

A relação ekphrásica na estrutura narrativa de *O Conquistador*

Mestranda. Gismara Rosane Garcia¹ (UNESP/FAPESP)

Resumo:

Utilizando a *ekphrasis* como instrumento teórico, o presente trabalho pretende demonstrar a relação que Almeida Faria, escritor português, promove entre palavra/imagem, literatura/pintura, dentro da estrutura do romance **O Conquistador** (1993) analisando tal relação no primeiro capítulo da obra, com o texto verbal da narrativa comunicando-se com o não verbal do desenho/gravura do artista luso Mário Botas (1953-1983), revelando processos ekphrásicos de acordo com o entendimento moderno da sua teoria, demonstrando como a *ekphrasis* utiliza a imagem e qual o resultado desse uso, sugerindo estratégias representativas para compor a relação, atribuindo à narrativa vivacidade de linguagem, narratividade do texto não verbal, os quais trabalham para ampliar e plurissignificar os sentidos do texto.

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

Introdução

A leitura da estrutura formal do romance **O Conquistador** revela que Almeida Faria o compõe com uma narrativa baseada na plasticidade e na comunicação com obras pictóricas do artista Mário Botas (1953 – 1983), criando um narrador-personagem chamado Sebastião Correia de Castro, a partir de uma pintura do Rei D. Sebastião, que está como capa da obra e que, provavelmente, é inspirada na retratada por Cristóvão de Moraes (1571); A obra é, ainda, dividida em sete capítulos, cada um deles introduzidos por epígrafes tomadas de vários autores universais, como citação de caráter sugestivo-explicativo, e por gravuras/desenhos, os quais antecedem e estão descritos nas cenas que são narradas pelo narrador-personagem em cada um dos respectivos capítulos.

A fim de estabelecer como que a comunicação entre as linguagens, verbal e não verbal, ou das artes literária e pictórica, são relacionadas na obra, partindo dos pressupostos clássicos que orientam as teorias e críticas de arte, revelar-se-á uma relação que é mantida desde a antiguidade, com a valorização de cada arte de acordo as formas de pensar e de expressar do homem de épocas diferentes.

A análise da relação entre palavra e imagem será realizada no primeiro capítulo da obra, com a *Ekphrasis* utilizada como instrumento teórico para revelar o percurso estrutural utilizado pelo autor, ao compor sua obra com a descrição da cena que está desenhada no início do capítulo, na imagem, transformando o não verbal, estático, em narrativa, trabalhando com diferentes intuítos e estratégias.

1 *Ekphrasis*: a revelação de um gênero

O primeiro trabalho ekphrásico de que se tem notícia está n' **A Ilíada** de Homero, o qual 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 sua utilização e de compor uma definição foi num estudo sobre retórica de Dionísio de Halicarnasso, no qual se demonstrava seu uso 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*, o qual foi título de um trabalho de Callistratus, que descreveu 14 estátuas sugerindo 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", 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; 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 ação do tempo e da natureza, designando uma perenidade que falta ao efêmero poder temporal;” (AVELAR, 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, acomodando-se 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, os quais 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.

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, denotando a *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.

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 eloquente do mesmo. Por isso, “A Enargeia está no coração da ekphrasis.” (WEBB, 1999, p.13, tradução nossa).

Ginzburg (1989), na busca pelos dispositivos textuais que um historiador utiliza-se 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).

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.

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, o qual compilou um completo e pioneiro exame da *ekphrasis* na literatura antiga, definindo um grupo de textos como exemplos desta prática, que, segundo Webb se “Deu forma a concepções da *ekphrasis* do “gênero” sem dar-lhe um nome.” (1999, p.10, tradução nossa). 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 agora pode ser apreendido.

Entendendo a *ekphrasis* no âmbito literário-textual, pode-se refletir que um texto ekphrásico pode trabalhar com a imagem a que se refere com diferentes efeitos, de acordo com o uso que fará da mesma. Barrento (2006, informação verbal¹) 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, a qual se 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 descrevendo 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, trazendo-o 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 à inserção de elementos discursivos que remetam a uma dinamicidade do objeto, ou sua narratividade implícita, conforme aqui é abordada. O objeto é utilizado para compor uma descrição que, mesmo partindo de um enfoque subjetivo, a partir do olhar interpretativo do escritor, tem características 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 promover reflexões, sugerir temas, reviver memórias ou digressões sobre o que o objeto descrito retem 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, com esta imagem trabalhando 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, a qual, se não utilizada/descrita integralmente, pode, ainda assim, contribuir muito para o universo da

¹ 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.

narrativa pelo seu acompanhamento (GANHO, 2001)², ou pela alusão que o texto faz a um lugar ou imagem mentais (MITCHELL, 1994)³, 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 anterior⁴. 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, denotando 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, tomando-o apenas como mote para a criação textual, não sendo possível, na maioria das vezes, perceber a presença da referência anterior. Então, a partir do objeto, cria-se, constrói-se uma outra realidade, em outra esfera, com outra materialidade e linguagem, através da retomada do tema, assunto, ou de algum elemento o qual 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, constituindo 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.

Para além desses, muitos outros usos e efeitos podem ser considerados no processo ekphrásico, já que se trata de uma prática literária ligada aos antigos. É o que revela uma obra de análise de processos ekphrásicos elaborada por Mário Avelar (2006), com a qual revela a narratividade implícita nos objetos visuais, ou a verbalização do silêncio do objeto descrito que revela um caráter discursivo, através de processos que trabalham a imitação interpretativa do objeto descrito, sendo este tanto fruto 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 re- como plurissignificando os signos (ou elementos) utilizados, atentando para a importância do objeto descrito como uma representação primeira e, portanto, seu status artístico, com diálogos intertextuais que registram visualmente através de palavras a pluralidade das linguagens e de seus usos.

2 Análise ekphrásica

Dentro da moldura maior que é a história que o narrador Sebastião conta de si mesmo, sua conquista literária é iniciada no Capítulo I, que funciona como uma moldura menor; neste quadro, o narrador recupera 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” (FARIA, 1993, p.11), por mais diferente que aquilo lhe pudesse parecer. É da

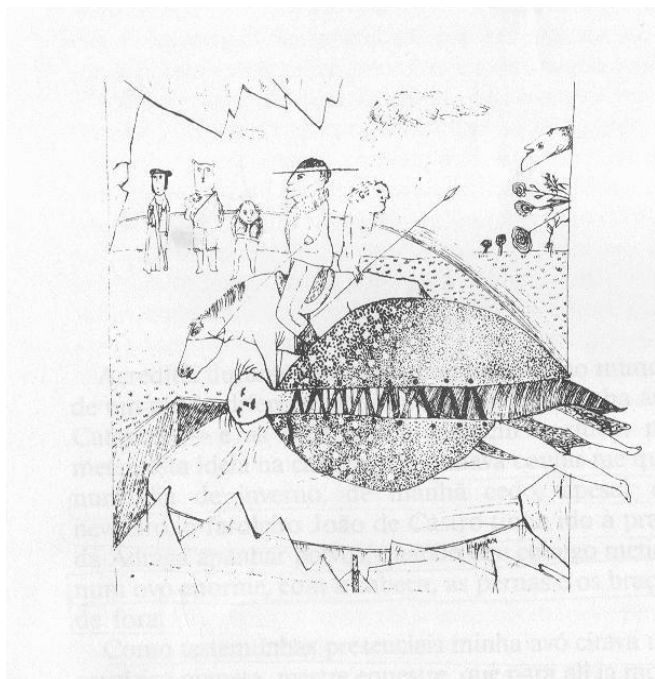
² Ana Sofia Ganho alude a este acompanhamento definindo a *ekphrasis* como “á posteriori”, que é quando um texto acompanha uma imagem, e vice versa, ou seja, quando estão relacionados entre si pelo tema que tratam ou pela figura (imagem) representativa a que aludem (2001, p.01).

³ Definida como “*ekphrasis notional*”, ou de noção, na qual o texto surge ou da memória de um lugar ou de uma imagem mental.

⁴ Deve-se atentar para o fato de todo texto ser fruto de um pré-texto, tal como entendido através das malhas intertextuais que compõem toda narrativa.

história que a avó contava sobre seu nascimento que surge a primeira descrição e, portanto, a imagem que abre o Capítulo I como uma cena construída pela imaginação da avó, que procurava estabelecer uma relação entre o nascimento de Sebastião e todas as coincidências que faziam-na 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, marcando com este início a importância que terá a avó Catarina no percurso dela e como que, em muitos momentos, será do imaginário da avó e, por conseguinte, 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 desta cena simbólica, 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 demonstrando os estragos da tempestade que trouxera o ovo com o protagonista dentro. Estes seriam os elementos que estão desenhados, estáticos, corporificando a parte espacial que há neste texto.

A *ekphrasis* inicia-se como a forma com que é tomada a imagem, como se fosse uma cena, a qual é retomada da memória do narrador, e que por sua vez assim é pela forma como lhe fora trazida 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, dando-lhe contornos verossímeis, os quais serão 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, a qual permite a seqüenciação dos fatos que se podem deduzir das partes constituintes da imagem. A retomada da cena da imagem promove, então, uma *ekphrasis* narrativa (BARRENTO, 2006), com a inserção dos elementos estáticos da imagem no corpo da narração, constituindo uma cena integrante da continuidade linear da história que Sebastião inicia.

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

Considerando 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, (...)” (FARIA, 1993, p.11), não é somente o que aparece na imagem, mas há informações sobre a visibilidade da situação, por causa das informações que fazem parte da composição da narrativa, e que serão trazidas à narrativa mais tarde, quando se fizer referência à tempestade que caíra sobre a Serra de Sintra na noite anterior ao nascimento do protagonista.

Sobre as personagens da cena, a primeira informação diz respeito à condição do pai de Sebastião, que era faroleiro e que estava apanhando 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 a 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 a cena apresenta, sem dar-lhe nenhuma dinamicidade. Já sobre o cavaleiro e os peões, há uma caracterização de sua presença na cena, referenciando o cavaleiro como “mestre equestre” e os peões de brega como “[...] recrutados entre os mais aparvalhados das aldeias.” (Ibidem, 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 cena vista pelos seus integrantes, em relação ao nascimento e em relação ao fator simbólico que se apreende dela: “Eles e o faroleiro assistiram estremunhados ao estranhíssimo espetáculo.” (Ibidem, p.11). A continuação da narração do texto verbal é uma verbalização do que a história que a avó contava 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 cena 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 preenchimento das lacunas que a imagem e sua interpretação apreendem.

Esta *ekphrasis* pode ainda ser considerada como comentário (BARRENTO, 2006), com a imagem como um pré-texto, o qual torna-se 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 autor 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 criação literária de Almeida Faria, como uma declinação 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. A *ekphrasis* aqui demonstrada, como comentário de uma representação plástica, será o *leitmotiv* (AVELAR, 2006) de toda a trama, iniciada desde o Capítulo I.

O capítulo que inicia a 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 todo o ambiente imaginário e imagético que será a estrutura utilizada por Almeida Faria para determinar 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 introduzindo a re-contagem ou re-criação do mito sobre D. Sebastião, que diz que este voltaria para salvar a terra depois de sua estadia no mar, como forma de redenção do povo já cansado de humilhações. O mar, representação onírica e simbólica para as tradições lusas, é invocado ao iniciar-se a trama, trazendo o protagonista que tem todas as características do Encoberto Rei, conforme o imaginário das demais personagens delineará e as suas parecenças físicas apresentarão, 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 autor 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 se deriva dos mitos e das tradições lusas, com a força da palavra da avó. A imagem, portanto, surge como mote, como uma forma inspirativa, 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 na 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 - como, por exemplo, o ovo, o cavalo, o mar, o cavaleiro, a cobra marinha etc - pode trazer consigo e que são revelados pela leitura da imagem que será feita pelo leitor do texto.

Conclusão

Na análise apresentada percebe-se que a imagem que abre o Capítulo I é interpretada no texto verbal a partir daquilo de mais peculiar que seu narrador vê de aproximação com sua própria figura, transpassada pela também 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 meios das intertextualidades e referências extratextuais – mesmo do texto pictórico – a que o narrador apreende.

Desta forma, o que não está dito na narratividade da imagem, a sua *ekphrasis* completa de sentido tais lacunas, que fazem parte do próprio processo de composição de uma obra pictórica e que, verbalmente e pelo construto 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.

Por causa deste complemento interpretativo, ao “ler” tal capítulo e, mais especificamente tal trecho, nota-se que a narrativa de Almeida Faria é construída sobre todo um campo enigmático e mitológico, em torno do Sebastianismo e da relação irônica e paródica com seu protagonista, mas que necessita ser re-construída e, portanto, re-significada pela leitura e observação que é necessária fazer do desenho que abre tal capítulo.

A imagem surge em meio à narrativa de forma fluente, deixando, às vezes, em muitos leitores a falta de noção 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.

O processo ekphrásico trabalha para que a narrativa crie mais legibilidade e que tenha um maior campo semântico/semiológico, através da retomada descritiva e interpretativa do desenho, por causa não só da atmosfera onírica que envolve a narração da cena, como também pela plasticidade que Almeida Faria dá-lhe pela concentração visual máxima e o apelo às imagens. Também trabalha no sentido de dar, igualmente, vivacidade à linguagem não verbal do desenho, pela sua narratividade e que passa a motivador de uma nova imagem, criada verbalmente a partir de si sem, contudo, ser apenas descritiva ou reducionista, mas com uma grande carga significativa.

Há no texto de Almeida Faria mais do que uma preocupação em re-apresentar o texto de Mário Botas, pois a descrição ekphrásica e, portanto, significativa apresenta os elementos pictóricos ao lado dos verbais marcando uma relação intersignica, que procura a interrogação dos próprios limites entre ambas artes.

A *ekphrasis* trabalha com a superação da já tradicional oposição entre palavra e imagem, que rendeu e rende inúmeras discussões desde os filósofos greco-latinos até os mais contemporâneos, ao recusar tratar a imagem, mesmo que não seja sua criação, como muda ou silenciosa, dando voz à sua linguagem e sua narratividade.

Mesmo com o uso da *ekphrasis*, o autor não esgota a imagem na palavra: ao contrário, pois ao transpor uma interpretação da imagem para a palavra, cria uma nova imagem, trabalhada a partir de sua linguagem descritiva e pictórica.

Ao demonstrar que os universos artísticos da palavra e da imagem não são antagônicos, Almeida Faria questiona e amplia seu fazer literário e artístico de um modo geral, pois uma imagem se lê e um texto se vê, sem que, para tanto, um seja suplemento não significativo do outro.

Referências Bibliográficas

- [1] AVELAR, Mário. **EKPHRASIS – O poeta no atelier do artista**. Chamusca: Edições Cosmos, 2006.
- [2] BARRENTO, João. “A SECRETA VIDA DAS IMAGENS” - ECFRASE NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA’. Simpósio oferecido pela Universidade Federal Fluminense, Niterói. 4 e 5 Set. de 2006.
- [3] FARIA, Almeida. **O Conquistador**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- [4] GANHO, Ana Sofia. “Luiza Neto Jorge: ekphrasis e iconotexto”. 2001. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/luizanetojorgeekphrasisiconotexto.htm>. Acesso em 24 out. 2006.
- [5] GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, E.; PONI, C. “Ekphrasis e citação”. In: **A Micro-História e outros ensaios**. Lisboa: DIFEL, 1989. Coleção Memória e Sociedade.
- [6] MARTINHO, Fernando J. B. “Ver e depois: a poesia ecfrástica em Pedro Tamen”, **Colóquio/Letras** n° 140-41. 1996.
- [7] MITCHELL, W. J. T. “Ekphrasis and the other”. In: MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory**. The University of Chicago Press, 1994.
- [8] PINEDA, Victoria. “LA INVENCION DE LA ÉCFRASIS”. 2005. Disponível em: <<http://www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmem.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2006.
- [9] SCOTT, Grant F. “The rhetoric of dilation: ekphrasis and ideology”. In: **Word & Image**, vol. 7, n° 4, Oct/Dec 1991.
- [10] VILLAÇA, Cristina R.; AUGUSTO, Petra C. “Ekphrasis e ut pictura poesis: ‘A linguagem como pintura ou a pintura como linguagem’.”. In: **Revista Gatilho**. 1999. Disponível em: <<http://www.gatilho.ufjf.br/anterior/2EdicaoImpressa/2EdicaoImpressa.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2006.
- [11] WEBB, Ruth. “*Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre”. In: **Word & Image**, vol. 15, n° 1, Jan.-Mar. 1999.

Autor

¹ Gismara Rosane Garcia, mestrand.

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista - UNESP – Campus de Araraquara – SP.

E-mail: gismaragarcia@yahoo.com.br