

O MITO NAS TRAMAS DO GROTESCO

El-Rei D. Sebastião

Aurora Gedra Ruiz Alvarez
Universidade Presbiteriana Mackenzie

RESUMO

Almeida Faria, no romance *O conquistador*, faz uma transposição intersemiótica do retrato de D. Sebastião (1554-1578) pintado por Cristóvão de Morais (1571), valendo-se do grotesco como técnica para desmitificar a imagem de El-Rei. É objetivo desse trabalho analisar como o grotesco constrói este efeito pela ecfrase.

PALAVRAS-CHAVE

Ecfrase, o grotesco, desmitificação

INTRODUÇÃO

A literatura metahistóricográfica tem despertado o interesse de diversos escritores, como Almeida Faria, Saramago, Lobo Antunes, para citarmos alguns nomes apenas da Literatura Portuguesa. Várias são as razões para a escolha dessa vertente literária: uma delas está ligada ao desmascaramento de circunstâncias histórico-sociais, em que a classe dominante visa à manipulação das camadas mais baixas, impondo sua ideologia. No processo de reprodução desse sistema centralizador, cria-se uma aura em torno de certos fatos e/ou figuras históricas para legitimar o instituído.

No caso da literatura lusitana, o interesse pela revisão da História relaciona-se diretamente aos regimes políticos do país que, desde a segunda metade do século XVI e, praticamente, até quase nossos dias, impingiram de tal modo controle sobre os destinos do povo português, que este foi levado a se deixar conduzir às cegas, inconsciente da perda de sua identidade. Salazar, que permaneceu cerca de quarenta anos no poder, conhecia, sobremaneira, esta “ancestral condição humilde, a inata e histórica paciência diante da adversidade, a infinita resignação” e soube impor “como ideal de cultura uma exaltação mitificada do [...] passado”.¹ Dessa sorte, o mito do sebastianismo desenvolveu-se ao longo da História e serviu, politicamente, para fixar a ideologia dominante, espoliando o povo da liberdade de escolha de seu destino e tornando-o preso a uma imagem irreal de lusitanidade.

¹ LOURENÇO. *O labirinto da saudade*, p. 59-60.

Na historiografia portuguesa, fluíram lado a lado as duas imagens: a nacional e a imperialista. Portugal viveu “quinhentos anos de imperialismo sem Império que foram também quinhentos anos de Império sem autêntico imperialismo”.² Tanto a oposição ideológico-cultural da geração de Antero de Quental quanto a promovida desde o Neo-realismo até a literatura contemporânea têm-se batido contra o conformismo secular, que estimulou a idéia de subalternidade em relação ao mundo e a contra-imagem, reformulada graças aos artifícios próprios da política de Salazar. Ambas as oposições nutriram a imagem de um Portugal “possuidor virtual de um Graal futuro”,³ tornando o *status quo* refratário a qualquer mudança. Essa impermeabilidade do sistema é que instiga os escritores a repensar a História. Procurando pôr a nu a manipulação do poder, a ficção metahistórica, na reescrita do fato, assume a tarefa de revisar e de desmitificar aquilo que ficou cristalizado, rompendo com uma concepção conservadora de mundo.

Nessas marchas e contra-marchas da História, o mito sebastianista tem sido motivo de muitas polêmicas ao longo destes últimos cinco séculos. Suas raízes se fundam na construção da consciência histórica que o povo português tem de si. Este veio propiciador e criador de muitos ensaios críticos, no âmbito da arte e da historiografia, e de produções artísticas das mais diversas naturezas é o assunto deste estudo.

O conquistador, de Almeida Faria, publicado em 1990, configura-se como mais uma possibilidade de leitura do messianismo português. O contexto extraverbal acima exposto é o fundamento do dialogismo como procedimento poético do romance, que questiona as fronteiras entre a cultura portuguesa oficial e a oficiosa, não com intenção de fazer distinção entre a História e o mito do sebastianismo, mas com o propósito de, a cada aproximação, criar a ambivalência. Ou seja, instaura-se um jogo em que, por vezes, a voz enunciativa conduz o leitor a dar créditos de confiabilidade ao tom confessional do relato, para, poucos passos adiante, negar-lhe a intimidade, com o riso dominando o enfoque, apresentando-lhe numerosas formas de humor, opostas ao tom sério dos sebastianistas.

Essa ambivalência no discurso só poderia se realizar mediante a escolha da paródia como estrutura arquitetônica. Nela, o discurso irônico preenche seus espaços estruturais, valendo-se do grotesco e da carnavalização como veículos privilegiados para a reapresentação do mito. Nosso recorte incidirá apenas sobre o grotesco, que será examinado como um dos mecanismos eleitos para plasmar a releitura do sebastianismo. Pretendemos analisar como essas construções imagéticas se elaboram e que efeitos de sentidos modulam na economia da obra.

De natureza sincrética, *O conquistador* estabelece relações dialógicas intratextuais com códigos de diferentes matérias signíficas: pintura, literatura, desenho. Por ora, centraremos as nossas atenções na transposição de um texto visual para o sistema verbal, bem como na retomada da *Crônica de El-Rei Dom Sebastião*,⁴ de Amador Rebelo (1539?-1622), escrita possivelmente no final do século XVI.

² LOURENÇO. *O labirinto da saudade*, p. 45.

³ LOURENÇO. *O labirinto da saudade*, p. 38.

⁴ Edição preparada por António Ferreira Serpa. Não se tem registro da data correta em que a crônica de Amador Rebelo foi escrita.

O romance de Almeida Faria recontextualiza, no final do século XX, o retorno, às avessas, de El-Rei redivivo, na figura de seu homomorfo Sebastião Correia de Castro. A estrutura analéptica da narrativa, graças ao fluxo do processo rememorativo, não apenas estabelece um cotejo entre a saga da personagem e a de D. Sebastião, mas também, e acima de tudo, põe em discussão o mito do sebastianismo. Sob esta perspectiva, a recuperação do mito constitui um discurso polêmico que questiona a tradição e aponta para outros significados desse fenômeno cultural. Como dissemos, o mito não cumpre no romance a função de resgate do conhecimento histórico; surge, antes, no plano da ficção, como tentativa de reconstrução da identidade nacional. No processo de desmitologização, evidencia-se o imobilismo do povo lusitano, tornado passivo e atrofiado em sua ação em razão das manipulações históricas, criando, no dizer de Eduardo Lourenço,⁵ um descompasso entre o *ser* português e a *imagem* que dele se criou.

Preliminarmente desenvolveremos algumas reflexões sobre o grotesco na arte e, a seguir, focaremos as lentes sobre alguns fragmentos, para observar como esse mesmo grotesco se constrói no discurso do narrador-personagem.

O GROTESCO

A introdução do grotesco na arte acusa uma ruptura com o princípio de que a expressão artística é a representação do belo, isto é, uma representação idealizada da natureza. Sob a égide do grotesco, o objeto artístico passa a ser representado como uma realidade disforme, intensificando a distorção das proporções, a mistura de domínios. Vitruvius (século I a.C.), em *De architectura*,⁶ é o primeiro teórico da arte a referir-se à presença do grotesco encontrada na pintura das rochas de grutas, que remonta ao período anterior a Augusto. Ele observa que o criador, inteiramente despreocupado com as leis da mimese, cria seres fabulosos, objetos e frutos deslocados de seus lugares convencionais e procede à simbiose entre os reinos animal, vegetal e humano.

Wolfgang Kayser apresenta um dos estudos mais importantes acerca desse tema. Ele considera que o grotesco, em sua essência, não é “um domínio próprio, sem outros compromissos, e [...] um fantasiar totalmente livre (que não existe)”.⁷ Ao contrário, o artista encontra, nesta manifestação, um instrumento para a expressão de uma concepção de mundo, que apreende a desarticulação das realidades externas e/ou das vivências interiores.

Na acurada pesquisa sobre essa manifestação estética na cultura medieval, Mikhail Bakhtin considera que

o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele.⁸

⁵ LOURENÇO. *O labirinto da saudade*.

⁶ Apud KAYSER. *O grotesco*, p. 18.

⁷ KAYSER. *O grotesco*, p. 40.

⁸ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 277.

Na lógica artística da imagem grotesca, segundo Bakhtin, não há fronteiras entre o corpo e o mundo e entre os diferentes corpos. Ao ignorar estes limites, efetuam-se trocas, intercambiam-se naturezas, instaura-se o fim de cada ser em particular e dá-se origem a uma outra realidade. Mais do que a riqueza e a complexidade dessas imagens grotescas captadas no processo de mutação, em sua ambivalência, a linguagem revela o embate entre o público e o privado, entre o sagrado e o profano, entre o opressor e o oprimido, subvertendo os valores da cultura dominante, como pode ser visto, por exemplo, nas telas de Jeronimus Bosch e de Pieter Bruegel.

No que tange à linguagem verbal, o grotesco também se manifesta diluindo a separação dos domínios da língua culta e do coloquial, expandindo para além das balizas da oficialidade. Articula-se, assim, uma linguagem que rompe com o sistema rígido e normativo que a aprisiona, e, instaura-se a dinâmica do grotesco. De acordo com Bakhtin, o grotesco é criado pela diversidade de combinações excêntricas, pela interdiscursividade, isto é, pelo caráter de mobilidade da linguagem, ao representar os fenômenos lingüísticos como ambivalentes e em seu devir.

Em seu estudo sobre a linguagem na obra de Rabelais, Bakhtin destaca o “vocabulário da praça pública” e evidencia a predominância da oralidade, permeada por grosserias e insultos que não fazem parte da linguagem culta. Esse espaço público, de liberação, contrasta com o espaço privado, onde os cânones são rígidos e as manifestações são comedidas, censuradas. Afirma Bakhtin, que, em princípio, a linguagem dos salões literários e a das pregações demarcam nítidos limites em relação à linguagem usada nas feiras e praças públicas. Nas primeiras ganham espaço os louvores; nas últimas, as injúrias.

Outro ponto discutido por Bakhtin é a situação em que o falante da norma culta apropria-se da variante popular, eliminando, assim, as barreiras existentes entre a fala e a escrita. Promove-se, nesse caso, o destronamento dos elementos constitutivos do discurso enobrecido, que se desobriga das imposições sociais, para deixar fluir a cultura da língua vulgar. A oralidade reflete a libertação da palavra, sua inserção num espaço também livre e, como decorrência, a criação de uma linguagem ambivalente, “um Jano de duplo rosto”.⁹ É o que acontecerá no discurso do narrador-personagem da obra sob análise.

O rompimento das barreiras hierárquicas, impostas pela convenção, permite a fusão da linguagem culta com expressões coloquiais, para relativizar a ordem vigente. Segundo o estudioso russo, a natureza inacabada da linguagem grotesca, apresentando os fenômenos lingüísticos em seu vir-a-ser, é a essência do carnaval, por criar a imagem de um mundo “às avessas”, onde nada é absoluto.

O grotesco não é somente um expediente formal que se manifesta por meio da ruptura hiperbólica com os seus limites, pela sua fusão com outros elementos de natureza diferente, ou pela presença da interdiscursividade explicitamente marcada no texto. Ele pressupõe, sobretudo, a apreensão da verdade dominante que quer satirizar. No mesmo tempo que o grotesco coloca uma determinada visão de mundo em derrisão, introduz também uma nova percepção da realidade. Conforme Bakhtin, na concepção grotesca, “as imagens não são apenas destronadas, mas também renovadas”.¹⁰ Por isso,

⁹ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 142.

¹⁰ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 270.

os signos representativos do grotesco, mediante a sua contínua metamorfose, estabelecem estreita relação com o carnaval, pois tanto um quanto o outro são livres e estão em devir.

A IMAGEM GROTESCA EM *O CONQUISTADOR*

A escolha da linguagem grotesca, enquanto solução literária de construção do discurso pelo narrador-personagem, visa a questionar a verdade instituída, rebaixando a imagem mítica de D. Sebastião. Desta feita, constrói-se um discurso disfórico que entra em disjunção com o modelo original, permeado pela visão encomiástica herdada da tradição.

Para conhecer como esse recurso atravessa a trama narrativa e subverte-a pela paródia, vamos analisar um fragmento da crônica de Amador Rebelo sobre D. Sebastião,¹¹ prosa do quinhentismo português, e um excerto de *O Conquistador*, que dialogam com o *Retrato de D. Sebastião*, pintado por Cristóvão de Morais, em 1571, pertencente, agora, ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Tenciona-se observar nesse *corpus*, que imagem se constrói do rei e de que recursos o artista se vale nesse processo criador. Para tanto, far-se-á uma breve incursão pela arte do final do século XVI, a fim de conhecer quais são as convenções dos retratos da realeza e das crônicas desse período para cotejar com o estatuto do hipertexto, que subverte o cânone.

A TRADIÇÃO

O “quattrocento” – primeiro momento do Renascimento italiano – dá início a um novo capítulo na História da Arte européia, perseguindo o ideal clássico da beleza imortal, da harmonia, do equilíbrio ao explorar os valores plásticos e expressivos do corpo humano. No percurso final desse movimento, percebem os artistas o afastamento das lições dos mestres do Alto Renascimento, que aprimoraram as técnicas da pintura em busca da perfeição e desenvolveram os estudos sobre a perspectiva, tomada no seu máximo rigor, na segunda fase dessa estética. Assumem, então, esses pintores o propósito de retomar os antigos postulados e, portanto, declaram-se intencionados em criar “à maneira de” Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelângelo (1475-1564) e Rafael (1483-1520), figuras proeminentes do Alto Renascimento italiano. Surge o Maneirismo. No entanto, em novo contexto histórico, sob o signo da Contra-Reforma, a produção não se mantém refratária à decadência desse período e acaba por contrapor ao equilíbrio das formas, tão preconizado pelos grandes mestres da pintura, o exagero, o delírio, a deformação. Em vez da contemplação ideal de perfeição estética, os maneiristas põem em xeque a racionalidade, o cientificismo renascentista, deixando entrever sua subjetividade acerca do objeto retratado; em vez de se orientarem segundo os ideais da segunda fase da pintura quinhentista, distanciam-se do ideal pretendido e dão vazão à liberdade individual e à sua personalidade, esmerando-se em provocar sensações e emoções no observador. Pode-se afirmar que, em virtude das pressões histórico-sociais

¹¹ SERPA, *Crónica de El-Rei Dom Sebastião*.

da Inquisição, o Maneirismo desvia-se das intenções programáticas e faz-se fruto da atmosfera de crise e inquietação vivida na Europa.

No caso específico de Portugal, a influência do Renascimento italiano não se faz sentir de maneira eloqüente como no restante do oeste europeu. No final do século XV e início do século XVI, os interesses de Portugal estão centrados especificamente nas atividades mercantis, o que faz com que Luís Vaz de Camões, maior poeta do classicismo português, em um fragmento de sua epopéia, *Os lusíadas*, se mostre indignado com o desfavorecimento das artes.¹² Enquanto o soneto italiano só entra em Portugal em 1527, introduzido pelo poeta português Sá de Miranda, que estivera por nove anos na Itália e lá conhecera bem essa forma poética, as novidades da pintura italiana aparecem por volta de 1517, mas não com o mesmo prestígio da literatura. O soneto vem para ficar, enquanto o conteúdo temático da estética renascentista é censurado pela última sessão do Concílio de Trento (1533), que introduz rígidos padrões iconográficos, proibindo tudo o que os inquisidores consideram herético, profano ou “impuro” nas obras de arte. A partir de 1565, as *Constituições Sinodais*, publicadas pelos Bispos, difundem-se e tornam-se guia regulador da iconografia oficial. Por fim, em 1574, D. Sebastião manda publicar um alvará a favor do cumprimento das diretrizes tridentinas. Com este ato, o controle do produto artístico faz-se tanto pelo Estado quanto pela Igreja. Em meio a esse estado de terror imposto ao povo, os pintores portugueses mantêm-se praticamente desde o início do século XVI sob influência flamenga, não só através da atividade de artistas desta origem residentes em Portugal, mas também devido à encomenda e importação de obras. Nessas condições, apenas por via indireta, ou seja, mediante a arte flamenga, os portugueses tomam conhecimento de algumas técnicas italianas.

Cumprê ressaltar que os artistas lusitanos não só incorporam a temática flamenga, mas apropriam-se também de uma nova gramática plástica da pintura: a perspectiva linear, a perspectiva aérea, os efeitos de cor, luz e brilho, o uso da técnica da tinta a óleo – criações dos artistas dos Flandres. Ao lado dessa grande pesquisa em materiais e técnicas introduzida pelos pintores flamengos, observa-se, ainda no Maneirismo português, a permanência da figura humana como eixo essencial da obra.

O retrato e o auto-retrato começam a se tornar mais populares no Renascimento. A concepção antropocêntrica assegura um lugar de destaque para aquele que é capaz de realizar grandes feitos, que desafia limites, que domina conhecimentos das mais diversas naturezas. Ao contrário do teocentrismo da era medieval, o ser humano torna-se o centro das preocupações. Por isso, propaga-se o interesse em registrar os rostos e corpos de pessoas importantes. Em virtude de os artistas dependerem economicamente da elite, as figuras dos mecenas, das pessoas do alto clero, dos reis e da família real predominam nessa galeria de notáveis.

Se o Maneirismo se distancia principalmente da temática e da abordagem renascentista, no que concerne às convenções do retrato, observa-se uma persistência

¹² Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida. / O favor com que mais se acende o engenho, / Não no dá a pátria, não, que está metida / No gosto da cobiça e na rudeza / Duma austera, apagada e vil tristeza (Canto X, 145. CAMÕES, *Os lusíadas*, p. 647).

em mostrar as boas qualidades e a notabilidade do retratado, pressupostos já presentes no início dessa estética. Assim, é comum salientar a elegância e a sobriedade das figuras, a riqueza, a severidade, com destaque especial à indumentária e aos adornos, como pode ser visto no *Retrato de D. Sebastião* (Fig. 1), de Cristóvão de Morais.¹³



Fig. 1: Cristóvão de Morais (ativo em Portugal de 1551 a 1571), *Retrato de D. Sebastião*, 1571.

Óleo sobre tela, 99 x 85 cm. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

Cf. Prancha 7, p. 380

Na tela em exame, percebe-se a intenção de trabalhar com o jogo de luz, criando o contraste de ausência e presença de iluminação, destacando os seres como se estivessem sob o foco de um refletor. O fundo escuro sobreleva a figura de D. Sebastião, ladeada por um cão de caça. Pontos de brilho sobre a indumentária do rei põem em relevo o rico trabalho artesanal realizado na peça. Segundo alguns críticos, trata-se de uma armadura; para outros, o rei veste um luxuoso gibão de couro, vestimenta destinada à prática do esporte cinegético. De acordo com as convenções, era comum na época mostrar o retratado associado a objetos e/ou seres que representassem seus grandes interesses. A presença do galgo ao lado do monarca explica-se pelo fato de este ser um grande amante da caça. A evidência do poder e da riqueza materializa-se também nos anéis e nas armas cravejadas de pedras preciosas.¹⁴ Nota-se ainda o luxo dos folhos rendados da golilha e dos punhos da fina camisa que surgem discretamente sob a vestimenta que cobre o corpo. O jovem rei perfila-se com elegância, investido com a austeridade do cargo que ocupa.

¹³ Sabe-se que Cristóvão de Morais, durante os anos 60 e 70 do século XVI, ocupou o cargo de examinador de pintores na corte portuguesa, executando trabalhos importantes para a família real, como a referida obra, a pedido da avó do rei, a rainha D. Catarina, e, anteriormente, *D. Sebastião de Portugal*, obra assinada e datada de 1565, que se encontra no Mosteiro das Descalzas Reales, de Madrid, instituição fundada pela mãe do rei, D. Joana de Áustria. Artista de origem castelhana, pouco se conhece de sua formação e da sua vida artística. Segundo Vítor Serrão, possivelmente, ele estudou na Antuérpia e lá aprendeu o domínio das técnicas flamengas; SERRÃO, *A pintura maneirista em Portugal*.

¹⁴ Em outro retrato de D. Sebastião, pintado por Cristóvão de Morais em 1565, o rei porta no peito o famoso diamante Sancy, de 55 quilates, símbolo maior da Casa de Portugal e da Dinastia de Avis, da qual D. Sebastião era o último descendente. Sobre este diamante, veja CASQUILHO. *O Sancy*.

A convenção de exibir a riqueza e as grandes qualidades do retratado encontra-se também na *Crónica de El-Rei Dom Sebastião*, de Amador Rebelo. Abaixo, transcrevemos um fragmento da referida obra que bem ilustra como os cronistas alimentaram o imaginário popular, validando a imagem-paradigma de um monarca poderoso, ousado, de ânimo invencível.

[...] Foi El-Rei muito exercitado nas fôrças corporais e fês vantágem a todos os mancêbos Fidalgos do seu tempo em todos os exercícios, porque além de ser déstro nas armas, éra múito mais na desenvoltura dos membros em torneiar, jogar a péla, lutar, saltar, e pôsto que, nos exercícios de pé, tivésse múita destrêsa, nos de caválo não houve em seu tempo outro que o igualásse, porque além dêle ser, em estrêmo, grão cavalgadôr e domadôr de feróses caválos, foi estremado monteadôr de pórcos, jogadôr de canas, torneios, justadôr, toureiro, nos quais exercícios éra tão fragueiro e sofredôr de todos os trabalhos corporais que nem a violência dos tempos de verão, nem invérno o pudérão vencer, nem as delícias dobrar, a ter ou desejar algúm repouso, como o que trasía tão cansados e maltratados os Figalgos que geralmente éra notado, por sua frequêcia, de hómem austéro. Nos perigos de mar e terra foi assás arriscado, como hómem sem mêdo, nem dúvida, antes os buscáva com temeridade e, múitas vêses, com jatância, perguntáva que cousa era mêdo. Era El-Rei homem de bôa estatura de côrpo, não em demasía, de fôrtes membros, enxúto e bem dispôsto, sem defeito algúm. Éra alvo das carnes e os cabêlos da cabêça e os que começávam a pungir da barba, louros. Tinha o rôsto grave e sevéro, com o beigo de baixo um pouco derrubado, cuja composição lhe dáva múita graça e formosúra.¹⁵

O fragmento é extraído do capítulo 73º, intitulado “Da pessoa de El-Rei Dom Sebastião”, em que o cronista mostra claramente a intenção de acentuar a virilidade de um grande guerreiro, que exercita suas inúmeras habilidades em vários esportes, nos quais explicita ostensivamente sua superioridade em relação a outros competidores. Da longa enumeração de práticas esportivas sobrepõem-se características que constroem a imagem de um herói corajoso, ousado, imbatível e que põe nos seus objetivos todo o *élan* de sua vida. Segundo historiadores, El-Rei impunha-se uma rigorosa atividade física a fim de estar bem preparado para a atividade bélica.

Note-se, na seqüência de atributos e na intensidade hiperbólica de que estes estão impregnados, a intenção de valorizar a pessoa. A descrição é sempre sintetizada por expressões que ressaltam a harmonia, a perfeição e a beleza das formas: “sem defeito algum”, “cuja composição lhe dáva múita graça e formosúra”. Nos parágrafos seguintes, o cronista pinta um retrato da aparência de D. Sebastião e, nesta tarefa, persiste nitidamente a simpatia do autor em relação ao retratado. Os adjetivos e os advérbios encarregam-se de erigir uma figura apolínea de El-Rei.

O ROMPIMENTO COM O CÂNONE

Observe-se, agora, como na passagem que se segue, Almeida Faria desconstrói essa imagem heróica do guerreiro, apresentando uma interpretação subversiva das convenções, que, com a introdução de apreciações destronantes da figura mítica, esvazia a linguagem laudatória do cronista.

¹⁵ SERPA. *Crónica de El-Rei Dom Sebastião*, p. 268-269.

No museu encaminhámo-nos sem desvios para o dito retrato. Deliciado, observei como Helena notou incrédula a semelhança entre mim e o Rei, fitando alternadamente o quadro e a minha cara, a ponto de me deixar embaraçado. As alegadas afinidades físicas até me pareceram dessa vez menos patentes. E quase me era antipática a pose majestática, o frio olhar arrogante e crispado de quem sempre representando se apresenta. A armadura verde-escura com decorativos frisos de ouro-velho; a gola alta de onde saem as rendas da golilha subindo pelo pescoço até o queixo; a mão esquerda pegando no cabo, decorado de pedras preciosas, da espada que se esconde atrás das pernas; o punhal à cintura; a mão direita exibindo os anéis no indicador e no dedo mínimo, delgado como o de um menino; o focinho do canzarrão farejando submissamente o dono e simbolizando a mansidão dos súbditos; tudo no quadro está pensado para investir de sinais de poder o adolescente pouco seguro de si, órfão de pai antes de ter nascido, abandonado pela mãe, obviamente mal-amado, desejoso de provar o seu valor e de se vingar do mundo a todo o custo. A face imberbe; a testa alta, o cabelo alourado e curto como o meu; os olhos verde-tília; as arredondadas sobranceiras; os lábios tão impecavelmente desenhados, que se suspeita o favor do pintor; o queixo pouco afirmativo e as rosadas orelhas: tanta fragilidade não se disfarça sob o olhar duro de quem cedo foi ferido e à força quis ser adulto.¹⁶

Contrariamente aos textos anteriores, o excerto de *O Conquistador* introduz uma voz polêmica que desautoriza as formações discursivas cristalizadas no discurso institucional. Vejamos como se processa este embate.

Do ponto de vista técnico, procede-se a uma ecfrase, isto é, o fragmento materializa, em uma representação verbal, um texto pictórico. Manifesta-se aqui um viés de como a arte é produto do meio onde circula. Nesse caso, a voz narrativa lexicaliza alguns aspectos daquilo que se conhece visualmente e que foi concebido segundo as convenções e as intenções com que a obra foi produzida, ao mesmo tempo em que oferece uma contra-leitura, baseada em estratégias e possibilidades de interpretação, que introduzem um segundo conteúdo semântico que se superpõe ao conteúdo do texto-fonte. O receptor, por seu lado, tendo também no seu repertório de leitura a tela *Retrato de D. Sebastião*, de Cristóvão de Moraes, com certeza, traçará relações intertextuais entre a imagem como a conhece e a descrição interpretativa do narrador-personagem. Segundo Claus Clüver, a ecfrase é a “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais”, quer seja “a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, [quer seja] a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance”;¹⁷ ela é, portanto, a reconstrução interpretativa lexicalizada de textos produzidos em outros sistemas. E o que ocorre em *O conquistador*? Na transposição intersemiótica do quadro de Cristóvão de Moraes, constrói-se um percurso semântico-estrutural voltado para a formação da imagem grotesca do rei. Instaure-se a carnavalização tanto do texto visual quanto de textos compostos à maneira da *Crônica* de Amador Rebelo, criando, assim, uma escrita em dois planos: o da parodização – o texto enquanto processo de significação – e o plano parodiado, constituído pelos objetos referidos pelo primeiro.

Se, estruturalmente podemos falar que há uma sobreposição de textos, o mesmo ocorre no campo semântico. O discurso do narrador-personagem recodifica a imagem

¹⁶ FARIA. *O conquistador*, p. 107-108.

¹⁷ CLÜVER. *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos*, p. 42.

do soberano, desconstruindo o discurso sacralizado pela convenção, isto é, afirma um novo *ethos* à vista do anterior.

Na reelaboração, a voz enunciativa salienta os aspectos negativos que destronam a altivez e a gravidade criada pelo pintor. Confronta-se a leitura do criador plástico com a do narrador-personagem. Observemos como as imagens verbais encerram ambivalência. O discurso narrativo focaliza a cena da visita ao museu, e diante da tela *Retrato de D. Sebastião* desencadeia-se todo o processo de transformação do discurso do narrador-personagem. Ele transita do observador crítico, objetivo, para a postura contaminada pela subjetividade. Ao perceber o pasmo de Helena, sua companheira, pela semelhança entre os homônimos, ele inicia com uma notação eufórica – “deliciado” – que não dissimula sua alegria em ser parecido com *El-Rei*. Já no final da frase, o adjetivo “embaraçado” postula uma atitude de recusa da semelhança. Há uma alteração da sua relação com o objeto, o que resultará, evidentemente, na mudança de enfoque. A oração que se segue (“As alegadas afinidades físicas até me pareceram dessa vez menos patentes.”) reforça essa heterogeneidade de percepção. O dêitico “dessa vez” situa, na linha do tempo, o momento da disjunção com a representação pictórica. A partir de então, seu discurso apresenta variações que alternam entre a postura do observador, com isenção de ânimo, que descreve o retrato, em uma leitura convencional, enumerando os detalhes do texto plástico e a atitude avaliativa que deprecia os traços apontados.

Cotejando esses discursos, temos:

Leitura convencional do texto visual

- “pose majestática”
- “o focinho do canzarrão farejando submissamente o dono”
- “sinais de poder” (descrição detalhada da indumentária)
- “lábios tão impecavelmente desenhados”
- “olhar duro”

Leitura subversiva

- “o frio olhar arrogante e crispado de quem sempre representando se apresenta”
- o comportamento do cão “simboliz[a] a mansidão dos súbditos”
- “adolescente pouco seguro de si, órfão de pai antes de ter nascido, abandonado pela mãe, obviamente mal-amado, desejoso de provar o seu valor e de se vingar do mundo a todo o custo”
- “suspeita[-se] o favor do pintor”
- “queixo pouco afirmativo”
- “tanta fragilidade” no olhar; “de quem cedo foi ferido e à força quis ser adulto”

Instaura-se, claramente, um embate entre os dois discursos que se constroem numa relação de contraste, estabelecendo, a princípio, um movimento de adição, de agregação de qualidades positivas que, a seguir, são destronadas. O primeiro discurso se constitui de traços figurativos e ações que participam do campo semântico da realeza: altivez, gravidade, auto-suficiência, riqueza, poder, beleza, perfeição e, por fim, gosto

pela prática de esportes nobres: a esgrima e a caça, como vimos na crônica de Amador Rebelo.

Como contraponto a esta figura emblemática da nobreza, obedecendo a uma estrutura de justaposição, alinham-se, na frase, notações figurativas e comentários que transmitem a formação ideológica avessa ao *ethos* afirmado pelo texto plástico. Nesse segundo momento, temos imagens que traduzem: fingimento, despotismo, fragilidade, insegurança. No cotejo entre a primeira e a segunda seqüências, temos a formação de duas isotopias que se opõem: a máscara e a *persona*. Modulam-se, portanto, duas subjetividades, ou seja, polemizam-se dois *ethos* distintos: o da leitura convencional do texto visual, que constrói uma percepção eufórica do retratado, nobilitando as qualidades da realeza, semelhantes às encontradas na literatura dos cronistas, e o da contra-leitura moderna do texto verbal, que entra em disforia com o primeiro, acentuando a visão redutora do objeto descrito. As duas leituras são (re)criações ecfásticas da mesma imagem, mas a segunda baseia-se em uma abordagem psicanalítica, em virtude da introdução de uma leitura destronante que não seria aceita pelo público intencionado pelo criador, isto é, por ser atravessada pela óptica subjetiva, que repudia o mito sebastianista.

Do exame desses fragmentos, podemos concluir que a linguagem do grotesco permite revelar o rompimento das fronteiras entre o convencional e o novo, o elevado e o anódino, assim como ocorre no carnaval. Subverte-se a visão mítica de D. Sebastião e põe-se, ao lado desta imagem, a de um monarca autocentrado, que toma atitudes de um déspota para encobrir sua fragilidade. Nesse confronto entre o alto e o baixo, relativiza-se a tradição, dilui-se a ordem e o estabelecido na ambigüidade e na incerteza. Este novo entendimento da linguagem grotesca, que se contamina da visão carnavalesca de mundo, traz, portanto, no seu bojo, a intenção de questionar a verdade como concepção monolítica, absoluta, e revelá-la no seu *devoir*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grotesco instaura-se em *O conquistador* como discurso polêmico, que discute a mitogenia portuguesa e apresenta uma outra leitura desse fenômeno cultural. A ecfase comparece, no romance, como um dos instrumentos privilegiados pelo discurso do narrador-personagem para fazer uma reconstrução interpretativa da História, dessacralizando o mito. Sob essa perspectiva, não é um apagamento do antigo modelo ou uma simples oposição morte-vida, mas um jogo dialético em que se projetam o sistema e as ideologias vigentes, que são dispostos em confronto com a irreverência e a disforização do novo discurso. O travestimento da ideologia oficial aponta para um novo olhar da lusitanidade, que desconstrói a mentalidade imperialista de D. Sebastião, bem como a posição expectante do povo, que se confinou na inação à espera do Salvador da Pátria. O discurso presente na ecfase instaura a transgressão do instituído, polemiza-o, legitimando a palavra como poder de criação de mundo e de verdades, as quais têm sua efêmera existência apenas nos fugazes momentos da criação e da fruição.



ABSTRACT

In the novel *O conquistador* by Almeida Faria (1990) there is an intersemiotic transposition of the portrait of D. Sebastião painted by Cristóvão de Morais (1571) that uses the grotesque as a technique to demystify the image. The purpose of this study is to analyze how this effect is achieved by the grotesque qualities of this ekphrastic passage.

KEYWORDS

Ekphrasis, the grotesque, demystification

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. (1972.) Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. (1965.) Trad. Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1999.
- CASQUILHO, José. *O Sancy: mais de cinco séculos de história* (1). Disponível em <<http://www.triplov.com/casquilho/sancy/index.html>> Acesso em 18/11/07
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo, FFLCH/USP, n. 2, p. 37-55, 1997.
- FARIA, Almeida. *O conquistador*. Lisboa: Caminho, 1990. 134 p.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. (1960.) Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.
- MORAIS, Cristóvão. Retrato de *D. Sebastião*. Disponível in <http://www1.ci.uc.pt/artes/6spp/imagens/morais_sebastiao1.jpg> Acesso em 04 mar. 2006.
- SERPA, António Ferreira (Ed.). *Crónica de El-Rei Dom Sebastião: único deste nome e dos reis de Portugal o 16º*, composta pelo Padre Amadôr Rebêlo, companheiro do Padre Luís Gonçalves da Câmara, mestre do dito Rei Dom Sebastião. (s.d.) Ed. António Ferreira de Serpa. Porto: Civilização, 1925.
- SERRÃO, Vítor. *A pintura maneirista em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. (Biblioteca Breve, 65).