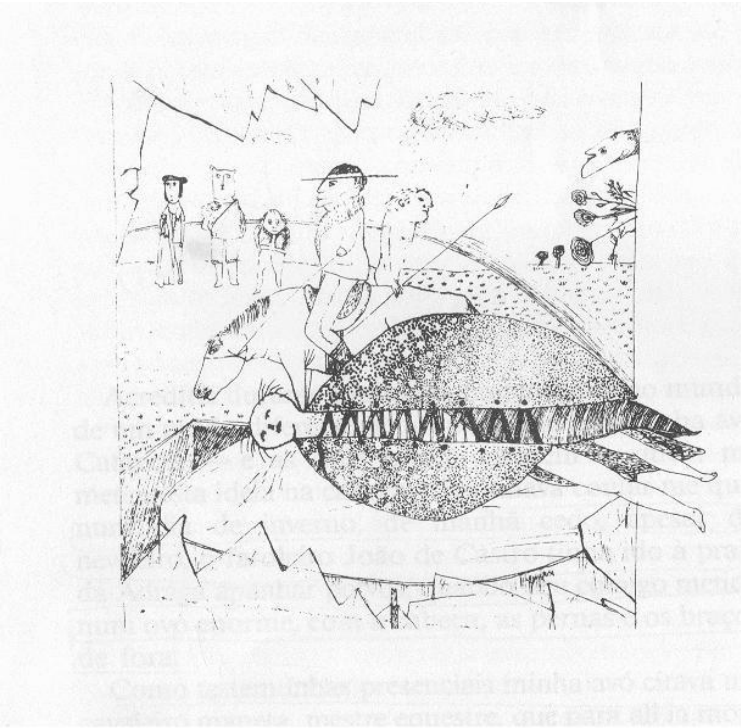
> [...] uma figura nua que podia ser meu duplo e que vem em silêncio, calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignitários e príncipes. Pára diante de mim e apóia numa rocha a grossa espada, de punho escamoso terminado em boca de drago. (p.130)

A evocação da imagem da capa e de suas descrições comparativas com o Rei durante a narrativa eclodem na subversão da imagem do Rei, ou numa imagem subversiva – a de Sebastião - composta a partir dos elementos recorrentes nas figuras comparadas. Sebastião Correia de Castro tem sua identidade construída a partir da imagem da capa que resgata os valores míticos e históricos de Portugal, a partir também dos elementos presentes nas imagens que abrem cada capítulo e naquilo que a memória descritiva suscita, por meio da *ekphrasis*.

A estratégia enunciativa realizada por Almeida Faria é a de compor um quadro total, uma moldura, um *frame* em que o leitor, com sua posição privilegiada de poder ler as imagens ao lado das descrições que compõem a caracterização das personagens, é investido do papel de construidor da imagem que o próprio narrador-protagonista tem de si mesmo, o que é proporcionado pela leitura da obra como um todo, em que cada parte contribui para sua significância.

Dentro dessa moldura maior, ou da macronarrativa, em que a história de Sebastião dilui-se ao lado de sua identidade, no Capítulo I sua conquista literária inicia-se, com o narrador recuperando as circunstâncias de seu nascimento, que lhe eram contadas pela avó Catarina e nas quais ele acreditava como sendo, realmente, seu modo de ter vindo ao mundo, pois "as avós nunca mentem" (p.11), por mais diferente que aquilo lhe pudesse parecer. É da história que a avó contava sobre seu nascimento que surge a primeira descrição e, portanto, a imagem que abre o Capítulo I como um quadro construído pela imaginação da avó, que procurava estabelecer uma relação entre o nascimento de Sebastião e todas as coincidências que a faziam acreditar ser seu neto a reencarnação do Encoberto, D. Sebastião.

É desta forma, então, que surge a primeira *ekphrasis* do livro, primeiro com a imagem e depois com a descrição verbal dela:



(BOTAS apud Faria, 1993, p.10).

> Costumava contar-me que, num dia de inverno, de manhã cedo, apesar do nevoeiro, o faroleiro João de Castro tinha ido à praia da Adraga apanhar polvos, quando deu comigo metido num ovo enorme, com a cabeça, as pernas e os braços de fora.
> Como testemunhas presenciais minha avó citava um cavaleiro maneta, mestre equestre, que para ali ia montar acompanhado pelos seus três peões de brega, recrutados entre os mais aparvalhados das aldeias. Eles e o faroleiro assistiram estremunhados ao estranhíssimo espectáculo. E os cinco disputavam entre si quem iria ficar comigo. A meio da discussão foram atacados por uma cobra-marinha que estava a guardar-me. Mas João de Castro, com a lança que lhe servia para espetar os polvos entre as rochas, cortou-lhe a cabeçorra diabólica, assim conquistando o direito à minha posse. (FARIA, 1993, p. 11-12).

A descrição que perfaz a *ekphrasis* aqui demonstrada surge em meio à narração que Sebastião faz da trajetória de sua vida até o momento da escrita. Este início marcará a importância que terá a avó no percurso dela e, ainda sugerirá que, em muitos momentos, será do imaginário dela e, por conseguinte, do dele, que surgirão as descrições das imagens.

A relação descritiva, que se estabelece entre o texto não-verbal e o verbal, pode ser reconhecida através dos elementos que estão na imagem e que são descritos de forma interativa com as demais informações que são integradas pelo narrador. Então, há na imagem as seis personagens deste quadro simbólico: o pai João de Castro, o cavaleiro, os três peões e o rebento Sebastião; há, ainda, o ovo gerador, o cavalo e a cobra marinha, todos dentro de um quadro que é o espaço da praia, com recortes neste quadro que demonstram os estragos da tempestade que trouxera o ovo com o protagonista dentro. Estes seriam os elementos que estão desenhados, estáticos, que corporificam a parte espacial que há neste texto.

O processo da *ekphrasis* inicia-se como a forma com que é tomada a imagem, como se fosse uma cena (BARRENTO, 2006), um quadro, que é retomado da memória do narrador, e que, por sua vez, assim é pela forma como lhe fora trazido ao seu conhecimento, como já foi dito, pela narrativa imaginativa da avó Catarina. Esta imagem, apesar de não dinâmica, possui uma grande discursividade, que o narrador atravessa na narrativa, ao dar-lhe contornos

verossímeis, percebidos durante o desenvolvimento da história, como se tudo aquilo que está desenhado fosse possível e plausível para o universo diegético da trama.

Aos elementos descritos, que são estáticos, por causa da narratividade implícita, é atribuída uma temporalidade, que permite a seqüenciação dos fatos que se podem deduzir das partes constituintes da imagem. A retomada dos elementos da imagem promove, então, uma *ekphrasis* narrativa (BARRENTO, 2006), com a inserção de dinamicidade à sua estaticidade no corpo da narração, o que constituirá um quadro integrante da continuidade linear da história que Sebastião inicia.

Ao considerar a *ekphrasis* produzida como narrativa, pode-se levantar em quais momentos os elementos de estáticos tornam-se dinâmicos e por qual meio o autor procede. Nesta passagem, como foi mostrado, os elementos estáticos são descritos com uma interpretação de seus significados que a forma de ler do narrador pode lhes atribuir. Em alguns casos, verifica-se a verbalização do elemento visual, com atribuição, pelo narrador de movimentos, ações e aspectos que não estão na imagem, mas que são inseridas na narrativa através do preenchimento das lacunas que o texto não-verbal supõe.

Com estas informações, observa-se no texto verbal, de acordo com sua seqüência, que a descrição que se faz do ambiente - “[...] num dia de inverno, de manhã cedo, apesar do nevoeiro, [...]” (p.11) - não é somente o que aparece na imagem, mas há dados sobre a visibilidade da situação, por causa dos elementos que fazem parte da composição da narrativa, e que serão trazidos a ela mais tarde, quando se fizer referência à tempestade que caíra sobre a Serra de Sintra na noite anterior ao nascimento do protagonista: “Na véspera do meu nascimento caíra sobre a serra de Sintra a tempestade mais tremenda de que as pessoas se lembram.” (Idem, p.12).

Sobre as personagens do quadro, a primeira informação diz respeito à condição do pai de Sebastião, que era faroleiro e que apanhava polvos após a tempestade, fato este que foi

introduzido pelo comentário do autor sobre a imagem, que a expande, pois nela não há nenhum polvo e também nenhuma referência que permita saber qual a atividade profissional da personagem. Em seguida, vem a referência ao narrador-protagonista e à forma como fora encontrado pelo faroleiro, “[...] metido num ovo enorme, com a cabeça, as pernas e os braços de fora.” (Idem, p.11), informação que está descrita conforme o quadro e o próprio narrador nele se apresenta, sem dar-lhe nenhuma dinamicidade.

Já sobre o cavaleiro e os peões, há uma caracterização de suas presenças no quadro, referindo-se ao cavaleiro como “mestre equestre” e aos peões de brega como “[...] recrutados entre os mais aparvalhados das aldeias.” (Idem, p.11), o que promove uma correspondência com suas aparências na imagem, o cavaleiro em cima do cavalo e os peões com a feição desengonçada.

É ainda na seqüência que o narrador apresenta o caráter da imagem vista pelos seus integrantes, em relação ao nascimento e em relação ao fator simbólico que se apreende dele: “Eles e o faroleiro assistiram estremunhados ao estranhíssimo espectáculo.” (Ibidem, p.11). A continuação da narração é uma verbalização do que a história da avó trazia, e que na imagem não ocorre, tratando da disputa pelo rebento, do ataque da cobra marinha e do ataque que João de Castro fez ao animal, conquistando a posse de seu filho Sebastião.

O narrador utilizou os elementos que estão na imagem para compor a descrição narrada, o que caracteriza o tipo de *ekphrasis* produzida por ele. Desta forma, ocorre uma transposição ou tradução interpretativa do leitor das imagens na composição textual verbal, que pode ser entendido como um exercício de reconstrução e de preenchimento das lacunas que a imagem e sua interpretação apreendem.

As informações sobre a ambientação do quadro tanto podem ser vistas como uma estratégia enunciativa do narrador, com a apresentação do *locus*, como a representação daquilo que ele quer pôr diante dos olhos do leitor e que condicionará a *ekphrasis*, como

também pode ser vista como uma espécie de subgênero ekphrásico, conforme aponta Hansen (2006), como uma *topografia* (descrição de um lugar real) ao lado de uma *chronografia* (descrição do tempo). Já as descrições sobre as personagens e/ou elementos da imagem podem ser vistos como a apresentação de sues aspectos e de seu modo de vida, através da *prosoprografia* (descrição de pessoas), conforme um outro tipo de subgênero da *ekphrasis* assim classificaria. Tais modos de descrição ajudam a compreender a importância da imagem para a invenção da narrativa e o tema ou mote que ela terá durante todo seu percurso.

Esta *ekphrasis* pode ainda ser considerada como comentário (BARRENTO, 2006), com a imagem como um pré-texto, o qual se torna o mote para o início da trama e para os contornos imaginários que irão delinear toda a narrativa. Desta forma, tem-se também uma *ekphrasis* a partir das impressões que o narrador tem (ou teve) daquela imagem, com seus elementos perfazendo o universo que ele narra.

Neste caso, fica evidente a forma estética que será mote para a invenção literária de Almeida Faria, como uma forma plástica envolvente, através da verbalização dos elementos presentes nas imagens, compondo com estes o universo imaginário da narrativa. Os apelos visuais da narrativa são conquistados através da referência às imagens, retomadas como mote ou pré-texto narrativo, o que pode ser evidenciado já que é um pré-texto no sentido de que a narração se inicia com a retomada descritiva da imagem na página que a segue. A *ekphrasis* aqui demonstrada, como comentário de uma representação plástica, será, assim, o *leitmotiv* (AVELAR, 2006) de toda a trama.

A caracterização, que acompanha cada um dos elementos descritos, dá os detalhes necessários à narração e à construção do quadro ou da imagem verbal que se forma, apesar de nem sempre estar de acordo com a visualidade e os detalhes presentes na imagem. Os elementos da imagem que são descritos, e aqui estão destacados em negrito, apresentam este tipo de caracterização, ou *topoi* (HANSEN, 2006), como se pode observar: “faroleiro **João de**

Castro" – *topoi* de pessoa; "**ovo** enorme" – *topoi* de especificação; "**cavaleiro** maneta, mestre equestre" – *topoi* de pessoa; "três **peões** de brega" – *topoi* de pessoa, "**os** mais aparvalhados das aldeias" (os peões) – *topoi* de pessoa e ambiente; "estranhíssimo **espetáculo**" – *topoi* de ambiente; "**cobra**-marinha" – *topoi* de ambiente e espécie; "a **lança** que lhe servia para espetar os polvos entre as rochas" – *topoi* de instrumento; "**cabeçorra** diabólica" (da cobra) – *topoi* de especificação.

Estes *topoi* dão plasticidade ao quadro narrado, através da vivacidade atribuída aos elementos estáticos observados, que são salientados, com a descrição feita da imagem como uma maneira de apresentação daquilo que se verá nos elementos constituintes da trama, como se fossem suas partes mais importantes e que sugerem a anterioridade da imagem na construção textual.

A caracterização feita desses elementos sugere também a voz autoral e a sua interpretação no discurso narrativo, que de uma imagem não-verbal constrói um a verbal a partir da caracterização e do detalhamento que faz dos elementos para compor o quadro, o da imagem narrada e o maior, do romance que se inicia.

Como se verifica, o capítulo inicial da obra é de grande importância para o desenrolar da trama, pois é através de suas informações e do modo como é construído - portanto, através da imagem - que é moldado – e emoldurado - todo o ambiente imaginário e imagético em que será a estrutura utilizada por Almeida Faria, a fim de proporcionar um efeito estilístico em sua história. A temporalidade que a descrição narrativizada insere na trama prende-a a um contexto que será, com o passar da história, desenvolvido e que culminará na conquista da escrita pelo narrador-protagonista.

O ambiente em que se passa a cena adquire importância simbólica, com o nascimento de Sebastião à beira mar, pois inicia-se a re-contagem ou re-criação do mito sobre D. Sebastião, sobre a volta deste para salvar sua terra depois de sua estadia no mar, como forma

de redenção do povo já cansado de humilhações, conforme pôde-se delinear na introdução e contextualização histórica já feita nesta dissertação.

O mar, representação simbólica para as tradições lusas, é invocado ao iniciar-se a trama, trazendo o protagonista que tem todas as semelhanças do Encoberto Rei, conforme o imaginário das demais personagens delineará e as parecenças físicas do Rebento apresentarão, o que será utilizado como alusão e como forma paródica para configurar o Sebastião nascido como conquistador - de mulheres.

Com esta primeira descrição é possível identificar duas estratégias representativas no tratamento e no relacionamento entre palavra e imagem, utilizados por Almeida Faria, tal como foi demonstrado por Avelar (2006). A primeira refere-se à preocupação com o referente e com seu *status* diante da representação total que é a obra, pois o narrador deixa clara sua procedência imaginativa - no caso, pertencente à avó - o que é necessário esclarecer para que se entenda, principalmente mais tarde na narrativa, o papel da avó na trama e, ainda, como a estrutura da narrativa é feita, emoldurada pelo viés imaginário que deriva dos mitos e das tradições lusas, com a força da palavra da avó.

A imagem, portanto, surge como mote, como uma forma inspirativa e valorizada, que ajudará nas correspondências entre o que há nas imagens e o imaginário que se traçará durante a trama, obedecendo aos critérios (ou elementos) visuais que estão nas imagens e que estarão re-significados e prolongados pelo ato da narrativa.

A segunda estratégia é a maneira como o autor utiliza-se da discursividade inerente à imagem a qual recorre, com a descrição de elementos que não serão esgotados em suas caracterizações, mas que são utilizados como signos, remetendo a muitos significados, alguns destes apresentados pelo autor e por sua leitura, mas que não se esgotam ali durante e na narrativa, com a possibilidade de abrangência que cada elemento pode trazer consigo – como,

por exemplo, o ovo, o cavalo, o mar, o cavaleiro, a cobra marinha, etc. - e que são revelados pela leitura da imagem que será feita pelo leitor do texto da narrativa.

Quando se inicia o segundo capítulo, muitas informações importantes já foram introduzidas desde o primeiro, como o universo diegético e imaginário que se desvendará e a proposição do narrador-protagonista de contar sua história, recluso na ermida como está. O tempo ficcional oscila entre um presente, que é o tempo da escrita, em que o narrador reflete sobre toda sua vida desde o seu nascimento até sua reclusão na ermida da Peninha com seus 24 anos, e um passado, o seu, de sua vida, que é contado com uma linearidade temporal, através da instauração da memória (emotiva/simbólica/visual) do narrador-protagonista.

O final do Capítulo I refere-se ao presente da escrita, com o narrador ambientando-se à ermida e com a justificativa para os motivos da rememoração. Para chegar a este ponto, a imagem que abre o Capítulo II serve como uma forma digressiva e memoralística, com que o narrador estabelece conexão com seu passado, em sua fase da primeira infância, que vai até os três anos. Esta conexão promove a legibilidade da narrativa, por meio, inclusive, dos elementos que compõem a imagem e de sua inserção na narrativa.

A imagem que abre o Capítulo II não revela um quadro único, com elementos que pressupõem uma ação ou um momento que se pode narrar com seqüencialidade. Cada parte dele revela uma alusão memoralística à infância de Sebastião que, por sua vez, traz à tona o modo como seu imaginário era construído - e constituído - a partir dos elementos de seu cotidiano (e do povo luso que representa). Tem-se, assim, uma *ekphrasis* que oscila entre descrição como comentário e como invenção subjetiva:

(BOTAS, apud FARIA, 1993, p.23).

> Na nossa modesta casa do Farol, mesmo o meu berço era artesanal. Sobre a base e as rodas de um triciclo estragado, na qual assentava uma alcofa de esparto e uma capota improvisada, fabricou meu pai um *ready-made* surreal, a que nem faltava um peixe de madeira pendurado no tejadilho, *perpetuum mobile* nadando no ar à mais ligeira brisa, ou ao meu espernear. [...] (p.24).
> No meu primeiro dia de anos, meu pai ofereceu-me um brinquedo ainda mais bizarro, um pássaro munido de um minimotor que lhe movia os vários pares de asas. Suspenso do tecto do quarto por um quase imperceptível fio de pesca, o volátil adejava agitado, desajeitado, como se a cada instante fosse precipitar-se. Não caiu, mas depressa se enredou no fio, e assim se estragou e estropiou esse portento do paterno talento.
> Melhor prenda tive por volta do meu segundo aniversário, quando, de visita ao Farol, entrou em nossa casa um casal de liliputianos, reformados do circo e fixados na Azóia, a aldeia mais próxima. Como nomes artísticos escolheram Dora Bela e D. Rodrigo. Formavam um par pícaro, e quebravam a monotonia destes sítios. [...] Numa das minhas recordações mais antigas surge um presente deles, um balão azul com uma estrela vermelha, rodeada de pintalgada poeira. [...] Dora Bela, meio-soprano de um metro. (FARIA, 1993, p.25-26).

A imagem é utilizada nesta descrição não como um todo, como uma forma de apresentação de quadros que representam a cena desenvolvida pela ação da narrativa, mas cada elemento que participa da imagem suscita uma parte da trama; a imagem é apresentada

logo no início do capítulo como forma de sugerir o contexto, temporal, em que se dá o desenrolar da história.

O primeiro elemento que é descrito é o berço móvel, construção surreal feita pelo pai de Sebastião, classificada como um "*ready-made*" pelo narrador. A descrição deste objeto corresponde exatamente ao que está na imagem e é feita deste modo para que funcione como um elemento referenciador da forma com que o menino procede com seu imaginário, suas lembranças, como um quadro que demonstra a organização de seu pensar durante a sua primeira infância, a partir de imagens surreais: o berço com rodas facilitadoras e com bichos com seus significados sobrepostos ao fantasioso, tal como o "peixe voador", desrealizando um real existente.

A aproximação da descrição ao objeto referente da imagem pressupõe sua descrição como se ele fosse um pré-texto (BARRENTO, 2006), um mote descritivo para a inserção da digressão que se segue à descrição ekphrásica: "À paterna invenção devo muitas viagens por mares imaginários, sobrevoados por peixes-voadores e percorridos por extravagantes bichos, perdidos em profundos precipícios, entre turbulências e redemoinhos." (1993, p.25).

Essa descrição, além da digressão sobre o imaginário desenvolto de Sebastião, ainda pequeno, também é utilizada como mote para a descrição seguinte, sobre o presente de seu primeiro aniversário, "um brinquedo ainda mais bizarro" (p.25), descrito como foi desenhado, porém com uma dinamicidade que a narrativa lhe impõe, a fim de sugerir como o brinquedo funcionava. Assim, além de o elemento da imagem funcionar como um pré-texto, que trabalha numa *ekphrasis* como comentário, ele também adquire a função de objeto, que remete a um quadro com a própria descrição e, portanto, uma *ekphrasis* como descrição (BARRENTO, 2006).

Da mesma forma que a anterior, esta descrição também se torna mote, *leitmotiv*, para a lembrança do narrador de um presente que ganhara no segundo aniversário, o que fará

correspondência com os elementos que sobraram na imagem e que perfazem um outro quadro: os dois anões, o balão e o circo.

O circo, representado pela imagem de forma simples, serve na verdade para referenciar a profissão e, portanto, o modo de vida diferenciado do casal de anões que entram na trama. Dora Bela e D. Rodrigo, através do balão, apesar de descrito como colorido e que, na imagem, não pode ser assim percebido, conquistam a amizade do casal João e Joana de Castro, pais de Sebastião, promovendo a primeira, então, conquista sexual do menino. A arte sexual será desenvolvida pelo protagonista por sua vida toda, pelo menos até seus 24 anos, quando a narrativa termina. Lembrar do presente do segundo aniversário traz ao narrador a lembrança de como a anã Dora Bela o acariciava e fazia com que ele sentisse prazer:

> Deve datar dessa época meu namoro com Dora Bela [...] Sei que me sentia bem sempre que ela saltitava à volta do berço e me embalava em movimentos semelhantes às ondas da Adraga, que não me enjoavam nada – pelo contrário! As volúpias aumentavam assim que ela se debruçava por cima de mim, [...] No meu corpo operavam-se mudanças nada desagradáveis [...]. (FARIA, 1993, p.26).

É, então, através das descrições da imagem do Capítulo II que a narração de Sebastião começa a dar indícios do tema das conquistas desenvolvido durante toda a narrativa. É também através desta imagem que a ironia perspicaz do narrador começa a dar tons à narrativa, o que também, por causa de sua subversão e naturalidade diante de dados tão diferentes que compõem um universo infantil, é feito pela retomada descritiva e ekphrásica dos elementos da imagem pelo olhar aproximado e jocoso.

Assim, estas descrições que correspondem ao que está na imagem (com exceção da cor), são utilizadas, numa visada mais ampla, como um pretexto (BARRENTO, 2006), pois é com a narrativização dos elementos deste quadro, ou com a incorporação deles no tecer da trama, que as descrições promovem um encadeamento das ações da história e, por

conseguinte, o seu desenrolar temporal, com a passagem do primeiro ano de vida de Sebastião para o segundo com a ajuda das descrições de seus presentes. O pretexto, então, revela uma *ekphrasis* como resposta subjetiva (BARRENTO, 2006), pois trabalha com as memórias do narrador e produz uma continuidade e legibilidade ao seu narrar, avançando no tempo.

No entanto, percebe-se uma aproximação do texto verbal em relação ao texto não-verbal, diferentemente do modo como a *ekphrasis* como uma resposta subjetiva sugere e conforme Barrento (2006) supõe. Aqui, então, o texto é produzido e sua continuidade é estabelecida pela forma como o elemento da imagem é utilizado, porém com um efeito diferenciado do que o normalmente é encontrado.

O referente, neste caso, é utilizado estrategicamente na leitura e interpretação das imagens por parte do narrador, que dá aos elementos desenhados vivacidade, por meio da narrativização e da invenção de uma trama, de um contexto de referência, para cada um dos elementos do quadro.

Dessa forma, percebe-se que a outra estratégia utilizada pelo narrador é a de imprimir a discursividade implícita na imagem na composição da narrativa pela leitura que ele faz da imagem, ao lado de suas impressões subjetivas, que resultam na narrativa construída como forma de memória, de lembranças. Reconhece-se, pelas estratégias, a presença autoral diluída na construção da narrativa, através de sua própria evidência enunciativa e interpretativa.

Essas estratégias são enviesadas pela forma como a descrição utiliza-se da imagem, por pautar-se nos objetos presentes nela e em suas caracterizações. A descrição dos objetos da infância de Sebastião, segundo a classificação de subgênero ekphrásico de Hansen (2006), ou a *pragmatografia* (descrição de coisas), é o modo como a *ekphrasis* trabalha a imagem no Capítulo II, pois é com a apresentação do “berço [...] artesanal”, do “peixe de madeira pendurado no tejadilho”, do “pássaro munido de um minimotor” e do “balão azul com uma estrela vermelha, rodeada de pintalgada poeira”, ou seja, dos objetos presentes na imagem,

que surgem as impressões do narrador sobre si mesmo, suas lembranças e sobre o quadro como referente.

As descrições desses tipos de *ekphrasis* demonstram que o modo e a adjetivação que apresentam os detalhes da imagem referencial são suscitados de formas diferentes, de acordo com sua utilização conforme a leitura ekphrásica pôde demonstrar. Apesar de a descrição aproximar-se muito da visualidade e caracterização presentes na imagem, os elementos da imagem são descritos conforme a narrativa avança e, portanto, são caracterizados conforme novas informações são apresentadas no texto verbal. Para falar do 'berço artesanal', por exemplo, o narrador reporta-se à memória da casa do Farol, uma imagem verbal que não faz parte da imagem visual e que, por ser caracterizada como modesta, sugere a obra artesanal feita pelo pai para abrigar o filho.

Assim, os tipos de caracterização, ou *topoi* (HANSEN, 2006) que se podem observar, pelo caráter dinâmico que o narrador emprega a esta passagem da romance, têm uma conotação muito abrangente, por causa de seus muitos elementos descritos e porque será correspondente com o universo traçado pela narrativa. Os *topoi* podem ser destacados: topoi de pessoa, de instrumento e especificação[47]: na descrição do berço: "artesanal"; "triciclo estragado"; "uma alcofa de esparto"; "uma capota improvisada"; (o berço) "um *ready-made* surreal"[48]; "um peixe de madeira pendurado; (o peixe) "*perpetuum mobile*". Na descrição do brinquedo de presente do primeiro aniversário: "brinquedo [...] bizarro"; "um pássaro munido de minimotor; (o pássaro) "suspenso do tecto" (também *topoi* de ambiente); "imperceptível fio de pesca"; (o pássaro) "o volátil adejava agitado, desajeitado". E na descrição do brinquedo de presente do segundo aniversário: "Melhor prenda; "um casal de liliputianos"; (os anões) "reformados do circo e fixados na Azóia" (também *topoi* de ambiente); "um par

[47] No sentido de que caracterizam e dão informações sobre os objetos, demonstram para qual finalidade são destinados e sua importância para a trama ou a quem eles pertencem.
[48] Neste caso, vale ressaltar que é um *topoi* de caracterização do próprio modo de organização de alguns elementos da obra, mas não dela toda.

pícaro; (Dora Bela) meio-soprano de um metro; (o balão) “um presente deles”; “um balão azul com uma estrela vermelha, rodeada de pintalgada poeira”.

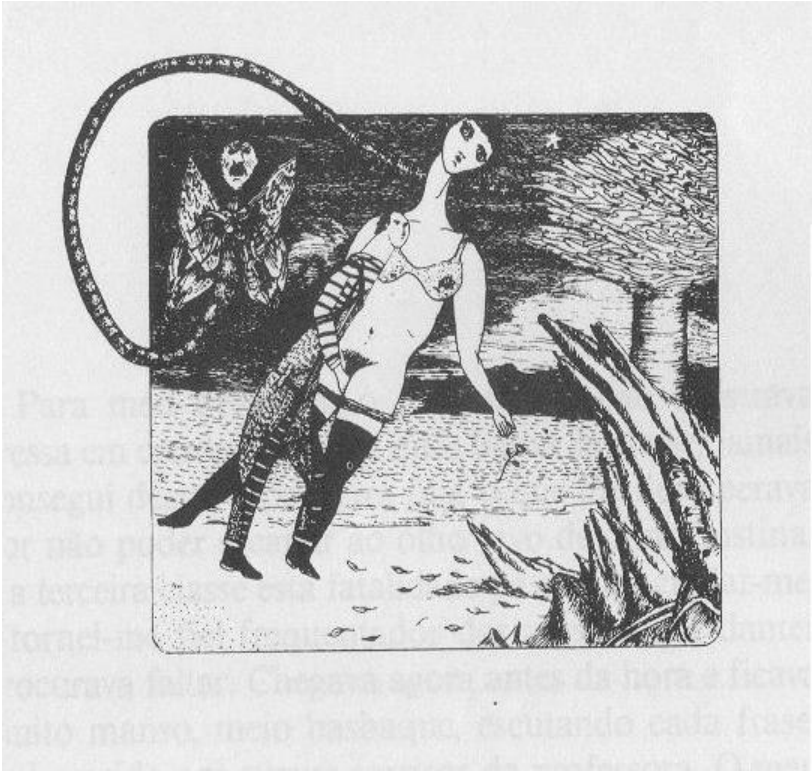
Estes muitos detalhes que são descritos sugerem não só a anterioridade da imagem, como também a ampliação que o discurso verbal e temporal impõe à sua plasticidade, sem, contudo, deixar de compor sua própria imagem através da vivacidade e da descrição pormenorizada dos elementos constituintes do quadro. Ainda, pode-se notar a amplificação no plano do conteúdo, marca irrefutável tanto dos processos ekphrásicos como do tipo de narrativa que constrói seu autor.

Ainda no Capítulo II, Sebastião narra sua experiência de entrar para a escola, onde conheceu Amélia, a menina que, mais tarde, tornou-se sua segunda namorada. As diferenças e a fragilidade de Amélia em relação a ele fizeram com que se tornasse seu protetor, com um ‘namoro’ que durou dois anos. Mas as descobertas de Amélia em relação ao corpo de Sebastião assustaram a menina e fizeram com que eles se separassem, provocando no protagonista um interesse pelo sexo oposto em relação às particularidades que eram aprendidas com os demais colegas da escola. É deste ambiente que surgirá um importante componente tanto para a progressão da narrativa como para o Capítulo III, com a imagem que o abre e que representa a primeira relação sexual de Sebastião com sua professora Justina.

Assim, o Capítulo III não é iniciado com a descrição verbal da imagem que o precede, mas com a narrativa de Sebastião em continuidade às suas histórias e descobertas sexuais. Destas ações surge, então, o interesse de Sebastião pelo corpo evidente de mulher da professora, e a estratégia de utilizar o conhecimento, o convencimento, o poder da palavra para conquistar a mestra. Ele relaciona a professora a sua Santa homônima e lembra que seu

nome tem sete letras, ao iniciar uma digressão sobre a importância deste número em toda uma gama de superstições, ditados e mitos[49].

Em meio à narrativa é que o quadro composto pelos elementos da imagem vai aparecer descrito:



(BOTAS apud FARIA, 1993, p.41).

> [...] Afinal não me enganei, como se provou naquele sábado do Verão de S. Martinho em que a encontrei numa das enseadas ao pé da Ursa, ao fim da tarde, admirando o poente junto à linha do mar. [...];
> [...] Na falésia deserta uma árvore de tronco encorpado resistia às rajadas, agarrada aos rochedos que a cercavam. Justina não era, benza-a Deus, tão agreste quanto as rochas de arestas afiadas, onde as colônias de mexilhão formavam viveiros de facas. E o sítio dava ao grande momento um sabor bravio.
> [...] Justina não era nada inexperiente. Não tirou as meias pretas nem o *soutien* florido, sob o qual meti os dedos frios, rapidamente repelidos. Protestando contra a má qualidade dos serviços, ela indicou à minha boca o caminho até o seio maior. [...] Não me descalcei nem me despi, a fim de não espantar Justina com o meu dedo extra nem me ensarilhar nos prosaísmos de desabotoar o complicado fato-macaco e o resto da farpela que minha mãe costurara. [...] Nesse instante ouvi um silvo, e da árvore saiu uma horrenda cabeça de homem com bigode e corpo de serpente. Pronto, pensei, estou

[49] Conforme a epígrafe que abre o capítulo refere: “El número siete, hijo mio, es un número muy importante, ya lo verás.” Camilo José Cela (apud FARIA, 1993, p.39)

> tramado. Afinal o meu confessor tinha razão. Deus vê tudo, até minha mão entre as coxas da mestra.
>
> Justina não se intimidou, como se estivesse habituada às aparições e máscaras maléficas. Fechei os olhos, rezei um padre-nosso e, despachado o "não nos deixeis cair em tentação mas livrai-nos do Mal, ámen", a medo espreitei a árvore. O bicho-careta enrolou-se sobre si mesmo à maneira untuosa dos répteis, e desandou de vez. Assim que o mostrengo se esfumou, procurei recuperar o terreno perdido. De novo a minha mão direita subiu até às virilhas mestras, enquanto a esquerda, mais desastrada, lhe segurava a não delgada cinta. (FARIA, 1993, p.45-46).

Neste trecho, observa-se que a descrição dos elementos que compõem o quadro está muito diluída dentro da narrativa, pois eles seriam utilizados como, primeiramente, um objeto que produz uma descrição como se fosse um comentário sobre o que ocorre na imagem. No entanto, isso de dá através de uma apropriação dos aspectos dos elementos das imagens, a partir de uma descrição objetiva, o que abriria caminho para outras ações que a narração trará com a ajuda das informações que esta descrição ajuda a produzir, resultando numa descrição também como comentário. Ainda, os elementos que perfazem a imagem podem ser vistos em conjunto, pois são colocados ao lado de outros elementos exteriores ao quadro que é narrado.

No primeiro caso, a *ekphrasis* é produzida através da descrição dos objetos conforme eles se apresentam no quadro, com um tom objetivo, como na descrição da paisagem, ou na ambientação da cena que será explorada da imagem, com "[...] uma árvore de tronco encorpado [que] resistia às rajadas, agarrada aos rochedos que a cercavam." (Idem, p.46), com "[...] as colônias de mexilhão [que] formavam viveiros de facas." (Idem) e com a aparição de "[...] uma horrenda cabeça de homem com bigode e corpo de serpente." (Ibidem).

Esta *ekphrasis* descritiva (BARRENTO, 2006) é trespassada pela leitura interpretativa que o autor faz daqueles elementos, e que, por isso, não são descritos de forma estanque, mas com uma narratividade e linearidade que estão implícitas na imagem, por causa da intenção de verificação do quadro como referente.

A narratividade e linearidade encontradas dentro da narrativa produzem uma *ekphrasis* como comentário (BARRENTO, 2006), porque os detalhes da imagem são descritos com a utilização de cada um dos seus elementos como um pré-texto para a descrição, em que esses elementos são como participantes de um texto anterior que é lembrado. Tal utilização produz uma *ekphrasis* a partir da inclusão de ações pelo narrador, ou verbos de ação no passado (conforme destacado) e que pela sua leitura dão à imagem narratividade, dinamicidade, através da palavra escrita:

> Na falésia deserta uma árvore de tronco encorpado resistia às rajadas, agarrada aos rochedos que a cercavam. [...] Não tirou as meias pretas nem o *soutien* florido [...]; Não me descalcei nem me despi, a fim de não espantar Justina com o meu dedo extra nem me ensarilhar nos prosaísmos de desabotoar o complicado fato-macaco e o resto da farpela que minha mãe costurara.; [...] Nesse instante ouvi um silvo, e da árvore saiu uma horrenda cabeça de homem com bigode e corpo de serpente. (FARIA, 1993, p.45-46, grifos nosso).

Já no segundo caso, quando a imagem é utilizada como uma cena, a *ekphrasis* narrativa (BARRENTO, 2006) é resultado da apropriação do quadro como um todo, um conjunto, pois os elementos são utilizados como forma de dar continuidade tanto ao quadro que passa a ser narrado e marcado temporalmente, como para a sucessão dos demais através dos acontecimentos desta descrita. O quadro da imagem passa, então, a ser descrito e, junto ou posteriormente a esse, o narrador inclui novas informações que dão continuidade ao narrar, que representam a cena narrada em uma forma seqüenciada.

Então, o processo ekphrásico neste capítulo trabalha com a imagem e seus elementos tanto como se eles fossem isolados, com apropriação de cada um deles para ajudar na ambientação, na caracterização do quadro descrito, a fim de preencher as lacunas visuais da narrativa, quanto como se eles fossem “lidos” em conjunto, com a imagem como representação de - parte – do quadro que constrói o narrador.

Tal uso da *ekphrasis* ajuda na incorporação dos elementos da imagem dentro da trama narrativa que o narrador enseja, pois, como se pode perceber, na história, os elementos não aparecem conforme a temporalidade da imagem sugere, ao mesmo tempo. Eles são integrados na história com seu próprio desenrolar, tal como se observa na aparição do monstro de trás da árvore:

> *Nesse instante* ouvi um silvo, e da árvore *saiu* uma horrenda cabeça de homem com bigode e corpo de serpente. Pronto, *pensei*, estou tramado. Afinal o meu confessor tinha razão. Deus vê tudo, até minha mão entre as coxas da mestra.
> Justina não se intimidou, como se estivesse habituada às aparições e máscaras maléficas. (FARIA, 1993, p.46, itálicos nosso).

Entretanto, não só como construidora de imagens verbais ou narrativas visuais estas descrições diluídas na narrativa funcionam. Os elementos da imagem e suas descrições dentro da narrativa promovem a inserção, pelo narrador, de outros acontecimentos decorrentes do que é articulado e decorrentes daquilo que a interpretação da imagem pode sugerir e que o narrador pode decodificar nela.

Pode-se dizer, então, que a *ekphrasis* é realizada por meio do modo como a imagem está descrita, ou seja, por meio dos subgêneros ekphrásicos (HANSEN, 2006), através das descrições de seus elementos, como as pessoas da *prosopografia*: “Justina não era [...] tão agreste”; “Justina não era nada inexperiente. Não tirou as meias pretas nem o *soutien* florido [...]”; “[...] o seio maior.”; do local escolhido para o quadro sexual, a *topografia*, ‘numa das enseadas [...]”; “Na falésia deserta uma árvore de tronco encorpado resistia às rajadas, agarrada aos rochedos que a cercavam.”; e a própria descrição da paixão que se instaurará a partir desse momento entre aluno e professora, através da *etopéia*.

A atenção neste quadro descrito por Almeida Faria deve ser para a “aparição” ou a “máscara maléfica”, que surge da árvore a fim de assustar o menino Sebastião em sua estréia sexual: “Nesse instante ouvi um silvo, e da árvore saiu uma horrenda cabeça de homem com

bigode e corpo de serpente.” (Ibidem, p.46). Ocorre neste trecho a descrição de um elemento já abordado anteriormente na narrativa, no Capítulo I, a serpente (marinha, ou que está próxima ao mar, no caso) e que faz parte da estruturação simbólica do restante da narrativa.

Esta *pragmatografia* (HANSEN, 2006) sugere a estruturação do universo imagético que circunda a narrativa e o imaginário marinho da cultura portuguesa que está diluído em toda a trama. Ela ajuda a compreender que a imagem e a narrativa, apesar da autoria distinta, comunicam-se tanto em torno da narrativa e de sua composição, através dos processos ekphrásicos como se vê, como em torno dos modos de representação da cultura portuguesa, seus costumes, seus mitos e símbolos.

Para tanto, a estratégia utilizada neste caso é o uso da discursividade da imagem como um recurso para a expansão significativa da narrativa, diferentemente do que a teoria sobre a descrição e, por conseguinte, da *ekphrasis* diria como sendo de pausa na narrativa, com a diluição das descrições em meio aos acontecimentos e com a expansão da narrativa por meio delas. Como exemplo, pode-se destacar (em itálico) o intervalo digressivo entre a descrição da roupa do protagonista e do aparecimento do monstro meio-homem, meio-serpente que aparece da árvore:

> [...] me ensarilhar nos prosaísmos de desabotoar o complicado fato-macaco e o resto da farpela que minha mãe costurara. *Retardando e travando se eu me precipitava, obrigando-me a voltar ao princípio sempre que a minha beijoquice deixava a desejar, Justina instigava-me a melhorar o teor do meu trabalho. Até que as fintas a fatigaram e, quando eu já julgava perdida a partida, ela mostrou-se disposta a consentir.* Nesse instante ouvi um silvo, e da árvore saiu uma horrenda cabeça de homem com bigode e corpo de serpente. (FARIA, 1993, p.46, itálico nosso).

Além dessa ampliação digressiva, a narrativa utiliza a imagem e a sua decorrente caracterização como forma de delinear as personagens presentes nelas, o ambiente em que muitas outras passagens da obra irão ser descritas – a praia -, e o imaginário que está presente

em toda a história de Sebastião. Desta forma, surgem as informações e os pormenores, ou os *topoi* (HANSEN, 2006) descritos da imagem como uma forma objetiva, como já foi dito, pela que o narrador interpreta os elementos e assim os tipifica.

Essas caracterizações podem ser revistas a partir das informações que a narrativa dá sobre a imagem, que podem ser divididas na descrição do lugar, das personagens Justina e Sebastião e do monstro que aparece para assombrá-las. Sobre o lugar, podem-se destacar os seguintes *topoi* de ambiente, ou seja, a adjetivação da praia e de seus detalhes que estão desenhados na imagem: "numa das enseadas ao pé da Ursa"; "ao fim da tarde"; "junto à linha do mar"; "Na falésia deserta"; "uma árvore de tronco encorpado"; (a árvore) "agarrada aos rochedos que a cercavam"; "as rochas de arestas afiadas"; "colônias de mexilhão formavam viveiros de facas".

Já sobre as personagens, os *topoi* utilizados vão caracterizar o tipo de relação que está ocorrendo no quadro descrito e também informações sobre o próprio modo de vida de Justina e Sebastião, como se pode notar, respectivamente: "Justina não era [...] tão agreste"; "não era nada inexperiente"; (estava de) "meias pretas" e "*soutien* florido"; (tinha um) "seio maior"; (em relação ao monstro-cobra) "Justina não se intimidou"; "a não delgada cinta". (Sebastião) Não me descalcei nem me despi"; "meu dedo extra"; "o complicado fato-macaco"; "o resto da farpela que minha mãe costurara"; "minha mão entre as coxas da mestra"; "a minha mão direita subiu até às virilhas mestras"; "esquerda, mais desastrada".

Diferentemente das caracterizações e adjetivações das personagens humanas do quadro, quando ocorre nesta descrição a caracterização do monstro, que surge para assombrar e testemunhar a relação do casal, o tipo de *topoi* encontrado é mesclado entre a descrição de uma pessoa e de uma serpente ou cobra, por causa de sua forma híbrida. Assim, podem-se reconhecer as seguintes características de pessoa e de especificação: "uma horrenda cabeça de

homem com bigode e corpo de serpente"; "aparições e máscaras maléficas"; "O bicho-careta"; "maneira untuosa dos répteis"; "o mostrengo".

Esta forma de caracterização, como se pode notar, demonstra a própria caracterização da narrativa, ao verbalizar a estaticidade da imagem, como o máximo de correspondência possível, no intuito tanto de dar re-significação para a imagem referente, como também para reforçar a idéia de memoralização que está presente na construção do romance pelo seu narrador, o que, de fato, também concorre para a concretização da utilização dos *topoi*.

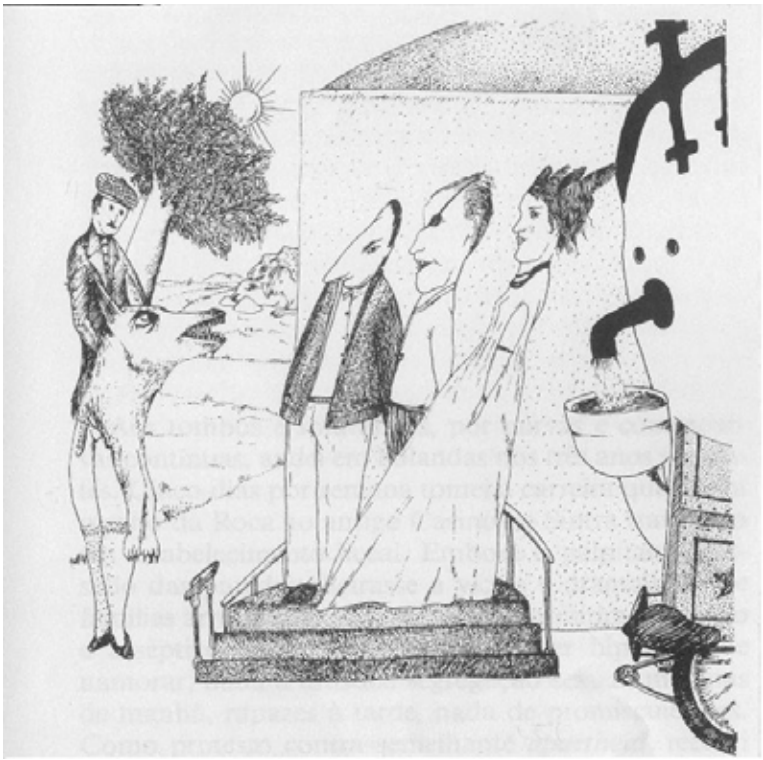
Ainda pode-se notar que o progresso da narrativa e sua sucessão temporal são atingidos com a ajuda das informações presentes no texto não-verbal e que são utilizadas no verbal como forma não só de prolongamento, o que tornaria a *ekphrasis* instrumento de um uso retórico, rebuscado, com o intuito de "florear" a narrativa com informações nem sempre essenciais ao seu entendimento (SCOTT, 1991).

Ao contrário, a imagem é utilizada como uma forma intensificadora das informações (PINEDA, 2005), tanto que a narrativa se aproveita delas e das que são formas de sua interpretação, resultando numa construção narrativa que parte da imagem como forma de constituir-se e dando continuidade coerente à trama, como por exemplo, o desfecho da cena envolvente entre Sebastião e a professora Justina decorrente da descrição: "Começou a resultar quando a nortada aumentou de intensidade, desatando a farfalhar na areia, na árvore, abafando os suspiros de Justina e os ruídos do meu acelerado respirar." (FARIA, 1993, p.46).

A continuidade do Capítulo III avança na história até que Sebastião termina o primário escolar e, consecutivamente, o romance com a professora Justina, indo para Sintra cursar o secundário. Nessa fase, entre 13 e 15 anos, suas experiências e investidas sexuais levam-no à busca de estratégias de conquista, tal como a de freqüentar a praia para nadar e correr, mostrando, assim, um de seus dotes. Foi numa dessas idas à praia que conheceu a americana

Clara, uma das personagens encontradas na imagem que abre o Capítulo IV, e que terá importância para o protagonista durante a narrativa, sobre quem faz muitas reflexões.

Diferentemente das demais relações, neste trecho a forma de aproximação entre os textos não-verbal e verbal ocorre através de uma descrição breve, que se revela ao narrador-protagonista através de um sonho, depois de ter a primeira relação sexual com Clara, na casa e na cama de sua anfitriã, a atriz de cinema Gloria Swanson:



(BOTAS apud FARIA, 1993, p.55).

> Durante toda esta campanha leitoral tive a impressão desagradável de ser espreitado. Até que descobri sobre a cômoda do quarto uma fotografia de John Ford, de venda na vista. O que me deu um *frisson* tal, que na mesma noite um pesadelo me atormentou. O realizador, ladeado por Clara e pelo progenitor dela, estava num estrado à minha espera. Enquanto eu ia ao encontro dos três, apareceu uma loba com pernas de mulher, o que me transtornou por completo. Clara recuou assustada e os dois cavalheiros ficaram com cara de caso. Ao fundo uns monstros inquietantes assistiam irrequietos. Acusador, o pai de Clara exigia que eu esclarecesse a situação. Clara, transformada em Virgem Sábia, veio em minha defesa, recusando acreditar-me culpado. O veredicto nunca mais chegava, e a única absolvição foi acordar na minha cama. (FARIA, 1993, p.64).

Ao observar ambos os textos, primeiramente, percebe-se que a imagem foi utilizada como uma cena, com a narrativização de algumas ações que podem ser apreendidas de sua estaticidade, apesar de nem todos os elementos que a compõem estarem presentes na descrição feita dela.

A primeira *ekphrasis* que é evidenciada é a descritiva (BARRENTO, 2006), com apenas alguns elementos do quadro sucintamente descritos, utilizados como objeto para a composição da cena, que é narrada, do sonho que teve Sebastião. Apesar de serem muitos os elementos que compõem a imagem, somente alguns são utilizados, tal como o modo como as personagens se dispõem no quadro e quais são elas: "O realizador [John Ford], ladeado por Clara e pelo progenitor dela, estava num estrado [...]"; "[...] uma loba com pernas de mulher [...]" e "Ao fundo uns monstros [...]" (Idem, p.64).

A segunda *ekphrasis* que é feita por esse uso dos elementos da imagem como objeto também pode ser entendida como narrativa (BARRENTO, 2006), com a explicação da imagem como se fosse a própria imagem que o sonho suscitara, o que acarreta numa narração curta, com ausência de minúcias e até de um desencadear de ações que normalmente procede das descritas pela *ekphrasis*.

Deve-se ressaltar que o sonho que o protagonista teve dentro da narrativa e que corresponde ao que há na imagem provém de uma outra imagem, que causou o "*frisson*" no protagonista, e que o atormentou a ponto de ter o pesadelo julgatório. A foto de John Ford que estava na cabeceira da cama da atriz, onde Sebastião e Clara estiveram, funcionou na narrativa e, por conseqüência, na *ekphrasis*, como um mote, um *leitmotiv*, um pré-texto para a composição do quadro narrado, no qual se enquadram tanto os sonhos como a fotografia, o que poderia resultar numa *ekphrasis* anterior, como um comentário (BARRENTO, 2006).

Essas apreensões ekphrásicas revelam um uso da imagem, que é extremamente simbólica e onírica, como uma forma marcada de ampliar a significação da narrativa, através

da leitura orgânica da obra. A imagem, e o quadro simbólico que projeta, contém elementos sígnicos que podem transcender o narrar que é transformado pelo autor (e, conseqüentemente, pelo narrador), como um leitor primeiro, e que permite chegar aos mais profundos significados que a narrativa como um todo poderia alcançar, mas que ficam elipsados em muitos trechos.

Como por exemplo, a forma mesclada de mulher e loba, que pode ter sido formada da imagem que Sebastião criou da atriz que hospedava Clara, por causa de sua fama ligada às libertinagens sexuais, e das reflexões do narrador, tanto no tempo em que sucedera a história como no tempo da escrita, sobre a índole da atriz:

> Clara garantia que ela era divertida, sobretudo ao fazer picantes confidências sobre seus cinco ou seis maridos e os terríveis galãs que lhe arrastavam a asa. Baseada na sua peculiar perspicácia, classificava as mulheres em três géneros: as ingénuas, ou pseudo-ingénuas como a Gish e a Pickford; as vampes como Póla Negri e Theda Bara; e as femininas, *just womanly*, como ela própria. [...]. (FARIA, 1993, p.62-63).
> Evito confundir ingénuas e falsas ingênuas. [...] Onde termina a verdadeira e principia a falsa ingenuidade? E quanto às “apenas femininas”: onde acaba a natureza e começa o artifício? (Idem, p.63).

Reconhece-se, assim, a estratégia de enunciação do texto verbal apoiado no texto não-verbal como uma forma breve de tratar da imagem referente, já que alguns de seus elementos não são descritos, como por exemplo, a casa ou construção atrás do tablado e o objeto que jorra água em um balde com aplicações de crucifixos e que parece estar sobre um balcão sobre rodas.

O intuito dessa descrição breve é o de deixar lacunas para serem preenchidas pelo leitor da obra, o que daria mais ênfase e importância à imagem, pois através de sua leitura, talvez, o leitor menos desavisado poderia compreender que, por tratar de um sonho, nem tudo

é nítido e coeso como numa narrativa e que a estratégia lacunar corresponde ao efeito que a imagem tem pelo fato de ser um sonho.

O julgamento-sonho é descrito em torno das informações que durante a narrativa surgem, e conforme Sebastião envolve-se com a americana, reveladas pela imagem que abre o Capítulo e que estão descritas na *ekphrasis* e através de seus subgêneros. A estratégia descritiva neste Capítulo é muito mais evidente de que nos demais até então analisados, por tratar-se de uma *ekphrasis* de um sonho, objetiva. Assim, não ocorre a exploração dos elementos da imagem no seu potencial máximo, em termos de narração significativa e de transposição da imagem não-verbal para a verbal, mas que também não deixam de ocorrer suas caracterizações através do uso da imagem para um ambiente específico, o do sonho, concebido através da *topotesia* (HANSEN, 2006).

A descrição ekphrásica sucinta e sua objetividade, que ampliam e dão maior ênfase à imagem referente, podem, também, ser explicadas pelo modo como são formuladas e qual o uso que o verbal faz dos elementos do não-verbal através das caracterizações ou da aplicação dos *topoi* (HANSEN, 2006). O quadro que o narrador Sebastião tem na mente é do sonho que lhe vem à memória de forma fragmentada e elipsada, o que denota sua caracterização dos elementos presentes neste quadro com, às vezes, apenas um *topoi* revelando a imagem verbal que o narrador tenta construir.

Assim, podem-se notar as objetivas caracterizações de cada um dos elementos que estão na narrativa: *topoi* de pessoa: (A apresentação de John Ford) “uma fotografia de John Ford, <u>de venda na vista</u>”; “O <u>realizador</u>”; (O pai de Clara): “<u>progenitor dela</u>”; “<u>Acusador</u>”; (Ambos os homens do quadro) “os dois cavalheiros [...] <u>com cara de caso</u>”; “Clara [...] <u>assustada</u>”; “<u>transformada em Virgem Sábia</u>”; (As figuras bizarras) “<u>uma loba com pernas de mulher</u>” e “Ao fundo uns monstros <u>inquietantes</u> assistiam <u>irrequietos</u>”; e os *topoi* ambiente: (a ambientação do sonho) “um <u>pesadelo</u> me <u>atormentou</u>”; “num <u>estrado</u> à minha espera”.

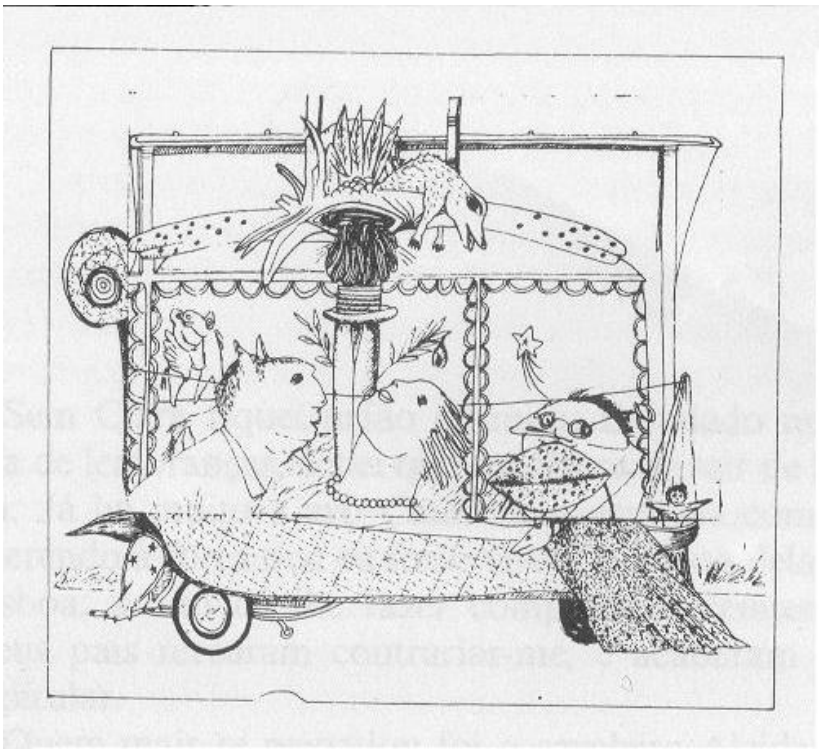
A imagem, como já dito, possui muitos elementos, com alguns que nem sequer são referidos ou descritos no decurso da narrativa, e os que são, decorrem de uma aplicação verbal muito objetiva, com cada *topoi* utilizado para transpor a imagem não-verbal para o verbal com uma carga de importância muito grande. Será, então, daquela econômica caracterização que se terá a imagem verbal construída, ao demonstrar a intenção que a *ekphrasis* quer alcançar com seu texto. Aqui, evidencia-se a importância da imagem referente que abre o capítulo, sua significação diante da invenção e do contexto narrativo e intenção de leitura do todo, marcada pela própria intenção da construção narrativa.

Novamente, a narrativa e sua relação entre os textos verbais e não-verbais são conquistadas através da própria continuidade da história que Sebastião trilha com suas memórias, com a narração, após a descrição desta última imagem, do romance que o protagonista teve com a americana Clara e a partida dela, refletindo o narrador que, sem ela, ficara órfão de si mesmo. Já no Capítulo V, Sebastião, com então 15 anos e meio, parte para Lisboa para habitar a casa da avó Catarina e para lá estudar no Lyceu Central de Pedro-Nunes, onde contribuirá como protagonista para o Núcleo Sebastianista de Sintra, liderado pelo cavalheiro Alcides, um entusiasta da causa sebastianista e que acreditava ser o narrador-protagonista a reencarnação do Rei Encoberto.

Chamado de “S. João Batista da Causa Sebástica” (p.83), este cavalheiro é que consegue a transferência escolar de Sebastião para Lisboa, por intermédio de um primo seu, um professor de história, Gabriel Gago de Carvalho, com o objetivo de apurar o menino em sua missão: “Insistia Alcides que, sendo eu a Reencarnação há séculos aguardada, devia dedicar-me em exclusivo àquilo em que o Outro estrondosamente falhara ao manifestar pelo belo sexo uma aversão extraordinária.” (FARIA, 1993, p.70). Assim, para fazer o que o Outro não fez é que o protagonista se transfere para a nova escola e acaba por iniciar um

relacionamento com ambos os cavalheiros, admiradores de sua parecença com o Rei, e com a esposa do professor, personagens estas que perfazem a imagem que abre o Capítulo V.

A fim de festejar o dia do memorável aniversário do Rei e, “por coincidência”, de Sebastião, este fora convocado para uma “reunião de trabalho” (p.83) em casa do professor Gago de Carvalho pelo primo do casal Alcides, o que foi questão de entusiasmo para Julieta, a esposa fogosa, que combinou para a hora da sesta a chegada do rapaz. Este não necessitou de cerimônias para adentrar a casa, o que faz com que ele deparasse-se, ao entrar na sala dos anfitriões, com a cena que está representada na imagem que abre o Capítulo:



(BOTAS apud FARIA, 1993, p.79).

> [...] A luz provinha de um salão cheio até ao tecto do mais repugnante bricabraque. Num sofá enorme, de compactas rodas, que me fez pensar num velho *Chevrolet*, estava sentado o primo Alcides, cujos poucos cabelos, despenteados dos lados, pareciam, contra a luz do candeeiro, um par de cornos ou umas orelhas de bode. A seu lado Julieta, de faces afogueadas, endireitava apressada o vestido amarrotado, enquanto o marido, limpando a baba da boca, procurava uma posição mais respeitável. Entre os três reinava

> a cumplicidade de quem é interrompido em plena bacanal de bordel. Toda a divisão, aliás, tinha um ar de casa de putas em dia de Entrudo, numa amálgama de tralha colonial onde nem faltava um jacaré-bebé embalsamado no topo de uma coluna, entre plantas de plástico e penas de avestruz. (FARIA, 1993, p. 84-85).

Os elementos que compõem a imagem estão descritos no trecho assinalado e demonstram que a utilização da imagem foi feita com a descrição desta como se fosse uma cena, tal como a entrada de Sebastião na sala possibilitou, e que este pormenoriza, a fim de emoldurar o que vira, para que o contexto revele a situação em que se encontravam as personagens durante sua entrada,

> [...] *estava sentado* o primo Alcides, cujos poucos cabelos, despenteados dos lados, pareciam, contra a luz do candeeiro, um par de cornos ou umas orelhas de bode. *A seu lado* Julieta, de faces afogueadas, *endireitava apressada o vestido amarrotado*, enquanto o marido, *limpando a baba da boca*, procurava uma posição mais respeitável. (Idem, p.84-85, itálico nosso);

do mesmo modo, a cena indicia como era o modo de vida e da casa do casal que acreditava na "missão" do rapaz: "Toda a divisão, aliás, tinha um ar de casa de putas em dia de Entrudo [...]" (p.85).

A *ekphrasis*, entendida como a narração desta cena (BARRENTO, 2006), possibilita ao narrador incluir a ação necessária ao quadro que se lhe apresenta, dando contornos ao que as personagens faziam antes de sua chegada, através da diluição dos elementos da imagem dentro da narrativa, como se pode observar na impressão que a descrição promove no protagonista: "Entre os três reinava a cumplicidade de quem é interrompido em plena bacanal de bordel." (p.85).

Apesar de ser nítida a *ekphrasis* deste trecho como uma cena, verbalizada, transformada em imagem verbal pelo narrador, deve-se notar que o ato descritivo em si,

através da forma como são apresentados os elementos da imagem, sugere a *ekphrasis* descritiva (BARRENTO, 2006), com a imagem tomada como um objeto e com a intenção marcada, por parte do narrador, de transmitir, pela leitura do texto verbal, aquilo que se vê na imagem não-verbal e que Sebastião narra como se tivesse visto na sala de visitas.

A cena gravada na imagem não é totalmente descrita na passagem em destaque, faltando alguns detalhes que, diferentemente do que já foi visto nos demais capítulos nos quais alguns elementos das imagens ficam elípticos, são incluídos na narrativa com o próprio desenrolar da ação que a imagem sugere e a que a construção da trama dá contornos e possibilita uma seqüenciação.

Desta forma, ocorre uma diluição, dentro do desenvolvimento da narrativa, de alguns elementos que estão na imagem, o que lhes atribui importância, pois são utilizados como formas de adesão significativa ao texto verbal.

Novamente, o progresso da narrativa e sua sucessão temporal são atingidos através do uso das informações que estão presentes no texto não-verbal pelo verbal, não como forma de floreamento da narrativa, mas sim como forma intensificadora das informações no uso dos detalhes da imagem (PINEDA, 2005).

Esta estratégia enunciativa pode ser percebida no parágrafo seguinte ao trecho transcrito como a descrição da cena, pois Sebastião continua a relatar suas impressões sobre o quadro que presencia com a ajuda de particularidades das personagens que estão na imagem, tal como na forma de ser recebido por Julieta e na imagem esdrúxula, ridicularizadora, que constrói do professor:

> Enquanto ambos os homens se levantavam e saíam da sala, Julieta, lambendo os lábios, fazia-me sinais para me aproximar. [...];
> A sua curta testa e o forte maxilar condiziam com o pescoço invulgarmente grosso, que *um colar de grandes pérolas falsas* não conseguia disfarçar. (FARIA, 1993, p.85, itálico nosso).

> [...] Gabriel Gago de Carvalho foi o primeiro a regressar à sala. [...]. Custava-me ficar sério diante daquela cara de cágado fora de água, *com óculos de aros de tartaruga* que lhe aumentavam a exoftalmia dos espantados olhos de *pékinois*, ou melhor: de pescada no prato. (Idem, p.86, itálico nosso).

Por causa da percepção destas estratégias enunciativas, pode-se dizer que esse quadro também é tomado como se fosse um pré-texto para o transcorrer da narrativa, pois através da *ekphrasis* como comentário (BARRENTO, 2006), ou seja, da evocação nítida do que se trata no texto não-verbal, com a narração daquilo que o narrador, leitor primeiro, vê na imagem e a forma como, aqui no caso, dilui nas cenas próximas as impressões que tem da imagem, apresenta uma imagem verbal que está tanto no trecho descrito, como no decorrer da trama.

A forma descritiva com que o narrador apresenta os objetos, dentro da cena, ao utilizá-los como pré-texto para continuar a traçar seu percurso narrativo pode ser classificada com a ajuda dos subgêneros da *ekphrasis*, segundo Hansen (2006). É, pois, com a descrição das coisas presentes nessa imagem, dos objetos presentes, e do ambiente em que se passa a cena, a sala de visitas de seus anfitriões, ou seja, a *pragmatografia* e a *topografia*, que se pode visualizar a relação de cumplicidade entre as três pessoas do quadro:

> [...] <u>salão cheio</u> até ao tecto do mais repugnante <u>bricabraque</u>; <u>sofá</u> enorme, de compactas rodas; [...] Toda <u>a divisão</u>, aliás, tinha um <u>ar de casa</u> de putas em dia de Entrudo, numa amálgama de tralha colonial onde nem faltava <u>um jacaré-bebé embalsamado</u> no topo de uma coluna, entre plantas de plástico e penas de avestruz. (Ibidem, grifo nosso).

A descrição desses elementos e de seu ambiente resultará nas próprias descrições das personagens Julieta, do primo Alcides e do professor Gago, através da *prosopografia* (HANSEN, 2006),

> [...] o primo Alcides, cujos <u>poucos cabelos, despenteados dos lados</u>, pareciam, contra a luz do candeeiro, um par de cornos ou umas orelhas de bode. [...]; Julieta, <u>de faces afogueadas</u>, endireitava apressada o vestido

> amarrotado, enquanto o marido, limpando a baba da boca, procurava uma posição mais respeitável. (Ibidem, grifo nosso).

Como se percebe, é com a ambientação que Sebastião faz dessa cena que se delineará o comportamento e a estrutura das relações existentes entre os três e ele mesmo, mais tarde.

A forma de apresentação dessas *ekphrasis* na narrativa, com uma descrição pormenorizada do quadro, contribui para a narração com a caracterização dos elementos da imagem pelo verbal, dando ensejo ao desenrolar da história. A pormenorização de cada objeto do quadro que o narrador Sebastião presencia torna importantíssimos os *topoi* utilizados para a descrição, pois é através desta forma de escrita que a imagem verbal é composta e são construídas as personagens, com seus universos em paralelo, na narrativa.

O uso da imagem nesse capítulo delineia a visão que o narrador terá das demais personagens da narrativa, a partir daquilo que está sugerido no quadro que ele vê e, claro, do flagrante que presencia. Desta forma, o universo da casa do professor Gago de Carvalho e de sua esposa Julieta é transposto do não-verbal para o verbal com muitos detalhes sobre sua composição.

A narrativa e seu processo de construção, neste capítulo, por causa do uso que se faz dos elementos da imagem, torna-se com muito mais peculiaridade descritiva, com a intenção do narrador em poder transpor em palavras um universo visual correspondendo com o texto não-verbal que abre o capítulo, o que, por exemplo, no capítulo anterior não ocorre, pela estratégia de elipsar. A imagem não é esgotada na descrição interpretativa, mas sim utilizada como instrumento para a composição da imagem verbal, ou da plasticidade da narrativa.

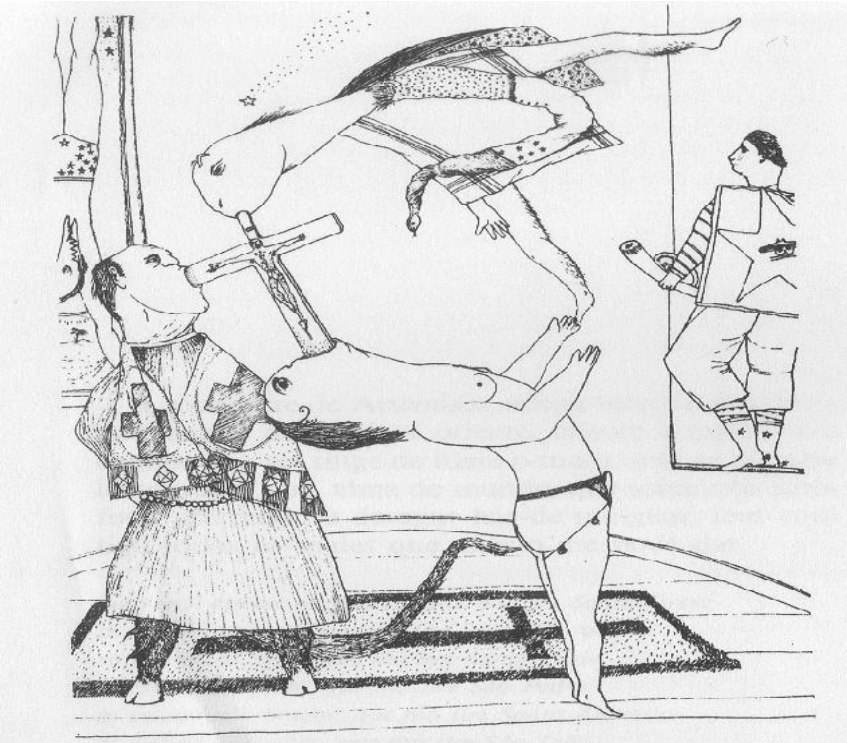
No decorrer da trama, a descoberta de que a professora Justina era a irmã da fogosa Julieta promove nesta o interesse sexual pelo rapaz, a fim de comparar-se com a irmã, relacionamento que provocará o ciúme da avó Catarina, que se irritava com as muitas

mulheres que corriam atrás do, então, ‘homem da casa’, como fora o papel de Sebastião nos quatro anos em que viveu na companhia da avó.

A cumplicidade adquirida com a avó era evidente nas ocasiões narradas, tal como no aniversário de 70 anos da senhora, dia em que Sebastião leva-a para jantar, situação que abre o Capítulo VI, em que Catarina trata-o como um “Grande Senhor” (p.100) e ele, em seu papel de conquistador, agrada a avó, enquanto troca olhares com “uma beleza de sotaque brasileiro” (p.100): a intrigante Helena.

As artísticas estratégias de conquista de Sebastião direcionadas a Helena fazem-no ganhar uma intimidade com a brasileira, que percebe no rapaz sua “potencialidade”, e convida-o para uma temporada em Paris. Esta foi uma fuga incentivada pela proximidade de sua maioridade e da sua inevitável ida à guerra para “defender” as províncias ultramarinas, missão a que Sebastião não estava destinado, conforme sua opinião: “A minha missão específica, se a tinha, não se compadecia com guerras sem sentido.” (FARIA, 1993, p.111). Então, após tentar em vão uma licença para sair do país, e após o retorno das cartas de Clara com aviso de endereço desconhecido, Sebastião foge de Portugal, via Espanha, clandestinamente, até ao encontro de Helena.

Em Paris, Helena e seu marido Jacques, um rico diplomata, acolhem Sebastião e o convidam para participar de uma seita, uma espécie de culto híbrido entre Cristianismo e Hinduísmo, que impressiona o rapaz pelas referências a muitas simbologias religiosas misturadas. Tal convite provoca no narrador-protagonista um sonho, após sua primeira noite com Helena - com o consentimento do marido -, e na sua primeira noite sob hospedagem do casal. É este sonho que está na imagem que abre o Capítulo VI:



(BOTAS apud FARIA, 1993, p.97).

> A companhia de Helena e a anterior conversa de Jacques não me deixaram dormir descansado. Sonhei com um ritual triádico em que Jacques, paramentado em trajes prelatícios que lhe não ocultavam as pernas demoníacas, segurava entre dentes um dos braços do crucifixo igualmente metido na boca de uma feia figura feminina com um *godemichet* ridículo, a qual com a mão esquerda ajudava a levitar um hominídeo que por sua vez abocanhava com apetite o cimo do crucifixo. De pé num trapézio e empunhando uma corneta, testemunhei contra vontade a repugnante dança em volta do Crucificado. (FARIA, 1993, p.114).

A descrição verbal toma a imagem como objeto, ao relatar seus elementos sem dinamicidade, apenas referenciando suas caracterizações e posições dentro da imagem, conforme a lembrança do sonho traz ao narrador, como por exemplo, a apresentação das personagens no quadro: “[...] Jacques, paramentado em trajes prelatícios [...], segurava entre dentes um dos braços do crucifixo igualmente metido na boca de uma feia figura feminina com um *godemichet* ridículo [...]” e “De pé num trapézio e empunhando uma corneta, [...]” (Idem). A pouca aproximação da descrição feita com os elementos conforme eles exatamente

aparecem na imagem, não denota a eles aspectos de pré-texto e, portanto, a utilização da imagem torna-se apenas referencial, e também por ser a lembrança do sonho de Sebastião.

Desta forma, a *ekphrasis* reconhecida caracteriza-se como uma descrição (BARRENTO, 2006), onde são encontrados os verbos que possibilitaram a narrativização; porém, apesar deste caráter, não cria a temporalidade que uma cena, normalmente, denota em uma narração. Assim, as únicas informações que são encontradas, e que têm consigo uma 'certa' dinamicidade, são relativas às descrições em que o próprio narrador se insere, ou daquilo que ele lembra, conforme transcrito: "[...] *Sonhei* com um ritual triádico [...]; De pé num trapézio e empunhando uma corneta, *testemunhei* contra vontade [...]." (p.114, itálico nosso).

Como foi um sonho que o narrador-protagonista teve, reconhece-se, novamente, a estratégia enunciativa de utilizar a imagem apenas com uma descrição sucinta de seus elementos, pois deixa as informações elípticas, a fim de induzir a leitura da obra como um todo, com a apreensão destas informações com a ajuda da leitura da imagem. Pode-se dizer também que a imaginação onírica de Sebastião, com os atributos da imagem, provém das informações anteriores à descrição, importantes para a construção verbal, pois são construções da mistura de símbolos que o autor interpreta na imagem.

Esta estratégia de enunciação, através da transposição da imagem não-verbal para a verbal de forma econômica, sugere não só a *ekphrasis* descritiva, mas também a forma de compô-la por meio das descrições das pessoas muito entrelaçadas aos objetos e ao ambiente em que se passa o quadro, o sonho. Reconhecem-se, assim, os subgêneros ekphrásicos da *pragmatografia*, com sua descrição composta ao lado da *prosopografia* e da *topotesia* (HANSEN, 2006), como se pode notar: "[...] segurava entre <u>dentes</u> um dos <u>braços do crucifixo</u> igualmente metido <u>na boca</u> de uma <u>feia figura feminina</u>"; "[...] a repugnante dança em volta do Crucificado." (Ibidem).

Assim, por ser uma descrição breve, e por esta ser uma estratégia enunciativa eleita pelo narrador ao remeter a descrição da imagem aos conteúdos dos seus sonhos, novamente, a exemplo do Capítulo IV, vê-se que os elementos da imagem não foram explorados em sua totalidade significativa e no modo de transpor a imagem não-verbal para a verbal. Mesmo assim, esse tipo de descrição não descaracteriza o uso e a referência à imagem, nem mesmo suas caracterizações típicas, porém agora focadas num ambiente específico, o do sonho.

É evidente a importância da imagem que abre o capítulo, sua significação diante da invenção e do contexto narrativo e a intenção de leitura do todo, marcada pela própria intenção da construção narrativa. Entretanto, a imagem possui alguns de seus elementos não referidos na imagem que aparecem no decurso da narrativa, e os que são, têm uma aplicação verbal muito objetiva, atribuindo a cada caracterização ou *topoi* (HANSEN, 2006) utilizado uma grande carga de importância, ao revelar que, na passagem do não-verbal para o verbal, a caracterização sucinta revelará uma imagem verbal também objetivada, por se tratar da lembrança ou da memória de um sonho, o que acarreta na intenção ekphrásica que se pode ver na narrativa.

Assim, dos muitos elementos que compõem a imagem, a narração caracteriza e verbaliza alguns através dos seguintes *topoi*: No ambiente do sonho: “um ritual triádico”; “a repugnante dança”. Os *topoi* de pessoa das personagens do sonho, junto à explicação do *topoi* de ambiente do quadro de que eles fazem parte juntos: “Jacques, paramentado em trajes prelatícios”; “as pernas demoníacas”; “entre dentes um dos braços do crucifixo”; “uma feia figura feminina com um *godemichet* ridículo”; “um hominídeo”; “abocanhava com apetite”; (Sebastião) “De pé num trapézio”; “testemunhei contra vontade”; (Jesus - O) “Crucificado”.

Nesta imagem, o quadro simbólico revela outras figuras pertencentes ao imaginário do narrador, com elementos sígnicos que podem transcender seu narrar, que é transformado pela leitura primeira feita da imagem. A significação poderia aprofundar-se na narrativa, o que

possibilitaria alcançar outros patamares relevantes, porém alguns desses elementos estão sem descrição. É o caso da figura à esquerda, de ponta cabeça, com uma sunga – ou cueca – com detalhes de estrelas (12 no total), com a cabeça de jacaré ou algum animal semelhante, que corresponde à figura que já aparecera na imagem que abre o Capítulo V e em sua descrição: "[...] nem faltava um jacaré-bebé embalsamado no topo de uma coluna" (p.85).

Portanto, mesmo que a descrição tome o referente apenas como um objeto, cuja *ekphrasis* enuncia-se como descritiva, há alusões simbólicas sobre os elementos da imagem que estão diluídas na narrativa, tal como a explicação sobre a seita secreta da qual Jacques faz parte e que, por sua vez, ajuda na formulação do sonho de Sebastião e da imagem que se cria deste sonho:

> Pertencente a uma seita voltada para o sincretismo entre cristianismo e hinduísmo, reunia-se com outros fiéis numa igreja abandonada, perto da Rue des Mathurins, onde outrora existira a Ordem da Trindade para a Redenção dos Cativos. Helena só lá fora uma vez, ouvir um douto orador falando das afinidades existentes entre o vasto universo, as trindades caldaicas, os trios formados por Osíris, Horus e Ísis, ou por Orfeu, Artemisa e Hermes Trimegistro, pelas três Parcas, pelo tripé das pitonisas, pelo triângulo maçônico, por tanto *vestigia trinitatis* com os seus omnipresentes símbolos. Intrigou a coincidência entre o culto de minha mãe pela Terceira Pessoa da Santíssima Trindade e agora aquela espécie de sociedade secreta dedicada ao *Spiritus Inteligentae Sanctus*. (FARIA, 1993, p.113).

Mesmo com a *ekphrasis* descritiva, que toma a imagem de forma objetiva e determina o caráter descritivo com uma estrutura enunciativa econômica e sucinta, deve-se notar que as imagens - verbal e não-verbal – que refletem o sonho que Sebastião teve, têm sua formação a partir de uma imagem que o narrador compôs ao ouvir de Jacques e Helena o que seria a proposta de ficar em Paris e aliar-se à SUCH - "Société pour l´Usage Convenable des Hommes" (1993, p.114) (Sociedade para o Uso Conveniente dos Homens).

A descrição que Sebastião tem da seita produzirá nele a figurativização e a animação daqueles elementos misturados, o que resultará em uma imagem mental do que seria o universo partilhado pelos membros da trindade que lhe apresentavam. Tal imagem e sua descrição delinearão primeiro a imagem não-verbal[50], e depois a descrição que a utiliza como objeto referente, culminando no sonho, tal como Sebastião revela: "A companhia de Helena e a anterior conversa de Jacques não me deixaram dormir descansado. Sonhei com um ritual triádico [...]" (Idem).

Como exemplo disso, pode-se notar a relação entre a descrição do crucifixo que liga as três figuras e que está presente também no tapete sob elas, e a descrição do ritual triádico realizado na SUCH, onde a presença do crucifixo e de suas representações também é forte:

> [...] numa igreja abandonada, [...], onde outrora existira a Ordem da Trindade para a Redenção dos Cativos. [...] um douto orador falando das afinidades existentes entre o vasto universo, as trindades caldaicas, os trios formados por Osíris, Horus e Ísis, ou por Orfeu, Artemisa e Hermes Trimegistro, pelas três Parcas, pelo tripé dos pitonisas, pelo triângulo maçônico, [...] o culto de minha mãe pela Terceira Pessoa da Santíssima Trindade [...]. (Idem, p.113, grifos nossos);
> Sonhei com um ritual triádico em que Jacques, [...], segurava entre dentes um dos braços do crucifixo igualmente metido na boca de uma feia figura feminina com um *godemichet* ridículo, a qual com a mão esquerda ajudava a levitar um hominídeo que por sua vez abocanhava com apetite o cimo do crucifixo. (Ibidem, p.114, grifos nossos).

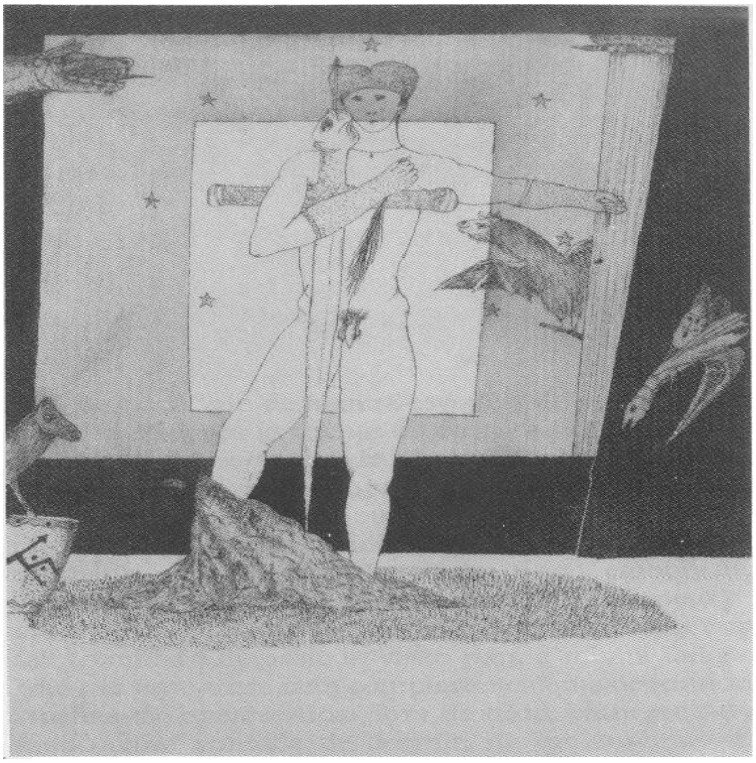
A entrada de Sebastião na SUCH, como homem de companhia de ricas senhoras a passeio em Paris, deixou-o na cidade por três anos, tempo em que ele cursou História na Sorbonne com a intenção de desvendar o passado e para se sentir mais próximo de Clara. A recusa da proposta de trabalhar em Nova York e a culminância da Revolução dos Cravos levam-no a voltar a Portugal, com a intenção de fechar-se um pouco diante do mundo tão

[50] Considerando, aqui, que ela está primeiro apresentada em relação à sua descrição.

fatigante que vivera em Paris, a fim de conhecer-se, o que leva-o a muitas reflexões sobre si mesmo e sobre o que fizera de sua vida:

> 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. (FARIA, 1993, p.126).

É diante destas reflexões sobre si mesmo e seu percurso de vida que Sebastião, concluindo que "Fiz o que o Outro não fez." (p.129), já recluso na ermida da Peninha, desfecha sua narrativa no sétimo e último capítulo, com uma imagem que o abre referenciando a ele mesmo, como da sua descrição se depreende que seria um duplo seu, o que demonstra o relacionamento entre o texto não-verbal e verbal através do processo ekphrásico como preenchedor das lacunas da narrativa e como descrição interpretativa, ai tomar a imagem como seu objeto motor:



(BOTAS apud FARIA, 1993, p.121).

> Seja sonho meu ou desenho do meu amigo que todos os meses me traz novos esboços, ultimamente aparece-me de noite uma figura nua que podia ser meu duplo e que vem em silêncio, calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignitários e príncipes. Pára diante de mim e apóia numa rocha a grossa espada, de punho escamoso terminado em boca de drago. Está rodeado por quatro monstruosos animais, como os símbolos dos Evangelistas cercam o Filho do Homem nalguns ícones, e representam o sal do desejo, o pez da nostalgia, o mercúrio do movimento, o enxofre da melancolia. Como se fosse um sol, sete estrelas giram à minha volta. São as Plêiades, da constelação do Touro, e de repente tranqüiliza-me a evidência de que aquele Sete-Estrelo me há-de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo. (FARIA, 1993, p.130).

A *ekphrasis* na narrativa trabalha com a imagem tanto como se ela fosse uma cena que o narrador vê, através da descrição dos elementos do quadro, e, pelo seu viés interpretativo, misturada ao narrar da personagem, como se ela fosse um pré-texto, o que traz ao narrar um tom de comentário sobre a imagem referente; e, ainda, como se fosse um pretexto, ao que ela traz consigo de alusivo e não-dito para o enredo que trama o protagonista Sebastião e para a busca identitária pela invenção narrativa.

Não só como uma cena vista e narrada o quadro da imagem é utilizado, mas também como um pré-texto para um comentário do narrador sobre si mesmo, ou seu duplo, tal como ele se vê, o que configura a imagem, assim, como um pretexto, que leva Sebastião a refletir sobre sua viagem memoralista, à procura de descobrir-se. Esta descoberta é conquistada através da escrita, pois traz à tona uma visão subjetiva e perceptiva não só da imagem como também daquilo que o protagonista realizou durante sua vida/escrita. Tal percurso fica inserido na circularidade com que a narrativa se desenvolve, pois termina o narrador do ponto onde começa: “Por muito que me agrade a travessia dos anos passados, sou obrigado a reconhecer que não me trouxeram senão ao ponto de onde parti.”. (FARIA, 1993, p.126).

Dessa forma, a *ekphrasis* encontrada no processo de relacionamento entre os textos não-verbal e verbal tanto pode ser narrativa (BARRENTO, 2006), com a descrição concretizando visualmente o universo da trama e da cena narrada, com alguns elementos da

imagem utilizada como objeto, o que revela, também, uma *ekphrasis* descritiva (BARRENTO, 2006). Esse tipo de *ekphrasis* ajuda na própria construção do quadro narrado, como se fosse a concretização, pela imagem e, em seguida, pela descrição, da visão que Sebastião tem de si após a rememoração de sua história.

Pode-se dizer que a imagem e seus elementos também foram utilizados como pré-texto, com a *ekphrasis* como comentário (BARRENTO, 2006), quando o narrador faz uma auto-análise, o que fica fortemente evidenciado neste último capítulo, com o tom reflexivo e crítico sobre sua pessoa e as semelhanças com o Rei, ao aproximar o referente da descrição: "[...] uma figura nua que podia <u>ser meu duplo</u> e que vem em silêncio, calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignitários e <u>príncipes</u> [...]." (Idem, p.130, grifos nossos).

Tal imagem, transcrita como sonho ou desenho do amigo, configura, ainda, uma *ekphrasis* como uma resposta subjetiva (BARRENTO, 2006), com o quadro da imagem utilizado como um pretexto para as lembranças que têm o narrador sobre sua trajetória de vida, ao usar, por exemplo, elementos recorrentes na obra, tal como as estrelas, encontradas em todas as imagens anteriores e que possui uma significação importante para as reflexões do narrador: "[...] e de repente tranqüiliza-me a evidência de que aquele Sete-Estrelo me há-de guiar pela vida fora e me há-de defender de morrer cedo." (FARIA, 1993, p.130).

A construção da imagem verbal a partir da não-verbal é concretizada pela descrição que Sebastião faz de seu sonho, através da caracterização descritiva dos elementos presentes na imagem, com uma conotação muito importante dessa caracterização, pois está no desfecho circular da obra e da escrita de Sebastião e porque concretiza a imagem que o próprio narrador recebe de si mesmo, pois com o desenho que abre o capítulo é um esboço de seu amigo, e que ele considera ser a representação de seu duplo.

Pode-se observar nesta importante descrição a caracterização que o narrador faz, muito aproximada da imagem referente, apesar de lacunar pelo seu atributo onírico, através de *topoi* que são mesclados tanto à ambientação que o narrador procura descrever de seu sonho, como à pormenorização e impressão que tenta produzir ao detalhar as características pessoais das figuras e de si mesmo na imagem.

Assim, pode-se destacar: a caracterização com *topoi* de ambiente, especificação e pessoa do quadro: "Seja sonho meu ou desenho do meu amigo"; "de noite"; "numa rocha a grossa espada, de punho escamoso terminado em boca de drago." "quatro monstruosos animais, como os símbolos dos Evangelistas cercam o Filho do Homem nalguns ícones"; (os monstros como) "o sal do desejo, o pez da nostalgia, o mercúrio do movimento, o enxofre da melancolia."; (as estrelas como) "um sol"; "São as Plêiades, da constelação do Touro,"; "aquele Sete-Estrelo". E a caracterização da figura que o narrador vê como uma representação sua, com *topoi* de pessoa: "uma figura nua"; "meu duplo"; "vem em silêncio, calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignitários e príncipes."; "Está rodeado" e "Pára diante de mim".

Os *topoi* que auxiliam na construção ekphrásica desta imagem verbal são apresentados de forma breve, por causa da peculiaridade da fragmentação e do modo elíptico da lembrança e da memorização do sonho que sua naturalidade reserva, porém com uma grande carga significativa, pois além de ser o desfecho da obra, com a descrição narrativa fechando a história, remete a todo o universo que nos outros capítulos foi delineado e que, neste último, é representado pelas figuras e símbolos que circundavam a invenção narrativa e a história memoralística de Sebastião.

Um exemplo muito forte disso é a presença da espada – grossa e apoiada na rocha - e da mitra – usada pelos príncipes e dignitários -, símbolos da realeza, que sugerem a questão

que tomou conta de toda a digressão narrativa do narrador sobre sua semelhança com o Rei homônimo.

Esses processos ekphrásicos são conquistados a partir do modo como a descrição é feita, ou seja, a forma como o duplo do narrador é analisado por ele mesmo, numa correspondência interpessoal com as figuras que estão nas imagens – não-verbal e verbal. A descrição desta figura é realizada como uma *prosopografia* (HANSEN, 2006), pela caracterização da figura humana presente na imagem "[...] aparece-me de noite uma figura nua que podia ser meu duplo [...]" (Ibidem, grifo nosso), através da apresentação dos elementos que constituem a imagem que o narrador tem de si, ou seja, daquele Sebastião que voltou há pouco da França, que está a procura de sua identidade e que, para tanto, resolve contar sua trajetória de vida.

A correspondência é também evidenciada a partir da imagem que as demais personagens da trama tinham dele, tais como a avó Catarina, o Sr. Alcides, o professor Gago de Carvalho, e das semelhanças e dos elementos recorrentes na pintura de Cristóvão de Morais do Rei, reparados e comparados por Helena. Estas parecenças transformam o narrador naquele Sebastião visto como O Desejado, tal como a descrição ekphrásica pode ressaltar: "[...] calçando luvas compridas, usando na cabeça a mitra dos dignitários e príncipes." (Ibidem).

É ainda junto à descrição de seu duplo que Sebastião insere os demais objetos (ou criaturas) presentes na imagem, através da descrição como uma *pragmatografia* (HANSEN, 2006), "[...] apóia numa rocha a grossa espada, de punho escamoso terminado em boca de drago"; "Está rodeado por quatro monstruosos animais"; "[...] sete estrelas giram à minha volta" (Ibidem, grifo nosso). Essas descrições são uma espécie de auxiliares para compreensão do trajeto histórico-mítico da narrativa e da construção desta, pois sua fonte e conteúdo imagético funcionam como uma forma de mote para a reflexão sobre a trajetória do

narrador, inserido no contexto de seu povo, e que resulta na conquista de sua escrita, e da imagem verbal que ela pretende.

A imagem verbal composta pelo narrador através dessas descrições leva a compreender o uso da imagem dentro deste capítulo, principalmente no tocante à informação sobre a procedência da imagem não-verbal, que ele mesmo observa como sendo "[...] desenho do meu amigo que todos os meses me traz novos esboços, [...]". Tal observação justificaria as intersecções da imagem e da palavra no percurso narrativo e de suas ocorrências sistemáticas em cada capítulo da obra, bem como a concretização da imagem de Sebastião, até então difusa e somente comparativa à do Rei homônimo. A imagem de Sebastião está, ainda, envolvida em meio a outras informações (descrições) na narrativa, tal como sua aparência agradável, correspondente à da imagem do Capítulo VII, aspectos que encantavam as sócias da SUCH:

> [...] eu era a pessoa mais preparada para o que de mim se requeria. (Idem, p.114);
> [...] obrigando-me a manter a melhor forma física, a ginasticar os músculos dorsais com cinqüenta flexões todas as noites [...] a não me permitir nem um grama de gordura na barriga [...] (Ibidem, p.117).

Fica claro, que somente no Capítulo sete, e último, é que o autor formulou a imagem de seu Sebastião, o conquistador de mulheres, não só dando ênfase ao modo de estruturar sua linearidade narrativa, com a história iniciada com o nascimento do protagonista, mas também com o reconhecimento e com a (re)construção, e até mesmo descoberta, daquilo que deseja o narrador ao iniciar a escrita, ou seja, o desejo de Sebastião de reconhecer-se através do desenrolar da trama de sua vida, sua trajetória, para com isso poder identificar-se como indivíduo, distinto da imagem concretizada por muitos de ser ele a reencarnação do Rei.

De qualquer forma, a imagem, onírica ou real, é interpretada no texto a partir daquilo de mais peculiar que seu narrador vê de aproximação com sua própria figura, transpassada também pela aproximação com a real figura de D. Sebastião, por causa das interpretações que o processo ekphrásico, ao transpor em palavras tal imagem, dá ao texto por meio das intertextualidades e referências extratextuais – mesmo do texto pictórico – que o narrador inventa.

Assim, o que não está dito na narratividade da imagem, a sua *ekphrasis* preenche de sentido, pois tais lacunas fazem parte do próprio processo de composição de uma imagem. Verbalmente, e pela própria estruturação da narrativa, Sebastião, interpretando-a, dá ao seu texto as informações que completam e dão corpo à narrativa, baseada na reflexão sobre o dado histórico referente a D. Sebastião.

Entretanto, por ser confundido com um sonho, mais uma vez ocorrem as lacunas ou os elementos elípticos que da imagem não são referenciados na descrição, como por exemplo, no suposto balde onde está um dos monstros que o "protege" e a bandeira que está atrás da figura entendida como Sebastião. Muito mais que lacunas, por ser tratar de uma descrição mais pormenorizada de um sonho, a exemplo dos demais sonhos que já apareceram na obra, os elementos deixam algo de muito simbólico em suas aparições, principalmente nesta imagem, que é revelada numa descrição que fecha o Capítulo VII e também a obra.

Assim, a narratividade circular do romance, tal como demonstra Simões (1998) em sua análise sobre os caminhos constituintes da obra, pressupõe que o entendimento desta imagem depende da apreensão de toda a trama evocada pelo narrador-protagonista desde seu nascimento.

E, ainda, por causa deste preenchimento interpretativo, ao "ler" tal capítulo e, mais especificamente, tal trecho, nota-se que a narrativa constrói-se sobre todo um campo enigmático e mitológico, em torno do sebastianismo e da relação irônica e paródica com seu

protagonista, mas que necessita ser reconstruída e, portanto, ressignificada pela leitura e observação que é necessário fazer da imagem que abre tal capítulo.

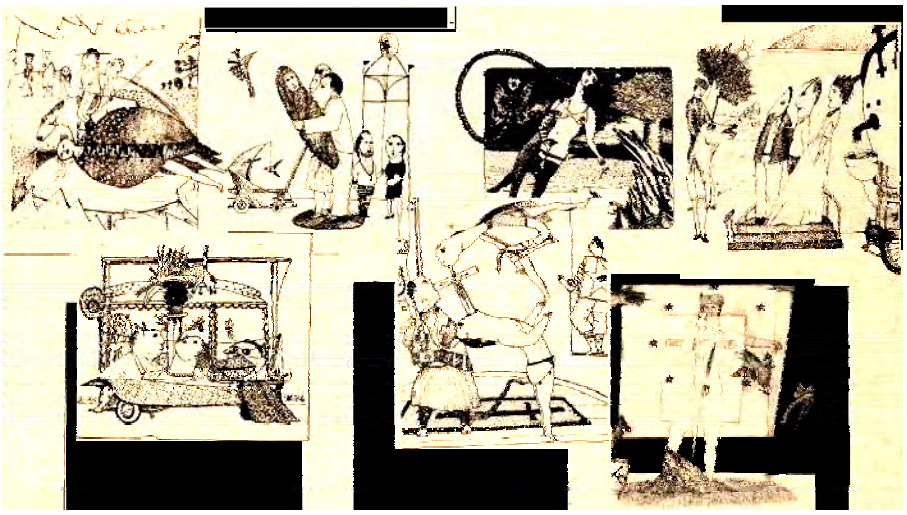
Sua estratégia enunciativa destaca-se por trabalhar com a imagem, que surge em meio à narrativa de forma fluente, deixando, às vezes, em muitos leitores, a ausência de percepção de que se trata de um texto não-verbal anterior, pela sua verbalização, pela sua dinâmica, que parte, inclusive, do texto não-verbal e de sua própria narratividade.

Outra peculiaridade enunciativa é a presença autoral, diluída, neste último capítulo, através das digressões que vão remeter à maturidade do narrador-protagonista Sebastião ao falar de si e de sua condição pessoal na estadia na ermida, e da forma estratégica de fechar a trama com a descrição da última imagem, a qual refere-se exatamente à imagem que foi constituída do protagonista por ele mesmo. É esta condição de narrativa circular e de fechamento da obra com a composição da imagem mais importante da obra, a do narrador-protagonista, que marca a intenção codificadora de Almeida Faria que, com e através de sua forma de compor, reflete sobre aquilo que informa.

Daquilo que se viu

O que eu pretendo é que as palavras deixem de significar semanticamente,
para representarem um complexo de imagens suscitadas à
consciência liminar pelas associações sonoras que as
compõem.
Eu não quero ampliar a linguagem corrente da poesia;
quero destruí-la como significação, retirando-lhe o carácter
mítico-semântico, que é transferido para a sobreposição de
imagens (no sentido psíquico e não estilístico),
compondo um sentido global,
em que o gesto imaginado valha mais que a sua mesma
designação.

Jorge de Sena – **Poesia II**



Mário Botas

Com seu vigor e rigor de artista literário cioso de que o conteúdo de uma obra romanesca é a sua forma – o mistério jamais esclarecido de uma dicção específica – Almeida Faria nos ensina que uma conquista, bélica ou sexual, é sempre, e inalteravelmente, uma derrota.

Lêdo Ivo (Comentário da capa de **O Conquistador**)

Já que tudo se iniciou pelo olhar, será este novamente o revelador daquilo que, nas diferentes partes deste texto, nos diferentes *frames* literários, pode ser analisado de acordo com as propostas desenvolvidas e com as teorias e questionamentos que lhes deram sustentação e que, nestas considerações finais, comporão o *frame* total.

A intenção deste trabalho focou primordialmente a análise das relações entre palavra e imagem, literatura e pintura, dentro da estrutura e composição do romance **O Conquistador**, ou seja, como se poderia entender, no romance, a presença de obras pictóricas do artista Mário Botas, na capa e abrindo cada um dos sete capítulos da obra, incorporadas ao universo diegético delineado pelo narrador-protagonista Sebastião Correia de Castro.

A narrativa incorpora tais imagens não-verbais por meio de diversas e diferenciadas descrições, através de uma composição híbrida, tanto ao compor imagens verbais daquilo que foi representado nas imagens referentes, como na própria composição da imagem do narrador.

As análises das relações encontradas puderam ser feitas a partir do farto e clássico modo de utilização descritiva de obras visuais, através da teoria e dos processos da *ekphrasis*, definida, na moderna concepção artística, como gênero literário – apesar de ser considerado menor – e que contribui para que as relações entre ambas as artes, literária e pictórica, produzissem, em sua concretização, a plurissignificação das suas formas representativas.

O percurso deste olhar iniciou-se na visão do todo, da obra composta como uma unidade orgânica e que, portanto, não deveria ser lida senão desde a capa, com o olhar em cada início de capítulo, em suas epígrafes, nas imagens e na a narrativa, cuja invenção foi pautada pela intertextualidade de todos estes elementos. A percepção de que cada texto

presente na obra teria sua função e intencionalidade marcadas levou a abrir questionamentos sobre como esta teria sido configurada a narrativa e a partir de quais elementos contextuais essa concepção literária foi erigida.

O olhar, a partir daí, foi dirigido às formas e modos representacionais praticados por Almeida Faria, através de uma revisão teórica sobre os modos de representação da literatura portuguesa na época ditatorial, o que demonstrou que as formas estruturais utilizadas pelo autor para compor o romance analisado inscrevem questionamentos sobre as práticas representativas literárias, mostrando que estas são invenções baseadas num processo histórico.

Do entendimento dos modos representacionais marcados por esse devir histórico é que as obras escritas por Almeida Faria puderam ser lidas e compreendidas como um caminhar intencional de produção literária, em que há marcas formais que procuram desenvolver seus temas a partir de questionamentos sobre a própria forma de composição. O olhar focado neste caminhar percebe, na fortuna crítica em torno da escrita de Almeida Faria, os posicionamentos críticos sobre esta obra complexa e que rendeu muitas e valiosas leituras, pois, também, re-afirmam a intencionalidade formal que orienta a produção ficcional do autor:

> O dinamismo da linguagem sobrepõe-se ao simples testemunho político. Adolescência, Alentejo, Revolução, poderiam, à primeira vista, ser considerados meros pretextos formais. Mas, de facto, não o são, pois ao experimentalismo da forma corresponde um “experimentalismo” do conteúdo: [...]. (MACHADO, 1984, p.90-91).

Assim, partiu-se da revisão dos modos formais que utiliza Almeida Faria para compor seus romances, até alcançar a forma de **O Conquistador**, em que são evidenciadas as relações entre palavra e imagem, que, moldadas como uma unidade orgânica, revelam as misturas que, na contemporaneidade, são propostas como formas de escrita e de leitura.

O olhar sobre **O Conquistador**, aqui proposto, acompanhou, principalmente, o percurso literário de seu autor, ao evidenciar o modo de composição e estruturação dos romances de Almeida Faria, num caminho que vai da fragmentação pura à mistura de linguagens, e que se volta à percepção e à leitura da obra em análise como um todo.

Nesses romances o conteúdo é trabalhado mesclado à forma de representação e composição, a partir da relação entre as partes que compõem o texto ficcional, ou seja, ocorre relacionamento entre a escrita e as imagens de Botas na composição da obra, o que revela uma intencionalidade focada no ato comunicativo permeado por muitos signos, tal é característico da produção artística contemporânea.

Almeida Faria poderia apenas ter um projeto artístico de integrar forma e conteúdo, porém avança na busca pelos significados que esta integração propõe. Evolui sua forma de dizer, integra novas vozes, mistura códigos e linguagens, literatura e pintura, não somente para dizer o já-dito, mas para depositar no leitor sua possível conquista, da escrita, da liberdade, das muitas possibilidades de leitura.

O que se percebe é o que afirma Machado (1984) sobre Almeida Faria, pois para ele este "volta-se decididamente para a renovação da narrativa" (p.17), daquela considerada já 'tradicional', pois é identificada uma preocupação estética por parte do autor ao construir cada romance seu. Assim, a análise de sua obra ajudou a compreender como foi que o autor, de qualquer forma, deu continuidade à sua invenção renovadora, com a incorporação de questionamentos, formas diferenciadas de construção, tradicionalismos romanescos, o que o levou a uma produção irônica e subversiva de romance, ou seja, para alcançar o intuito comunicacional, utilizou o tradicional com marcas contemporâneas, como é o caso de **O Conquistador**.

O que foi possível analisar, nesta dissertação, foram as descrições verbais das imagens não-verbais, que formam imagens verbais, através do modo como foram utilizadas e qual a

função e sentido alcançados com cada re-invenção (ou composição) significativa das imagens na narrativa, por meio da *ekphrasis*.

O olhar sobre este gênero deixou claro que, tal como um fenômeno artístico que se revela intrinsecamente ligado a uma das possibilidades de aproximação e relacionamento entre literatura e pintura, palavra e imagem, a *ekphrasis* é objeto de uma vasta investigação teórica e crítica, por causa de suas implicações limítrofes entre as artes irmãs. O estudo de seu percurso, suas particularidades de gênero, de suas modalidades, motes interpretacionais, ainda que brevemente, revelou-se como um grande contribuidor tanto para a crítica e análise das teorias da arte, como para avolumar e enriquecer as leituras de todos os textos, verbais e não-verbais, que corroboram para a plurissignificação das grandes obras artísticas.

Ao direcionar o olhar ao relacionamento entre os textos não-verbais de Mário Botas e verbais de Almeida Faria (sem considerar as epígrafes) a *ekphrasis* revelou-se através de um sujeito que se configura como narrador e que utiliza as imagens presentes na obra para compor seu próprio imaginário dentro da narrativa, ou seja, o mesmo imaginário que está nas imagens não-verbais faz parte das imagens, e do restante, da narrativa verbal.

O processo ekphrásico revelou-se também através de uma certa arbitrariedade em relação ao referente visual, que, não descrito totalmente e de uma só vez, é mote, pretexto, para a narração de toda a história, como forma de invenção de um universo literário-imaginário.

O caráter mimético e representativo da *ekphrasis* na narrativa é acentuado pelo processo inventivo de Almeida Faria ao produzir uma obra como expressão a partir da interpretação de outras obras, através da verbalização descritiva dos elementos da imagem, entrelaçados e auxiliados pelo fio linear que o narrador inventa.

A *ekphrasis*, com seu procedimento lingüístico pautado na comunicação, na tradução, na transcodificação das *artes irmãs*, é trabalhada na narrativa como efeito final, a fim de

registrar amplamente as possíveis imagens, verbais e não-verbais, independente da maior ou menor referência que se faça a uma ou a outra arte, ou ainda no efeito de sobrepujar cada qual em diferentes modos representacionais, o que indicaria sua funcionalidade e sua presença significativa dentro do campo ficcional.

O olhar sobre o texto de **O Conquistador** possibilitou a análise dos processos ekphrásicos, ao focar o que de mais marcante havia no texto verbal referente aos não-verbais, e ao dar relevo ao objeto artístico referente, através de sua leitura primeira, por parte do autor, o que possibilitou a interpretação e, posteriormente, sua tradução ou transcodificação, num processo de invenção artística de duplo sentido, praticado em todos os instantes da obra, em que tanto o narrador como o leitor compõem imagens a partir daquelas que já estão presentes no texto, sejam elas verbais ou não-verbais.

A função do objeto artístico nesse processo foi variada e inscreveu uma gama de possibilidades investigativas. Essas variedades pautaram-se nos tipos de *ekphrasis* que o uso da imagem pode suscitar, os seus subgêneros, as caracterizações - os *topoi* – e os principais aspectos que da imagem não-verbal foram recuperados para a composição da imagem verbal, através das estratégias representativas e discursivas utilizadas por Almeida Faria ao compor uma narrativa.

Este olhar procurou demonstrar o ato inventivo de Almeida Faria como privilegiado, pois o autor trabalha com formas híbridas, diferenciadas e que investem o ele mesmo do papel de leitor, ao propor em forma de narrativa e na voz de uma criativa e intrigante personagem, a leitura das imagens de Mário Botas.

O trabalho de leitura por parte do autor demonstra sua peculiaridade estética e apreciativa da obra de Mário Botas, com a atenção para sua estreita relação com o autor, caracterizando, assim, uma colaboração recíproca, ora com ilustrações de Mário Botas para os textos de Almeida Faria, ora com a formulação de textos de Almeida Faria para os catálogos

das exposições de Mário Botas. Tal relacionamento possibilitou a construção por Almeida Faria de uma comunicabilidade com as obras de Botas sob um olhar de “amigo”, do mesmo modo que introduziu na narrativa o amigo pintor de Sebastião, o que resulta na proposta de realizar tanto a sua personagem com a si mesmo uma leitura interpretativa e re-significativa das obras dos amigos pintores.

É este mesmo ato construtivo que envolve o leitor da obra como um espectador, como aquele que, para compreendê-la e interpretá-la deve lê-la de acordo com a forma intencional de invenção proposta pelo autor. Este foca na narrativa a presença das imagens de Botas em forma de descrições e ao, primeiramente, colocar-se no papel de leitor daqueles textos. Dessa forma, novamente percebe-se que na forma de compor Almeida Faria questiona sua obra e posiciona sua leitura e seu leitor diante do universo contemporâneo, o qual, para ser entendido, deve preestabelecer a leitura de seu contexto e a forma desse significar.

O intencional papel do leitor diante da composição de Almeida Faria é o de re-construtor, de possibilitador da fruição artística inerente na relação – ekphrásica - entre a literatura e a pintura dentro da obra, através da decodificação da leitura primeira das imagens realizada pelo autor. É a partir desta leitura, que o autor impõe ao seu leitor, segundo, a função de juntar as partes fragmentadas da composição, para que a leitura se possibilite como uma forma plural de significação, através da unidade orgânica, estrategicamente marcada na obra e na função deste leitor.

É ainda na apresentação das descrições que o autor leva em conta a competência de leitor para decodificar as inserções significativas na narrativa das referências míticas e da retomada representativa das imagens. Almeida Faria compõem imagens outras que são fortemente relevantes para o povo português, onde tudo trabalha como fonte de conservação da cultura lusitana, inserida na contemporaneidade num processo degradativo, principalmente de sua fase mítica.

É desta forma que o leitor preenche de (mais) significados cada trecho da história que lê, conduzido pelo fio linear que o narrador propõe, trabalhando na correspondência daquilo que narra com aquilo que está na imagem, através da visão de uma moldura narrativa. Esta moldura faz com que o leitor assuma o posto de espectador daquele processo de invenção e construção, em que ele mesmo tem uma perspectiva e visualiza os quadros literários de que são compostos a obra, formando os *frames*, contudo, literários.

Assim, dentro da diacronia em que se insere a narrativa, a história da vida, o percurso pela busca da identidade e da conquista da escrita pelo narrador-protagonista Sebastião Correia de Castro, são emoldurados os sete capítulos e entendidos como micronarrativas, pois tratam de cada época específica do percurso do narrador, em que cada uma delas faz parte de um todo, ou seja, da trajetória de vida de Sebastião, configurada a partir desta forma fragmentada em quadros ou *frames*. Visualizar as micronarrativas - suas partes formadas pelas epígrafes, pelas imagens e pelo trecho narrativo de cada capítulo, uma junta a outra -, demonstra elementos recorrentes que, no contexto geral, na macronarrativa, são significativos para o entendimento da estratégia formal de Almeida Faria, ao criar estes *frames* literários e ao recorrer ao leitor como (re)formulador, último, desses quadros.

Apesar dos muitos resultados apresentados a partir da verificação das relações entre literatura e pintura na estrutura da obra pelo viés da *ekphrasis*, esta, por ter um vasto alcance teórico e discursivo, possibilita a análise aqui feita e ainda outros questionamentos críticos, que demandam uma referência, mesmo que sucinta ou meramente expositiva.

O primeiro deles é sobre a emulação existente entre a valorização da literatura em detrimento da pintura e vice-versa, o que demarca um posicionamento de prevalecimento da poesia em relação à pintura, apesar de ambas serem artes que, muitas vezes, coabitam o mesmo espaço representacional. Tal emulação revela a *ekphrasis*, em sua longa tradição, como um discurso marginalizado, por causa da transposição que ocorre do não-verbal para o

verbal, como se houvesse um direcionamento de um *status* expressivo já determinado para outro, expressão nem sempre é equivalente do primeiro ato artístico e que moldaria um caminhar da própria linguagem verbal como um subproduto, “tóxico” (SCOTT, 1991, p.06), das imagens.

Não se deve deixar de notar que a principal peculiaridade entre as artes é, primeiramente, seu caráter comunicacional, pois ambas são consideradas linguagens e, portanto, precisam ser interpretadas, lidas, compreendidas. Para tanto, surge um segundo caráter inerente a ambas: sua *predominância imitativa*, seja ela baseada na natureza ou nos produtos da figurativização de um real ou seja ela focada nos limites temporais ou espaciais, impostos pelas tradições de cada arte como se fosse parte da estruturação fixa de cada modo de representação.

A visão de Guimarães (2003), ao tratar da relação entre as artes, é de que nas plásticas propõe-se que a mímese para aquela seria um conceito que partiria da representação através de modelos, na qual uma imagem seria resultado de outras anteriores, o que indicaria a idéia de símbolo, ou de história, por causa da passagem do modelo por uma filtragem interpretativa, através de um olhar com perspectiva exterior. Tal modo de representação, portanto, suscitaria uma ordenação, um tempo que é intrínseco à compreensão e à leitura, ao dar à imagem, assim, aspectos narrativos, discursivos. O ato de ver prolongar-se-ia no ato de narrar:

> A imagem num quadro ou, até, o quadro considerado globalmente podem ser conceptualizados tendo em vista uma nova e complementar figuração que o espectador acabaria por captar ou interpretar. [...] Mas sabemos que os nossos olhos não se limitam a reproduzir imagens. Neles as imagens transformam-se, ganham virtualidades [...]. As imagens surgem, então, como *figuras*. Figuras... A palavra aqui tem obviamente um duplo sentido. O da imagem enquanto figuração da realidade e o da imagem enquanto aspecto retórico, representando, assim, os aspectos de que no discurso se revestem as diferentes formas de expressão, nomeadamente a expressão metafórica... (GUIMARÃES, 2003, p.34-35).

Tal pensamento, sobre a narratividade que há nas artes plásticas, surge da emulação sobre a espacialidade inerente a esta e da temporalidade à literatura, numa acepção de que, do mesmo modo que é possível a construção espacial ou perspectiva de imagens pelo leitor de uma linguagem verbal, "[...] também é possível uma passagem do espacial, isto é, do visível para uma espécie de linearidade que seria a do discurso." (GUIMARÃES, 2003, p.34).

A ordem, estabelecida em qualquer texto, necessária para que se possa realizar sua leitura, é de caráter temporal e ocorre também no âmbito das imagens. Desta forma, a leitura de imagens é possível pela sua intrínseca relação entre o espaço que lhe é característico e o tempo, ordenadamente numa seqüência de leitura, através das relações entre seus componentes, símbolos. Sua leitura faz sentido enquanto uma história que se configura, por causa do caráter discursivo que está implícito tanto na invenção (através dos elementos constituintes, da visão sobre a biografia, contextualização, etc.) como na interpretação do espectador/leitor da espacialidade e da ordem temporal, pois atribuem valor significativo àquela imagem.

Tal relacionamento, tanto pelo viés retórico como pictural, permite demonstrar uma correlação estética, de comunicação e interpretação que remonta a tradição poética da Antigüidade. Da mesma forma, o relacionamento procurado neste trabalho, entre a pintura e a literatura, pautou-se não só pelos limites temporal e espacial entre as artes, mas também sobre outro questionamento que Lessing, no século XVII, levantou sobre qual arte antecede a outra, ou qual estaria 'imitando' a outra, como esclarece Gonçalves em sua análise crítica da obra de Lessing:

> Na busca pelos limites entre as artes, Lessing levanta a questão sobre a origem da estátua de Laokoon: seria a poesia de Virgílio que antecedera a criação artística de Rodes? Para Lessing, ambas teriam surgido de uma fonte anterior, do poeta Pissandro, apesar de toda a obra deste poeta ter se perdido. Então, Lessing se propõe à análise das duas hipóteses: a de que os escultores

> copiaram Virgílio, e daí estabelece aspectos estéticos que divisam o universo da poesia do das artes plásticas; ou a de que o poeta possa ter imitado os escultores. (GONÇALVES, 1994, p.45).

As muitas críticas ao que se refere às transposições de uma arte a outra demonstram que há um processo cultural e social por trás das reflexões feitas sobre a *ekphrasis*, porque mesmo com a decorrente e histórica desvalorização da pintura em detrimento da literatura, a *ekphrasis* tornou-se um gênero dentro da literatura, mudando o *status* da imagem em relação à palavra, o que possibilitou uma atualização sobre sua importância, conforme afirma Scott:

> […] the possibility that images may have their own 1anguage, that they do work on us in much different ways than words, and that their affect is powerfu1 and lasting in a way we have as yet failed fully to theorize. (SCOTT, 1991, p.310[51]).

A *ekphrasis*, entendida como gênero literário e que é um modo de se trabalhar as tênues diferenças temporais e espaciais das representações, aceita a temporalidade do discurso verbal do mesmo modo que reconhece uma dinâmica e uma peculiaridade retórica que ocorre nas imagens que acompanham os textos.

Através de uma estrutura discursiva que tem um apelo às descrições ou às dimensões visuais, ou apenas pelo fato de ter referenciado o objeto artístico, a *ekphrasis*, em alguns momentos, afirma uma superioridade da imagem em relação à palavra, com a intenção marcada de demonstrar que as imagens não são meros objetos que estão sendo vistos e descritos. Esse posicionamento supera as tradicionais oposições entre literatura e pintura ao dar voz às imagens, com o narrador trazendo-as para dentro do texto verbal e utilizando seus recursos para variar e multiplicar tanto o universo diegético que se traça, como a gama de significações e de leituras para a obra.

---

[51] "[...] a possibilidade de que as imagens possam ter sua própria linguagem, de que elas possam trabalhar sobre nós de muitas e diferentes maneiras através das palavras, e que seus efeitos são poderosos e alastram um caminho que nós temos totalmente falhado em teorizar." (1991, p.310, tradução nossa).

Sempre houve discussões sobre os limites entre as artes, sobre a preponderância de uma sobre a outra, porém um fato deve ser analisado: em cada época, em cada estilo ou estética artística, há uma proposta e uma intenção, mesmo que esta não seja levada em conta nas relações entre palavras e imagens, pois muitas vezes testar seus limites, que se completam ou se chocam, é exatamente aquilo que a proposta pretende.

No caso da arte da contemporaneidade e da obra aqui em análise, sem cair numa malha fina de elucubrações, há a mistura latente de estilos, fontes, linguagens, códigos, ou seja, é uma arte voltada para o múltiplo, para a expressividade tal como o homem conduz o mundo ao seu redor. Desta forma, torna-se tênue propor uma aproximação entre as artes com limites, pois se pode observar que antes de limitar, as artes tendem a aproximarem-se em busca de uma estrutura completa, de um caminho de completude entre ambas, de plurissignificação.

Seja como for, a literatura e a pintura, mesmo que contrariamente, caminham juntas e, na contemporaneidade, observa-se o caráter dependente entre ambas, porém uma dependência de absorvição de conteúdos com a intenção de gerar leituras fecundas de seus universos, como num todo, onde elas se completam, num jogo infinito de interpretações e de re-significações, tal como a leitura da *ekphrasis* na narrativa de **O Conquistador** demonstrou.

O segundo questionamento que surge dentro das prerrogativas e das análises feitas por alguns teóricos da *ekphrasis* é sobre a coexistência, dentro da obra em questão, das imagens e do texto verbal, pois o texto ekphrásico não deveria vir acompanhado das imagens referentes, porque, justamente, seria o texto verbal que faria a imagem, ou seja, que atuaria por *ekphrasis*.

O primeiro teórico que aponta a questão foi W. J. Mitchell, em seu texto de 1994, no qual diz que, para que se reconheça um gênero como ekphrásico, as imagens ou os objetos referentes que são descritos não devem acompanhar, ou serem vistos, junto ao texto verbal,

pois para ele "[...] the ekphrastic encounter in language is purely figurative." (MITCHELL, 1994, p.158[52]).

Em sua opinião, se os objetos descritos fossem vistos junto à descrição verbal, tratar-se-ia de um texto (no caso da poesia) "[...] concrete or shaped [...]" (MITCHELL, 1994, p. 158[53]). Tal visão reflete que o texto literário deixaria de pertencer ao gênero da *ekphrasis*, pois, neste caso, a representação verbal significaria por si só, apenas com alusão ao referente como um mediador que traduz o mutismo daquela imagem, sem que ele, na verdade, participe do processo de leitura do texto verbal.

Ainda para Mitchell (1994), a linguagem detém algo de "mágico", que é configurado e tem o poder de pôr diante do seu leitor/espectador, por meio da *enargeia* e das palavras, por exemplo, a imagem referente. Sua visão também reflete o poder do signo lingüístico, que tem em si uma potencialidade que contribui para a vivacidade descritiva.

João Adolfo Hansen (2006) é outro crítico que aborda a mesma questão por um outro olhar, mais incisivamente retórico, com aplicação dos conceitos de verossimilhança, argumentos fundados em experiências elocutivas, etc.:

> [...] a *ekphrasis* compete com a pintura não porque reproduza plasticamente, como pintura, algo que o autor tenha visto na natureza ou numa obra de arte efetiva, mas porque mimetiza os modos técnicos, mimeticamente regrados, do "ver" da pintura, segundo o verossímil e o decoro do seu discurso. (2006, p.98-99).

Dessa forma, Hansen atenta para o fato das imagens não preexistirem ao ato enunciador, pois a construção do texto ekphrásico, ou seja, a invenção enunciativa/discursiva de seu orador ou escritor constrói-se ou traz ao olho/ouvido de seu interlocutor a imagem que

---

[52] "[...] o encontro ekphrásico na linguagem é puramente figurativo." (p.158, tradução nossa).
[53] "formatada e concreta" (p.158, tradução nossa).

se compõe, ou evoca, sem que para tanto essa tenha que estar presente para ser presente durante a leitura do texto ekphrásico.

Uma outra visão sobre a presença ou não das imagens no processo construtivo da *ekphrasis* pode ser vista nas palavras de Fontes Filho (2006), que, em suas análises sobre a *ekphrasis* na obra **A Idade Viril**, de Michel Leiris[54], reflete sobre a diferença que há entre o texto ekphrásico produzido e as imagens referentes, pois estas passariam pelo crivo interpretativo do autor, surgindo, então, a questão sobre a necessidade de ter ou não as tais imagens junto ao texto verbal:

> Cumpre convir que a écfrase, tendo por função "deixar ver" um objeto ausente através do texto escrito, prescinde de qualquer acompanhamento ilustrativo. Ela é já *illustratio*, no sentido em que é figura de representação com imagem na escrita. (2006, p.135, em nota, grifo nosso).

Assim, a posição sobre a presença ou não da imagem junto ao texto verbal pressuporia um caráter editorial, como uma forma ilustrativa do editor, daquele que arranja a obra para ser impressa, e não como um caráter ou uma intenção codificadora da construção da obra pelo seu autor.

O que dessas críticas se conclui é que ora a palavra é valorizada em detrimento da pintura, demonstrando o poder lingüístico, sua tradução da imagem – discutida nesta dissertação -, e ora a imagem é apenas referente evocativo, que será mimetizado por uma representação maior, e que esta mesma representação, a *ekphrasis*, é que substitui a imagem visual, ao compor uma verbal. Dessa forma, as imagens de Mário Botas que estão presentes na narrativa de Almeida Faria tornar-se-iam não mais parte da configuração da obra, pois

[54] LEIRIS, Michel. **A idade viril. Precedido por Da literatura como Tauromaquia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

seriam vistas como um excedente lingüístico, sem terem uma função exata dentro dos sentidos do texto.

Na verdade, durante toda a análise feita da *ekphrasis* como forma de composição estrutural do romance **O Conquistador**, percebe-se que, em nenhum momento, o autor ou o narrador refere-se à forma de estrutura praticada por ele(s) ao compor o romance com as imagens de Mário Botas abrindo a obra e seus sete capítulos. No entanto, no último capítulo, estrategicamente, o narrador aponta uma dica sobre o universo imaginário que compõe os quadros de sua vida descritos, pois faz referência às pinturas do amigo médico, com quem partilhava intenções e imaginário:

> Ao entrarmos no apartamento que ele [o amigo médico] partilhava com um etéreo galgo, as suas aguarelas às centenas, encostadas a todas as paredes e cantos da casa, deixaram-me sem respiração por uns momentos. Por ali deambulava uma fauna irónica e feroz, parente ou aderente da que sai dos meus sonhos. *Fiquei siderado diante daquele bestiário* de seres mais ou menos humanos, daquela irrisão e zombaria de todas as formas de vida, terrestre ou celeste, animal ou anímica. (FARIA, 1993, p.128, grifos e itálicos nossos).

E a referência ainda continua durante o último parágrafo da narrativa, descrição da última imagem da obra, em que o narrador Sebastião admite não saber se as imagens descritas seriam sonhos seus ou o reflexo das obras pictóricas que recebia desse amigo pintor: “Seja sonho meu ou desenho do meu amigo que todos os meses me traz novos esboços [...]” (Idem, p.130).

Por estas evidências, não se pode negar que, estruturalmente, a obra **O Conquistador** mostra-se, em suas diferentes edições[55], como uma composição realizada a partir da integração entre as obras pictóricas que a compõem e das inegáveis demonstrações de uma

[55] As edições em língua portuguesa, de 1990, em Portugal e de 1993, no Brasil.

intenção codificadora por parte do autor, como uma forma sua de construção, tal como a análise ekphrásica deste trabalho pôde demonstrar.

Assim, como se trata de um romance, uma obra construída para pertencer à literatura, fica evidente que o texto que está como excedente na obra seria o não-verbal, ou visual, pois este, apesar de amarrado às tramas textuais verbais, pode ser deslocado da composição literária sem que esta venha a perder seu sentido enquanto texto literário, composto com todas as peculiaridades que seu gênero impõe.

Entretanto, o olhar sobre a obra, de acordo com uma leitura pautada na visualização desta como um todo, uma unidade orgânica composta a partir de uma forma literária fragmentada, que sugere a compreensão das misturas de linguagens, de códigos e das malhas intertextuais que são evidentes nas obras contemporâneas, não pôde deixar de atentar para o fato de que o autor não apenas ilustrou sua narrativa com imagens do amigo pintor, mas também procurou, com essa forma de estruturar sua narrativa, inserir questionamentos sobre as formas de invenção literária com que trabalha, o que não permiti que a leitura de sua obra seja vista como ocasional e sem suas recorrentes marcas intencionais.

Então, se a presença das imagens norteia a evidência de uma intenção codificadora por parte do autor, qual seria a função das imagens que estão na obra, pois estas constroem, como pôde esta análise demonstrar, um caminho evolutivo por parte da invenção literária do autor e que é visto sob a teoria e os processos da *ekphrasis*? Se as imagens são os excedentes na construção da obra, como poder-se-ia defini-las? A estes novos questionamentos vem a compreensão dos processos de composição contemporâneos ajudar, através de dois conceitos que implicam a presença de excedentes, porém cada qual com uma peculiaridade diferente.

O primeiro, visto em oposição ao segundo, é a noção elaborada por Derrida de complemento, de se acrescentar algo - uma informação, uma idéia, um símbolo, uma

ilustração, etc - a um objeto já “[...] pleno, original e presente [...].” (SANTIAGO, 1976, p.14), pronto do ponto de vista da obra completa, terminada e que estaria sendo lida.

A idéia de complemento, vista à luz das teorias pós-modernas, é entendida como uma ausência que deve ser preenchida, como um acréscimo a algo pronto, ou “[...] o inteligível que se acrescentava ao sensível, um complementando o outro.” (SANTIAGO, 1976, p.13) e que é postulada a partir das análises feitas nas organizações estruturais do objeto analisado, ou seja, de sua completude, o que seria, então, algo também completo que viria a ter o papel de simulacro daquilo que vem acompanhar, dando inclusive, ênfase para aquilo a que se refere.

Dessa forma, e pelos questionamentos levantados a partir da crítica da *ekphrasis*, considerar as imagens de Mário Botas com um complemento da narrativa subverteria a própria noção do gênero ekphrásico, constituído assim por muitos poetas e teóricos, ao praticarem a transcodificação e a tradução de obras pictóricas em descrições interpretativas, ou em obras literárias, o que acarretaria numa desvalorização de tais composições como se fossem formas de “apenas” redizer o já-dito, com outra linguagem.

O complemento de um texto ekphrásico seria, de certa forma, descartável, uma vez que somente para completar trabalham as ilustrações, como forma contrária ao processo ekphrásico, que parte de uma linguagem muda para dar voz, a partir de uma interpretação, da memória, de estratégias enunciativas específicas, enfim, da percepção sensível e artística, a outra representação, e não somente para dar vida visual aquilo que se narra, tal como mera imitação daquilo que já se tem representado.

Ao contrário de complemento, a idéia de suplemento[56], tal como uma forma não tão simples de entender o acompanhamento das imagens referentes junto ao texto ekphrásico, parece poder ajudar na abordagem das questões levantadas pelos teóricos acima referidos.

A noção de desconstrução proposta por Derrida é que põe fim ao pensamento dicotômico que se encontra nas identidades representativas e que ajuda na compreensão da lógica do suplemento dentro dos discursos: "O suplemento põe fim às oposições simples do positivo e do negativo, do dentro e do fora, do mesmo e do outro, da essência e da aparência, da presença e da ausência." (SANTIAGO, 1976, p.90).

É através da prática dialética que Derrida (1997) vê, à luz das ideologias de Platão, uma forma inclusiva e exclusiva trabalhando no âmbito da compreensão da arte, com o pressuposto de conhecer para reconhecer, os jogos, as representações, com um sistema em que tudo é interligado pela presença ou não-presença do ente analisado, de sua verdade e não-verdade, ao marcar diferenças, que funcionam com uma estrutura de suplência, como uma forma de substituição – da presença do ente – através de suplementos. "A não-presença é a presença." (DERRIDA, 1997, p.121). Portanto, para tudo tanto há a possibilidade quanto a impossibilidade, que são condições, ao mesmo tempo, para que algo possa ser (verdade).

A visão de suplemento perpassa ainda a noção platônica de repetição, em que algo só pode ser se for possível sua duplicação: "Ele [o ente-presente] aparece, na sua essência, como a possibilidade de sua própria duplicação." (DERRIDA, 1997, p.122); portanto, só há o modelo se houver a possibilidade da cópia do modelo: "Ele só é o que ele é, idêntico e idêntico a si, único, *acrescentando-se* a possibilidade de ser *repetido* como tal. E sua identidade se escava com este acréscimo, se furta no suplemento que a apresenta." (Idem). Ou

[56] Está-se longe de querer, nestas breves considerações finais, definir e esgotar um tema tão profícuo como a questão do suplemento na literatura, bem como as outras questões da pós-modernidade que caminham junto a essa; o que vale ressaltar, aqui, é a diferença entre as imagens serem ou não complemento e/ou suplemento, tratada sob o crivo filosófico e filológico dos estudos literários contemporâneos, a fim de tentar suprir a lacuna que a questão levanta sobre o relacionamento entre as imagens e as palavras dentro da narrativa de **O Conquistador**.

seja, é somente enquanto produto de mímeses que ocorre a identidade da representação, e só há representação no sentido final com o acréscimo da repetição, através da forma do suplemento, que tem a função de ser a cópia do modelo. Assim, o suplemento é repetição, para marcar as diferenças e contradições (dialéticas) que fazem com que um discurso – ou uma escritura – seja.

O suplemento, então, seria a variedade de fenômenos que compreendem a não-presença dentro da própria presença, tal como um "excesso irredutível" (Ibidem, p.122), que ali está como parte daquele ente, mesmo que contrariamente, em sua presença negativizada. Algo que só é a partir daquilo que carrega em si. O suplemento, assim, mesmo sendo uma parte reversível do todo, por conter em si o sim e o não daquele ser, faz parte de sua completude e é também em si o próprio discurso, a própria escritura.

Suplemento não é substituição de algo presente no texto – ou não presente -, mas sim um acréscimo ao discurso, como uma forma de dizer o dito, o não-dito e aquilo que está para ser dito (pelo leitor, por exemplo): "O suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e <u>fornecer o excesso de que é preciso</u>." (SANTIAGO, 1976, p.88, grifos nossos).

Assim, na compreensão tanto da estruturação da narrativa, como da significação pelos processos que essa é operada, pode-se perceber que as imagens, dentro da composição de Almeida Faria, significam por trabalharem em mão dupla de sentido, quando trazem mais significados ao texto verbal da narrativa, que já os tem, e significando (ou ressignificando), novamente, ao fazerem este mesmo gesto – suplementar. E isso é percebido através da pluralidade de signos, códigos e linguagens que compõem a obra, o que forma a noção híbrida de representabilidade que se tem na contemporaneidade e que é uma marca intencional do autor.

Apesar de serem consideradas como excedentes lingüísticos, com formas que podem ser até descartadas do texto sem que este perca sua legibilidade, as imagens de Mário Botas dentro da narrativa d´**O Conquistador** comunicam-se dentro do texto, num jogo semântico de ampliação daquilo que está descrito na narrativa, através da intertextualidade que se permitiu ser observada pelas formas ekphrásicas encontradas, e que gera a própria verbalização que se tem das imagens por parte das palavras e a narrativização que dos quadros descritos pode ser destacada na análise.

As imagens de Botas, então, vistas como suplementos da narrativa de Faria, trabalham no sentido de ampliar as significações do texto verbal, como por exemplo, ao observar o bestiário presente na narrativa e que se encontra diluído, da mesma forma, dentro da configuração dos quadros das imagens, com os motivos associados a esse bestiário dando outros significados ao que a história traz, ao denotar a própria organização da narrativa, que é permeada pelos símbolos construídos por Mário Botas e que são figurativizados e transcritos dentro do imaginário do autor.

As obras de Botas trabalham exatamente como um excesso significativo, pois, ao serem descritas pelo narrador, tal como a análise de cada capítulo demonstrou, dão ênfase ao processo inventor do autor, quando traduz e interpreta os elementos daquelas em meio aos acontecimentos diegéticos. Estes acontecimentos são revistos e ampliados semanticamente e visualmente na medida em que são comparados aos quadros desenhados, pois trazem em si outros elementos constituidores do imaginário que se quer alcançar.

É por meio dessas amplificações significativas, por meio da função suplementar das imagens que a fragmentação literária é vista como estrutura narrativa, pois, ao ver as imagens e ler a narrativa, e vice-versa, as micronarrativas que a perfazem tomam corpo diante da estruturação e passam a constituir os *frames* literários, que o processo de memorização ekphrásico constrói, através dos quais a própria estrutura da narrativa depende –

semanticamente – da presença das imagens para que possa ser vista com um todo, significativo e legível.

A referencialidade deve ser considerada enquanto apropriação de elementos representacionais e não somente como forma de constituição. No entanto, ao refletir sobre a intenção codificadora da contemporaneidade, e mais especificamente a de Almeida Faria, com sua estrutura comunicadora pautada na configuração intertextual de sua(s) obra(s), percebe-se que as imagens de Mário Botas não trabalham somente como referencialidades, pretextos para a *ekphrasis*, pois, ao serem intencionalmente colocadas na obra, as imagens passam a ter a função de suplemento significativo da narrativa.

As imagens, enquanto linguagem, significam textualmente dentro de sua composição estrutural pictural e, ainda, como forma tanto de referência como de concretização da invocação que é feita através da *ekphrasis*, pela palavra. Esta não carrega consigo, dentro do universo diegético delineado por Almeida Faria, todas as informações que fazem com que a trama trate mítica e historicamente das tradições lusas, o que atribui às imagens uma importância muito grande na concretização daquilo de que se trata na história de Sebastião. A *ekphrasis*, assim, tem um novo meio de significar, com a ajuda da suplementariedade das imagens, conforme Mitchell (1994) comenta:

> A verbal representation cannot represent – that is, make present – its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. (MITCHELL, 1994, p.152[57]).

Dessa forma, são suplementares as imagens em relação ao texto verbal também porque dão visualidade às imagens verbais que são construídas a partir das não-verbais, numa forma

[57] "Uma representação verbal não pode re(a)presentar – isto é, fazer presente – o seu objeto da mesma forma que uma representação visual pode. Esta terá que se referir a um objeto, descrevê-lo, invocá-lo, mas nunca trazer sua presença visual a nossa frente da mesma forma que uma pintura." (MITCHELL, 1994, p.152, tradução nossa).

circular e total de concepção da obra, pois através da linguagem figural, pictórica das imagens poderá o leitor conceber – e concretizar – as imagens que o texto da narrativa lhe traz.

Deve-se ressaltar que são esses apenas apontamentos sobre as questões levantadas, que, como se viu, podem ser abordadas ainda mais profundamente. Mesmo assim, uma forte marca transgressora se alastra, por parte do autor, da obra que escreve e das considerações aqui feitas, sem, contudo, a nenhum dado definitivo chegar.

O olhar deste trabalho finalmente revela que as considerações feitas aqui ajudaram na proposição da leitura que se tentou desenvolver, a partir da revisão dos modos formais que utiliza Almeida Faria para compor seus romances, até alcançar a forma de **O Conquistador**, romance que revelou as relações entre palavra e imagem - pela *ekphrasis* - que, moldadas como uma unidade orgânica, demonstram as misturas que podem ser consideradas marcas da contemporaneidade.

A análise deste trabalho deu ênfase à palavra, que, tomada em um sentido primeiro, evocou, com uma certa aura de efusão lírica, a concordância possível entre literatura e pintura, nas formas de celebração e aprovação, a exaltação de uma adesão e de uma admiração: ou seja, um estado de êxtase e de maravilhamento da e pela invenção artística, o que se assemelha a um estado de graça e reverência encontrado num texto total.

E, se tudo começa pelo olhar, que neste momento detenha-se esse olhar, a fim de não propor a leitura desta obra de arte totalmente, para que seus significados possam ser ainda re-significados, em uma outra compreensão, em uma outra forma de ler, a partir de um outro olhar.

Referências

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da Literatura**. 3ª ed. Coimbra: Almedina, 1979.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AVELAR, Mário. **Ekphrasis – O poeta no atelier do artista**. Chamusca: Edições Cosmos, 2006.

AZEVEDO, Ricardo. Texto e imagem: Diálogos e linguagens dentro do livro. *In*: SERRA, Elizabeth D. **30 anos de literatura para crianças e jovens**. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

BARRENTO, João. "A Secreta Vida Das Imagens" - Écfrase Na Poesia Portuguesa Contemporânea. In: **V Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África – "Representações Contemporâneas da Subjetividade"**. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 4 e 5 Set. de 2006. (Anotações de aula).

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Trad. e org. de Plínio A. Coelho. São Paulo: Editora Imaginário, 1998.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e poética: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras escolhidas, V-I).

CALHEIROS, Luís. O que são as VANITAS? In: **Entradas para um dicionário de estética**. 1999, p. 1-12. Disponível em: <http://www.ipv.pt/millenium/pers13_4.htm>. Acesso em: 13 de Dez. 2006.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2ª ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CANTINHO, Maria João. **Mário Botas ou o regresso de Narciso.** 200[-]. Disponível em: http://www.revista.agulha.nom.br/ag26botas.htm. Acesso em: 16 de jan. 2006.

CEIA, Carlos. **Hipotipose.** 2006. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hipotipose.htm>. Acesso em: 20 de Jan. 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. (Humanitas)

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo**. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

COSTA, Leila Aguiar. O poder real em figuração: a écfrase seiscentista em Charles Perrault e André Félibien. **REVISTA USP**. São Paulo: n. 71, p. 116-126, set./nov. 2006.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 2ª ed. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997. (Biblioteca Pólen).

DICIONÁRIO LAROUSSE francês-português, português-francês: mini/[Coordenação editorial José A. Galvez]. 1° ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Debates).

FARIA, Almeida. **Rumor Branco**. Lisboa: Portugália, 1962.

_____. **Lusitânia**. São Paulo: Martins, 1980.

_____. **Trilogia Lusitana**. Lisboa: Portugália, 1982.

_____. **Cavaleiro Andante**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. **O Conquistador**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. **Vanitas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

_____. **A Reviravolta**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999. (Coleção Caminho de Abril).

_____. II – Conversa com Almeida Faria. **Olhares sobre a obra de Almeida Faria**. Disponível em: < http://www.uesc.br/almeida/home.htm>. Acesso em: 27 jul. 2006.

FERNANDES, Maria L. Outeiro. A desconstrução do modernismo em Silviano Santiago. In: **Caderno de Letras; Revista do Departamento de Letras Anglo-Germânicas.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano 17, n. 18, p. 49-57, 2002.

FERNANDES, Maria L. Outeiro. Identidade nacional como suplemento. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos. (org.) **Desconstruções e contextos nacionais**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006.

FERREIRA, Vergílio. Prefácio. In: FARIA, Almeida. **Rumor Branco**. Lisboa: Portugália, 1962.

FIDALGO, António. O poder das palavras e a força das imagens – A retórica na era audiovisual. Disponível em: <htpp://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 20 mar. 2007.

FONTES FILHO, Osvaldo. A écfrase a serviço do auto-retrato em *A Idade Viril*, de Michel Leiris. **REVISTA USP**. São Paulo: n. 71, p. 127-138, set./nov. 2006.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte**. São Paulo: USP/ Perspectiva, 1973. (Coleção Estudos, nº 21).

FÜRSTENAU, Eugênio. **Dicionário de termos técnicos – Inglês/Português-Português/Inglês**. 5° ed. Porto Alegre: Globo, 1976. Vol. 1.

GANHO, Ana Sofia. Luiza Neto Jorge: ekphrasis e iconotexto. Disponível em: <htpp://www.geocities.com/ail_br/luizanetojorgeekphrasisiconotexto.htm>. 2001. Acesso em 24 out. 2006.

GINZBURG, Carlo (org.) Ekphrasis e citação. In: **A Micro-História e outros ensaios**. Trad. António Narino. Lisboa: DIFEL, 1989. (Coleção Memória e Sociedade).

GOBBI, Márcia V. Zamboni. **De Fato, Ficção: um exame da ironia como mediadora das relações entre história e literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria**. São Paulo: USP, 1997. Tese de doutorado.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Voz Itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo**. São Paulo: EDUSP, 1993. (Criação e Crítica; vol. 14).

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Editora da USP, 1994.

GUIMARÃES, Fernando. **Artes Plásticas e Literatura: do Romantismo ao Surrealismo**. Porto: Campo das Letras, 2003. (Coleção Campo da Literatura/Ensaio – 94).

HAMON, P.; ROSSUM-GUYON, F. V.; SALLENAVE, D. **Categorias da narrativa**. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega. 1976. (Coleção Vega Universidade).

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **REVISTA USP**. São Paulo: n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa L. Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.

JACOTO, Lílian. **Da saga à andança solitária: a crise da autoridade na *Tetralogia Lusitana* de Almeida Faria**. São Caetano do Sul, SP: Yendis, 2005.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique – Revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades.** Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LETRIA, José Jorge. O eco do ‘Rumor. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**. Lisboa, p. 8-9, 30 de jun. 1992.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 5: Da imitação à expressão**. Apresentação de Jean-François Groulier; coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 7: O paralelo das artes.** Apresentação de Jean-François Groulier; coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 8: Descrição e interpretação.** Apresentação de Jean-François Groulier; coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LIMA, Luis Costa. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LOPES, Oscar. *Cortes* na continuidade de *A Paixão*. **Letras e Letras**. Porto, n.75, p.7-14, 15 de Jul. 1992. (Dossier Almeida Faria).

LOPES, Oscar. **Os sinais e os sentidos. Literatura Portuguesa no século XX**. Lisboa: Caminho, 1986.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A novelística portuguesa contemporânea.** 2ª ed. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa/ Ministério da Educação, 1984. (Coleção Biblioteca Breve, v.14).

MARTINHO, Fernando J. B. Ver e depois: a poesia ecfrástica em Pedro Tamen, **Colóquio/Letras** n° 140-41. 1996.

MITCHELL, W. J. T. Ekphrasis and the other. In: _____ **Picture Theory**. The University of Chicago Press, 1994.

MORAES, Cristóvão. **Dom Sebastião**. Óleo sobre tela. Disponível em: <http//:www.arqnet.pt/imagens/ip3-dsebastiao.jpg>. Acesso em: 06 jan. 2006.

MUHANA, Adma. **Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida.** Trad. do latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2002.

NELSON, José Emílio. Três perguntas. **Letras e Letras**. Porto, n.75, p.7-14, 15 de Jul. 1992. (Dossier Almeida Faria).

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de. ALMEIDA FARIA – aventura de uma escrita ou escrita de uma aventura?. **Letras e Letras**. Porto, n.75, p.7-14, 15 de Jul. 1992 (a). (Dossier Almeida Faria).

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de. Rumor Branco: um título de leitura e de reescrita. **Letras e Letras**. Porto, n.75, p.7-14, 15 de Jul. 1992 (b). (Dossier Almeida Faria).

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte. Uma introdução histórica**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix. 1970.

PINEDA, Victoria. La Invención De La Écfrasis. 2005. Disponível em: <htpp://www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmem.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2006.

PLATÃO. Livro X. In: _____. **A República**. 2ª ed. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. V. 2.

PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais.** Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/ Ed. USP, 1982.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *O Conquistador* de Almeida Faria, e o percurso do ser. **Revista da ABRAPLIP**. 2001. p.211-231.

RODRIGUES, Ernesto. Contra factos... **Letras e Letras**. (Porto), n.75, p.7-14, 15 de Jul. 1992. (Dossier Almeida Faria).

SANTIAGO, Silviano, (supervisão geral). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano, **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo**. São Paulo: Quíron, 1979. (Logos, 13).

SCOTT, Grant F. The rhetoric of dilation: ekphrasis and ideology. **Word & Image**, vol. 7, n° 4, Oct.- Dec. 1991. p. 301-310.

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

SOURIAU, Etiene. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. Trad. de Mª Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Mª Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/Editora da USP, 1983.

VIANNA, Liene Cunha. **Poesia e história em "O Conquistador" de Almeida Faria**. Araraquara: UNESP, 2004. Tese de doutorado.

VILLAÇA, Cristina R.; AUGUSTO, Petra C. Ekphrasis e ut pictura poesis: 'A linguagem como pintura ou a pintura como linguagem'. **Revista Gatilho**. 1999. Disponível em: <htpp://www.gatilho.ufjf.br/anterior/2EdicaoImpressa/2EdicaoImpressa.pdf>. Acesso em: 26 out. 2006.

WEBB, Ruth. *Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre. In: **Word & Image**, vol. 15, n° 1, Jan.-Mar. 1999. p. 07-18.

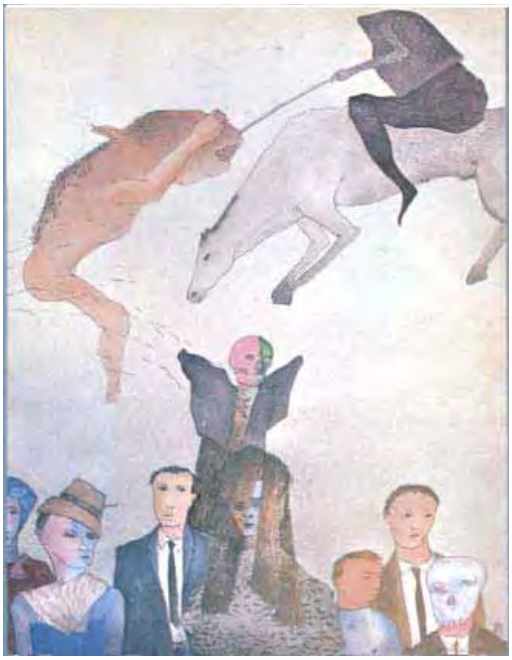
WELLEK, R. , WARREN, A. **Teoria da Literatura**. 2ª ed. Lisboa: Editora Publicações Europa-América, 1971.

ANEXOS

(BOTAS, M., apud FARIA, Capa de **A Paixão**, in **Trilogia Lusitânia**, 1982).

(BOTAS, M., apud FARIA, Capa de **Cortes**, in **Trilogia Lusitana**, 1982).

(BOTAS, M., apud FARIA, Capa de **Lusitânia**, in **Trilogia Lusitânia**, 1982).



(Botas, M., apud FARIA, Capa da obra **Cavaleiro Andante**, 1987).

(Fantin-Latour, "*A Leitura*", apud FARIA, 1996, p.07).

(Fantin-Latour, "*Natureza-morta*", apud FARIA, 1996, p.13).

Não é verdade.
A viagem não acaba nunca.
Só os viajantes acabam.
E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa.
Quando o viajante se sentou na areia da praia e disse:
"Não há mais que ver",
sabia que não era assim.
O fim duma viagem é apenas o começo doutra.
É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com o sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava.
É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles.
É preciso recomeçar a viagem.
Sempre.
O viajante volta já.

(José Saramago, **Viagem a Portugal**).