

**UNIVERSIDADE ABERTA**

Mestrado em Estudos Comparados - Literatura e outras Artes

**Habitar (n)o Imaginário**

**A figura de D. Sebastião na literatura e nas artes**

António Xavier

Estudante nº 1200928

Orientador: Prof. Doutor Carlos F. Clamote Carreto

**Lisboa 2018**



## **Resumo**

As reflexões que aqui se apresentam pretendem contribuir para o estudo do imaginário sebastianista na literatura e nas artes. Procura-se, a partir da análise privilegiada de uma obra literária e duas obras do domínio das artes plásticas, nomeadamente uma pintura e uma escultura, questionar os possíveis significados do mito sebastianista, procedendo-se também a uma leitura e interpretação deste mito tanto em função da sua apropriação pelos autores como das diversas modalidades de representação artística que o transformam. Ao mesmo tempo, tenta-se perceber qual o papel dos artistas e das obras literárias/ plásticas na criação de mitos.

## **Abstract**

This study has as its theme the question of the Sebastianist imaginary in literature and in the arts. From the analysis of a literary work, one painting and one sculpture, the aim is to question the possible meanings of the Sebastianist myth and to read and interpret this myth both in function of its appropriation by the authors as of the diverse modalities of artistic representation that could transform it. At the same time, this studie also tries to understand the role of artists and literary / plastic works in the creation of myths.

**Nota:** Este trabalho não segue as normas do Novo Acordo Ortográfico



# Índice

## 1-Introdução

### Parte I

1.1-Mito e Imaginário.....	15
1.2-Diferentes visões do Imaginário- De Bachelard a Maffesoli.....	18

### Parte II

2.1-Dom Sebastião- a origem do mito.....	23
2.2-O Sebastianismo e Eduardo Lourenço.....	32

### Parte III

3.1-Almeida Faria- O conquistador.....	36
3.2-Costa Pinheiro – O retrato de Dom Sebastião .....	47
3.3-O Dom Sebastião de João Cutileiro.....	59

<b>Conclusão.....</b>	<b>66</b>
-----------------------	-----------

<b>Bibliografia.....</b>	<b>69</b>
--------------------------	-----------



*Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério  
mais alto que pode obrar alguém da humanidade*

**Fernando Pessoa, c. 1930, num texto solto**

## **Introdução**

A identidade portuguesa assenta em vários mitos fundadores, sendo este um traço que caracteriza provavelmente a construção de todas as identidades nacionais. Um deles, o sebastianismo, integra o do Desejado e o Quinto Império. O Sebastianismo é um dos mitos mais marcantes da nossa história.

Dom Sebastião é uma das figuras portuguesas em torno da qual gravitam muitas obras dos mais diversos quadrantes da cultura, continuando a suscitar discussões e interpretações várias, existindo uma grande divergência de opiniões e imagens elaboradas sobre a figura deste monarca, sendo que a “efabulação em torno do regresso do rei desaparecido em Alcácer Quibir far-se-á ao longo dos séculos, em textos proféticos ou não, em volta de certos tópicos que constituem a ideologia sebastianista e que, ao exprimirem e sustentarem uma crença e uma espera, impediram o trabalho de luto que a derrota e o desaparecimento do rei deveriam ter provocado” (Lima, 1997, p. 255). É fácil de entender que o sebastianismo não é de compreensão fácil, sendo o símbolo de uma história complexa que alterna momentos gloriosos e decadentes, em que a fatalidade e a vontade se entrecruzam e se alimentam mutuamente.

Este trabalho pretende abordar a figura de D. Sebastião na literatura e nas artes, colocando em análise o mito sebastianista, o qual era para Fernando Pessoa “o único movimento verdadeiramente nacional” (Świda, 2003, p.44).

O trabalho será dividido em três partes principais: a primeira parte, denominada Arqueologia de um Mito, onde será conduzida uma discussão em torno do conceito de imaginário, bem como do mito e das suas origens; a segunda parte, denominada Trajetórias de um Mito, na qual faremos uma introdução ao mito Sebastianista, procurando responder-se a uma questão que permanece atual: por que razão este mito continua vivo e com tanta força no nosso imaginário coletivo?; finalmente, a terceira parte, denominada Imagens do Mito, onde as três obras selecionadas serão analisadas,

tentando-se perceber em cada uma delas o peso e a força deste mito, e o modo como ele é representado por cada autor. Para tal, será analisado o simbolismo contido nestas obras, remetendo-as para o imaginário moderno de D. Sebastião, analisando-se ainda, como estas obras que se incluem na concepção moderna de mito, tida como uma construção do imaginário, se relacionam com a cultura portuguesa.

A incerteza sobre a morte do rei e o desaparecimento do corpo na batalha de Marrocos contra os mouros, inimigos históricos da Terra Santa e do catolicismo segundo a visão portuguesa, ajudam a construir a fama e a lenda de D. Sebastião, o Encoberto. O sebastianismo será então um elo de esperança e resistência importante já em 1580, contra o domínio filipino, logo após a anexação dos dois reinos pela Espanha. Elemento de forte presença na história portuguesa, pós-século XVI, o sebastianismo segue o seu curso, manifestando-se em momentos de crises políticas agudas.

O mito apareceu no século 16, com a personagem de D. Sebastião, cujo nascimento foi desejado por todo o povo português. No entanto, apesar da presença do mito sebastianista a partir de determinado período da história portuguesa, as visões sobre o mesmo e as causas do seu aparecimento levam a várias interpretações e discussões, envolvendo alguns dos nossos melhores pensadores e cientistas ao longo dos tempos, sendo surpreendente a grande divergência de opiniões e imagens elaboradas sobre a memória de D. Sebastião.

Assim, D. Sebastião pode ser visto através de diferentes prismas, oscilando entre a vítima que deu nome e corpo a um cruel sentido de decadência, levando à perda da independência de Portugal, como pode ser o resultado de uma desproporção de grandezas, símbolo de uma pequena nação, composta por homens corajosos e capaz de feitos grandiosos.

O mito sebastianista vive e sobrevive nesta multiplicidade de visões e interpretações, através de vozes anónimas e mais conhecidas, como é o caso de António Sérgio, uma das vozes mais críticas do sebastianismo, com uma rejeição absoluta em relação ao mito e à mentalidade sebástica, para o qual D. Sebastião não passa de um reizito imprudente, estúpido e desvairado.

Para outros, como Eduardo Lourenço, pensador da Portugalidade, o mito sebastianista representa a manifestação mais palpável do espírito nacional. Este pensador sempre se demarcou do sebastianismo sistémico, referindo que não deixa de ser sintomática a revisitação do sebastianismo através de reflexões ou obras literárias diversas, por parte de inumeros autores de diferentes épocas.

A rediscussão de fragmentos da memória coletiva portuguesa, nela englobando o mito sebastianista, é também encontrada em obras de outros escritores que retomaram o tema após a Revolução dos Cravos, como é o caso de Agustina Bessa-Luís (1980) , José Saramago (1980) e Amadeu Lopes Sabino (1986), entre outros.

O mito sebastianista continua a despertar reflexões, cujas causas e resultados possibilitam ainda outras possibilidades de análise, questionando e transformando constantemente o presente.

Como já foi referido, para além da análise da obra de Almeida Faria, *O Conquistador*, analisaremos duas outras obras que refletem também uma interpretação pessoal do mito sebastianista. Duas visões do campo das artes onde, cada uma a seu modo, pretendem desmitificar o mito sebastianista, ao mesmo tempo que alimentam a subjectividade em torno da mesma personagem. Essas duas obras, permitir-nos-ão uma visita ao campo das artes plásticas e da escultura, representados respectivamente por um retrato de Dom Sebastião, da autoria de Costa Pinheiro e incluído na série *Reis* (pintado no contexto da corrente do Neo-figurativismo), e uma escultura de Dom Sebastião, da autoria de João Cutileiro, uma abordagem anti-ortodoxa da mesma figura.

No caso de Almeida Faria, podemos dizer que se trata de uma obra que estabelece um diálogo entre ficção e história, explorando uma espécie de obscuridade que muitos romancistas gostam de explorar. Essa obscuridade resulta do facto de que por mais que se tente interpretar a história, restarem sempre zonas indefinidas que só a imaginação e a criatividade podem explorar.

Se isto for válido para a obra literária em análise também o será para ambas as obras do campo das artes plásticas e da escultura. Como afirmou Costa Pinheiro, o privilégio do artista consiste na sua liberdade de imaginação, a qual por vezes coincide com a imaginação popular.

## **Parte I-**

### **Arqueologia de um Mito**

Torna-se complexo operacionalizar o mito devido à sua abrangência e complexidade de representação e ainda devido à sua relação intrínseca como construtor do universo humano, como o prova a sua presença em todas as culturas humanas. Os mitos são realidades históricas e culturais, sendo também discursos, linguagens e narrativas. É esse o caso do mito Sebastianista.

Para chegarmos a este mito, é importante refletirmos primeiro sobre o mito nas suas origens, tanto nas culturas arcaicas, quanto nas modernas e contemporâneas.

É no mito que o homem sempre buscou explicações para os mistérios do mundo e mesmo agora no século XXI, o mito continua a gerar explicações para muitos aspectos da existência, sendo “uma narrativa, que conta uma história verdadeira, exemplar e significativa, logo sagrada ou, caso se queira, inscrita num tempo sagrado” (Araújo e Malheiro, 1996, p.328).

Marcel Detienne vê o mito como uma ciência, ou a ciência como mais um mito dos tempos atuais. Para Detienne, o mito dimensiona-se, desde o século XIX, tempo no qual predomina o pensamento positivista de pendor cartesiano, ainda como uma tentativa de explicar o universo, cheio de mistérios que assombram os seres. Por isso, Detienne afirma: “de onde vem este saber tão etéreo que a mesma palavra – mitologia – designa, concomitantemente, as práticas narrativas, as histórias conhecidas de todos, e os discursos interpretativos que falam sobre ela, com estilo e tom de uma ciência, a partir da metade do século XIX? Por que razão falar de mitologia é sempre, mais ou menos explicitamente falar grego ou remontar à Grécia?” (Detienne, 1992, p.11).

Falar da Grécia, é falar talvez nas origens do mito, pelo menos no que diz respeito à nossa cultura, apesar de já existirem mitos antes do apogeu da civilização grega (Suméria, Mesopotâmia, etc), muitos dos quais circulavam oralmente.

O destaque e centralidade cultural da Grécia relativamente aos mitos relaciona-se talvez com a importância e influência exercida pelos seus mitógrafos, a começar por Homero e também com o facto de ter sido lá que se construiu uma diversidade considerável de deuses, heróis e semideuses, sendo os seus mitos utilizados até aos nossos dias para explicar as ansiedades do homem moderno.

A importância da Grécia para o estudo dos mitos deriva exatamente da força do panteão grego que chega até aos nossos dias como uma lógica que se sobrepõe ao pensamento comum de ser a Grécia o berço de todos os mitos e de ser lá que uma arqueologia do mito deve começar.

A complexidade do mito, começa no seu próprio significado. Desde a antiguidade que a palavra “mito” adquire diversas interpretações, inclusive tendo uma conotação negativa e marginal.

Marcel Detienne, referindo-se a essa conotação, conta a história de uma revolta de pescadores no reinado de Polícrates, tirano de Samos. Nessa história, os pescadores, “ou homens do mar”, ao lutarem pelos seus direitos à cidadania e também pelo direito de serem ouvidos, tomam conta da cidade e dos lugares sagrados e são vistos pejorativamente como “as pessoas do mito”.

Detienne comenta esta história do seguinte modo: “o mito como uma palavra de subversão, uma voz de revolta, um discurso de sedição [...] As “pessoas do mito” não estão investidas de uma mensagem, não têm privilégios de uma narrativa ouvida por uns e rejeitada por outros. Elas são objeto de uma decisão pejorativa: excluídas da palavra política, são confinadas nesse espaço vazio sem identidade, uma espécie insignificante cuja subversão é considerada irrelevante” (Detienne, 1992, p.91-92).

Para Durand, “o Ocidente, como o pensamento europeu e os seus prolongamentos americanos e russos (...) sempre tiveram uma tendência para recalcar a imagem para o lado facultativo, da superestrutura, do não - indispensável” (Durand, 1984, p.40). A nossa civilização produziu muitas imagens, “mas produziu-as fora do pensamento sério, da investigação científica que ia dar ao universo tecnocrático (...). Assim, tivemos um pensamento cortado em dois, despedaçado mesmo, como dirá Kant mais tarde, mas cortado em duas fatias, que se segue passo a passo através do desenvolvimento científico e técnico, pelo menos a partir do séc. XV, que se vai acelerando no séc. XIX (...). Do outro lado, é o 1% dos poetas malditos, dos artistas, dos sonhadores...” (Durand, 1984, p.40). Houve assim, desde Aristóteles e ao longo da história do Ocidente, “uma inflação da dialéctica do tipo lógico, do logos em relação ao mito, e o mito tornar-se-á cada vez mais uma fábula” (Durand, 1984, p.40). Assim, temos “verdadeiramente, um regime de iconoclastia mental, rejeitamos a imagem para o lado do sonho, e, pelo contrário, temos a pesquisa científica que se quer iconoclasta, sem imagens, orgulhando-se de longas cadeias de razões como diz Descartes, isto é, do encadeamento dos factos num raciocínio” (Durand, 1984, p.43).

Paul Veyne, outro estudioso do mito, nota que as crenças construídas na diversidade da cultura grega ao longo dos tempos, foram logo criticadas pelos filósofos e historiadores, referindo que: “a atitude crítica, a de Pausânias, de Aristóteles e mesmo de Heródoto, consiste em ver no mito uma tradição oral, uma fonte histórica, que é preciso criticar” (Veyne, 1987, p. 27) e logo adiante acrescenta: “[...] para um Grego, o mesmo mito será uma verdade alterada pela ingenuidade popular; terá, como núcleo autêntico, pequenos pormenores que são verdadeiros, visto que não tem nada de maravilhoso, tais como o nome dos heróis e a sua genealogia” (Veyne, 1987, p. 28).

Assim sendo, na Grécia clássica, o mito respeitado por uns e negado por outros, tinha para a maior parte da população a função de possibilitar aos homens uma relação mais harmoniosa com o ininteligível e de ordenar o caos.

Podemos dizer que a Grécia nos ofereceu os seus deuses mitológicos, os quais ainda hoje perduram e trouxe ao ocidente um conjunto de valores que, mesmo criticados na sua origem, se impuseram como modelo de vida ao longo do tempo. No entanto, foi também na Grécia que se deu o princípio da desconstrução dos mitos.

Segundo Mircea Eliade, Xenófanes<sup>1</sup> foi o primeiro a criticar e a rejeitar as expressões “mitológicas” da divindade utilizadas por Homero e Hesíodo, passando *mythos* a designar tudo o que não pode existir realmente.

Por seu turno, de acordo com Eliade (1998), o cristianismo judaico relegou para o plano da “mentira” e da “ilusão” tudo aquilo que não era justificado ou legitimado por um dos dois testamentos.

No entanto, apesar desta rejeição a tudo o que não era justificado pelos testamentos, o cristianismo sempre admitiu a existência de um mito positivo quando este servisse a elucidação de uma verdade moral. Santo Agostinho, na sua obra *Solilóquios e a vida feliz*, refere que a verdade é externa e independente do homem, dependendo esta, em última instância, da graça divina. Para Agostinho, a semelhança do homem com o seu criador é a razão, pois Deus, conhecedor de todas as coisas, possui também a razão infinita. No entanto, a razão humana está corrompida e distante da divina. Assim, o homem teria um défice moral e por isso não consegue cumprir plenamente a sua natureza de animal racional. As preocupações mundanas, os desejos e as paixões impedem um bom uso da razão e assim relativiza-se de algum modo esta dualidade entre emoção e razão. Como foi

---

<sup>1</sup> (Filósofo e poeta grego (c.540 a.C.-?), um dos raros pré-socráticos que se exprimiram em verso, nascido em Cólofon. Terá vivido no exílio a maior parte da sua vida, principalmente na Sicília. Tiveram importância o seu pensamento religioso (relativismo da crença, crítica ao antropomorfismo e ao politeísmo) e a sua atividade como cientista, que permite considerá-lo o geólogo mais antigo e o fundador da Paleontologia. Dos seus poemas, destacam-se *Sobre a natureza* e os *Silloi* .

referido anteriormente, na obra de Agostinho (*Solilóquios e a vida feliz*) o homem distingue-se dos outros seres criados por Deus, por ser um animal racional, porém a fé, chama a razão para algo para além dela própria, para o mistério.

Para Novaes, não há uma oposição entre estas duas formas de conhecer. Há sim, uma reciprocidade, uma completude e uma convergência, ou seja, para entender “com o intuito de entender, uma condição é crer. Mas o que é entendido, o que é inteligido, exige novamente a fé, e assim por diante” (Novaes, 2016, p.41). No mesmo sentido, Carlos Carreto, no seu artigo “*Verum/veritas : le vrai à l’épreuve de la fiction chez saint Augustin et dans la tradition poétique du Moyen Âge*”, faz referência aos solilóquios de Santo Agostinho, procurando interpretar a relação entre a obra de Agostinho e a ficção. Carreto, referindo-se aos solilóquios como uma maiêutica da verdade, afirma que os solilóquios de Santo Agostinho podem ser interpretados como “d’un des plus poignants témoignages sur le pouvoir et les limites de la foi dans son rapport dialectique à la raison, sur la tension entre les affects et les contraintes de l’argumentation logique qui tiraillent constamment ce Moi en quête d’identité et de connaissance” (Carreto, 2016, p.38). Assim, aqui se percebe que na Igreja a ficção não é de todo negada, se esta estiver ao serviço da verdade.

O mesmo autor refere que esta questão não é nova, pois “cette quête du vrai et de la vérité au cœur d’un processus qui passe par le langage n’est certes pas inédite : on la retrouve aussi bien dans la *Métaphysique* (1011b) d’Aristote que dans de nombreux passages de Platon et, plus tard, de *Cicéron où la veritas* renvoie aussi bien à l’*aletheia* (la vérité abstraite) des philosophes grecs qu’à une éthique de la *severitas* (rigueur, austérité, intégrité du jugement, etc.) qui doit être de règle dans l’amitié, par exemple” (Carreto, 2016, p.39).

Por outro lado, Eliade refere ainda o mito e o seu papel nas mudanças de foco e interesse na representação da vida e das “verdades” na cultura grega, referindo que “na maior parte, os mitos gregos foram contados e, por conseguinte, modificados, articulados, sistematizados, por Hesíodo e Homero, pelos rapsodos e pelos mitógrafos” (Eliade, 1989, p. 11).

Assim, as questões que Veyne colocou fazem todo o sentido: “[...] o que é o mito? É a história alterada? História engrandecida? Uma mitomania coletiva? Uma alegoria? O que era ele aos olhos dos Gregos? O que nos dará a ocasião de verificar que o sentimento de verdade é muito amplo (engloba facilmente o mito), mas também que “verdade” quer dizer muitas coisas... chegando a englobar a literatura de ficção” (Veyne, 1987, p. 28).

Para tentarmos responder às questões de Veyne, poderíamos referir as definições de mito que Nicola Abagnano propôs no seu *Dicionário de Filosofia*. Este autor explica o mito com base em três ângulos diversos, ou seja: “1º como forma atenuada de intelectualidade; 2º como forma autónoma de pensamento ou de vida; 3º como instrumento de estudo social”. O mesmo autor,

citando Vico, ainda dirá que: “As fábulas, ao nascerem, eram narrações verdadeiras e graves (donde ter a fábula sido definida como *vera narratio*)” para acrescentar que: “[...] a verdade do mito não é uma verdade intelectual corrompida ou degenerada, mas uma verdade autêntica, embora como forma diferente da verdade intelectual, como forma fantástica ou poética”. E mais adiante diz que: “os poetas devem ter sido os primeiros historiadores das nações e os caracteres poéticos contêm significados históricos que, nos primeiros tempos, foram transmitidos de cor pelos povos” (Abbagnano, 2000, p. 673).

Gennie Luccioni afirma que a origem do mito está no desejo de conhecimento, ou seja, o mito surge para nos dar diversas respostas. Para este autor, o mito possui duas faces, o que o leva à possibilidade de seguir dois caminhos distintos: se pender para a ideologia, degrada-se; se se consolida em sistema metafísico ou em teoria científica, morre. Portanto, para continuar, não pode tocar nenhum desses dois extremos. Só permanecendo vivo e aberto em relação ao desejo de conhecimento, tornando-se deste modo sagrada e secreta a palavra que o mito transporta, tornando-se o objecto de transmissões rituais, ou seja, a narrativa mítica. Deste modo, no sentido da sua origem, a palavra mítica nunca pode ser contemporânea porque só a captamos já retransmitida como narrativa, pertencendo assim o mito ao passado.

Originalmente, o mito era tido como uma verdade absoluta, merecendo crença absoluta e por vezes, até veneração. Aos poucos, o mito foi perdendo o seu valor como elemento que explicava as origens do homem, do mundo e dos fenómenos da natureza, explicando o inexplicável, o desconhecido, todos os mistérios que rodeavam o ser humano.

Para Levi-Strauss, “nas nossas sociedades, a história substitui a mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos, a mitologia tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza, que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado” (Levi-Strauss, 1970, p.63).

O mito é o relato de um acontecimento ocorrido num tempo primordial, onde se tentava descrever as manifestações do sagrado ou do sobrenatural. Para Mircea Eliade, se essa narrativa for considerada sagrada, então é considerada verdadeira. Assim, de um modo geral, na cultura arcaica, o mito refere-se a um processo cognitivo comum, onde deuses e entidades sobrenaturais são os actores de narrativas míticas, sendo que neste contexto, o mito só é mito até ser percebido como tal e depois entra em crise. (Eliade, 1972).

Noutro tipo de sociedade, com uma visão do mundo mais afastada de um pensamento de tipo simbólico, existe outra percepção do mito, o qual depois de ser percebido como tal, passa a ser conotado com uma ficção, uma mentira, uma crença sem qualquer fundamento teórico, uma narrativa falaciosa.

Para Mircea Eliade, o mito cumpre uma relevante função social, pois participa na sua acepção “arcaica”, na dimensão sagrada da vida, promovendo e mantendo um estado psíquico e social, muitas vezes necessário a um estar harmonioso no mundo, legalizando “[...]os níveis do real, que se mostram, tanto à consciência imediata como à reflexão, múltiplos e heterogêneos.” (Eliade, 1998, p. 350).

Eliade, na sua obra *Aspectos do Mito*, afirma ainda que o “mito conta uma história sagrada; relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. [...] o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir. [...] É sempre, portanto, a narrativa de uma «criação»: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir. O mito só fala daquilo que realmente aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente. As suas personagens são Seres Sobrenaturais, conhecidos sobretudo por aquilo que fizeram no tempo primordioso dos «primórdios»” (Eliade, 1989, p. 11).

O mesmo autor, na obra *O mito do eterno retorno*, refere que a função soberana do mito é revelar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as actividades humana significativas, como a alimentação, casamento, trabalho, arte, educação ou a sabedoria.

Ainda de acordo com o mesmo autor (1999), os “mitos narram”, proclamam à sociedade modos de agir, de pensar, modelos de conduta. O autor afirma que são os mitos que narram os acontecimentos primordiais que tornaram o mundo tal qual o conhecemos hoje.

Entre os autores que fizeram “leituras desmitologizadoras” (Malheiro e Araújo, 1996, p.20) queremos destacar Roland Barthes. Este autor afirma que o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele: um sistema semiológico segundo. O mito -escreveu Barthes - “é uma fala escolhida pela história: não poderia surgir da natureza das coisas” (Barthes, 1997, p.182), sublinhando a função do mito como signo ideológico ou “sistema semiológico segundo”, denunciando o seu uso e abuso social na Modernidade. Com isto, sublinha-se a singularidade do mito, “enquanto narrativa simbólica que articula a História com a não-História. Este importante aspecto foi posto em evidência pelo sociólogo do imaginário Alain Pessin no estimulante livro *Mythe du peuple et la société française du XIXe*. Ao analisar a ideia/tema mítico do Povo e do Populismo, constatou que o pensamento utópico tecido em torno dessa ideia e da ideia de Progresso pressupunha, afinal, uma conciliação do plano histórico (tempo linear) com o não-histórico (tempo reversível ou circular)” (Araújo e Malheiro, 1996, p.321).

Em *Mitologias* (1957), Roland Barthes questiona-se sobre o que significa mito hoje em dia. Ao tentar responder a esta pergunta, afirma que “o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem” (Barthes, 1997, p.181).

Deste modo, o mito passou a ser ressignificado ideologicamente na sociedade contemporânea como um discurso que confunde natureza e história. Assim, “Barthes irá notar que o mito é uma mensagem, mas essa mensagem não é inocente, pois comunica a passagem do real ao ideológico” (Padilha, 2014, p.19).

Para Barthes existem diferentes formas de configuração da palavra mítica “dado que o mito é uma fala (*parole*), tudo o que é possível de discurso pode ser um mito. Este não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como o enuncia: se há limites formais para o mito, não os há substanciais. (...) Esta fala é uma mensagem, ela pode perfeitamente ser oral; pode ser formada por escritos ou representações: o discurso escrito, mas também a fotografia, o cinema, a reportagem, o desporto, os espectáculos, a publicidade, tudo isso é susceptível de servir de suporte à fala mítica” (Barthes, 1997, pp.181-182). O mesmo autor acrescenta ainda que “não há nenhuma fixidez nos conceitos míticos: eles podem alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente. E é precisamente por serem históricos que a história pode suprimi-los muito facilmente” (Barthes, 1997, p.191).

Por seu lado, para Edgar Morin, o mito é “um conjunto de condutas e situações imaginárias” (Morin, 1996, p. 26).

O mito terá assim a sua própria lógica, sendo esta uma das suas principais características, a qual se encontra na diferença em relação à “lógica clássica ensinada desde Aristóteles e que provocou, e continua a provocar, tanto uma desconfiança quase religiosa em relação ao imaginário como hostilidades violentas contra os pesquisadores do imaginário nas múltiplas disciplinas” (Durand, 1984, p.82). Esta desconfiança em tudo o que está relacionado com o imaginário, faz com que as “suas manifestações mais típicas (o sonho, o onírico, o rito, o mito, a narrativa da imaginação, etc.), seja, em relação à lógica ocidental, desde Aristóteles, quando não desde Sócrates, algo alógico” (Durand, 1984, p.87).

Actualmente, a nossa sociedade de informação baseia-se muito nas imagens visuais. Isto “compromete grandemente a condensação de imagens na alma humana, desencadeadas pela contemplação da natureza (terra, ar, água, fogo), pela leitura dos grandes romances e dos grandes poemas, pela audição da música sacra, dos grandes compositores clássicos, bem como pelas imagens, muito ricas afetivamente, estimuladas pelos laços comunitários” (Araújo e Teixeira, 2009, p.7). Assim, a sociedade actual tem uma relação ambivalente com a imagem, tendo com esta “uma relação idolátrica, graças ao progresso de produção e reprodução da comunicação de imagens e por outro, mantém uma relação de desconfiança, quase iconoclasta, pois não entende que ela própria esteja sedenta de imagens e de sonhos que apalavrem a sua “alma molhada”, como diria Gilbert Durand” (Araújo e Teixeira, 2009, p.7).

O pensamento de Gilbert Durand baseia-se em duas importantes fontes: a obra do filósofo Gaston Bachelard e o Círculo de Eranos. Mas para Durand, é Bachelard quem abre as portas para o estudo do imaginário, ao reconhecer e valorizar o poder da imaginação, considerada como a faculdade de “deformar” imagens fornecidas pela percepção” (Mello, 2002, p.13,). Durand delineou a importância “da abordagem do imaginário destacando o valor da simbolização para a alma humana frente aos dilemas existenciais, sobretudo os relacionados com a temporalidade e a morte” (Mello, p.14, 2002), elucidando também questões metodológicas importantes no tratamento do símbolo.

O autor continua nesta linha de ideias, referindo que “os processos do mito, onírico ou do sonho, consistem na repetição das ligações simbólicas que os compõem. Por conseguinte, a redundância aponta sempre para um «mitema»” (Durand, 2004, p.86), ou seja, uma narrativa puramente ficcional que geralmente envolve pessoas, acções ou eventos supernaturais e incorpora alguma ideia comum referente a um fenómeno natural ou histórico.

Assim, parece que o mito pertence a outro domínio que não o da razão e que para existir não depende desta, pois “o mito não raciocina nem descreve: ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuances (as “derivações”, como diria um sociólogo) possíveis”, (Durand, 2004, p.86), sendo cada mitema o portador de uma mesma verdade relativa à totalidade do mito ou do rito, comportando-se o mitema “como um holograma (Edgar Morin) no qual cada fragmento e cada parte contém em si a totalidade do objeto” (Durand, 2004, p.87). Durand apresenta como características do mito, a identidade não-localizável, o tempo não assimétrico, a redundância e a metonímia.

Vemos assim, que ocorrem mudanças no modo como determinados mitos podem ser percebidos.

De acordo com Viana, “o mito tem sido definido e interpretado pelas mais variadas correntes e abordagens: naturalismo (Max Müller), animismo (Edward P. Tylor), Escola Mito e Ritual (Robertson Smith), Funcionalismo (Bronislaw Malinowski), antropologia filosófica (Ernst Cassirer, Leslew Kolakowski), Estruturalismo (Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes), “Marxismo” estruturalista (Maurice Godelier), Psicanálise (Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Erich Fromm) e muitas outras” (Viana, 2011, p.81).

De entre as diversas concepções contemporâneas de mito, interessa-nos aqui a concepção de mito como factor ou personagem histórico “deformado”, inserido na corrente estruturalista, uma das três grandes correntes contemporâneas no estudo do mito. Esta corrente foi desenvolvida por Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes.

Lévi-Strauss conclui que “o mito pode pertencer tanto ao domínio da língua quanto da palavra (fala), ou seja, ao domínio do tempo reversível (sincronia) ou do tempo irreversível (diacronia). Portanto, ele possui uma dupla estrutura: uma histórica e outra não-histórica. Ele pode ainda oferecer um terceiro nível, apresentando-se com o caráter de um objeto absoluto, ou seja, o mito engloba os elementos constitutivos da linguagem (a língua e a fala), mas vai além dela, devido à sua natureza mais complexa do que qualquer outra expressão linguística. O sentido do mito encontra-se no modo como os seus elementos constitutivos se acham combinados, eles também são partes integrantes da linguagem e, ao mesmo tempo, apresentam propriedades específicas” (Viana, 2011, p.81).

Neste sentido, um mito arcaico ou selvagem, deixa de o ser, “devido a deslocamentos profundos na superestrutura de uma dada cultura, devido a mudanças do processo histórico (...) ou ainda por interferência radical ou abrupta do elemento externo. A partir disso, a consciência mítica sobre a qual se estrutura um universo entra em crise e essa organização é substituída por outra episteme” (Lima, 2006, p.46). Deste modo, os mitos deixam de ser mitos, enquanto sinónimos de verdade e palavra sagrada. Deixam de ser considerados uma narrativa verdadeira que explicava a origem de um fenómeno inexplicável e passam a ser mitos de outro tipo, entendidos como falsas narrativas que entram em crise, por já não explicarem o que anteriormente explicavam.

Neste novo contexto, “algum elemento até então não problematizado é posto em questão e passa a ser percebido como falso, ou nota-se que algo era tomado pelo que não era (...) e ele a partir daí, passa a ser um “mito”. Nesse sentido, o mito tem um carácter de ficção” (Lima, 2006, p.46), sofrendo então um processo de dessacralização.

Chegamos assim ao mito contemporâneo, onde o mito “modernamente percebido, através de sucessivas crises, se transforma em ideologia (...) ocorrendo porém, permanência, dando-se a mudança apenas no sentido de adaptação a um novo contexto” (Lima, 2006, p.46).

Neste sentido, há um risco de descaracterização do mito, o qual se percebe, por exemplo no mito Sebastianista, através das diversas abordagens que lhe são feitas, nas mais diversas áreas.

No nosso caso, interessa-nos particularmente o modo como o imaginário tem também uma palavra a dizer nestas diferentes perspectivas contemporâneas de abordagem do mesmo mito, mais especificamente, na literatura, pintura e escultura.

Interessa-nos também, “olhar para o mito enquanto construção ideológica e linguagem- que funda ou refunda a nacionalidade de um povo, em circunstâncias históricas específicas” (Lima, 2006, p.46) e tentar perceber de que modo mito e identidade se relacionam. O mito envolve uma dinâmica cognitiva e identitária através da qual o homem conquista e ganha o seu lugar no tempo e no mundo. É através do mito que o homem tenta apreender o mundo e o Outro.

## 1.1- Mito e Imaginário

Nesta parte será conduzida uma discussão em torno do conceito de imaginário, procurando-se a sua articulação com o conceito de mito.

Apresentaremos primeiramente, uma visão abrangente deste conceito, para posteriormente, o reduzirmos ao nosso campo de estudo, a literatura, o mito e as artes plásticas.

Ao longo dos tempos, o pensamento ocidental, no seu sistema dual de pensamento, opôs muitas vezes, imaginação e razão. Gilbert Durand, na sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário* afirma que "o pensamento ocidental e especialmente a filosofia francesa têm por constante tradição desvalorizar ontologicamente a imagem e psicologicamente a função da imaginação, "fomentadora de erros e falsidades" (Durand,1997,p.21), apresentando vários exemplos da filosofia das ideias, desde Sócrates a Brunschicg, que de modo geral preteriram a imaginação em função da lógica, considerando-a nefasta e uma espécie de férias da razão.

A palavra Imaginário está presente no nosso quotidiano desde as últimas décadas do século XX. Por Imaginário, entre outras definições, pode entender-se o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou de um grupo social, sendo este o depósito de imagens da memória e imaginação. Este conceito abarca todas as representações de uma sociedade, toda a experiência humana, coletiva ou individual: as ideias sobre a morte, sobre o futuro, sobre o corpo, sobre o bem e o mal, sobre a ciência, o homem, etc, sendo igualmente um campo de estudos em constante crescimento, interligado a diversas disciplinas.

Assim, o imaginário pode ser entendido como o lugar das múltiplas e sucessivas mediações que filtram, moldam e condicionam o nosso acesso à realidade (se é que não configuram a própria realidade do real).

Ao longo do século 20, o imaginário foi tema de interesse de autores como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Cornelius Castoriadis, Paul Ricoeur, Henri Corbin, Jean Paul Sartre, entre outros. Cada um, à sua maneira deu origem a diferentes propostas teóricas, em função do seu respectivo posicionamento epistemológico e ideológico.

Para Sartre, a imagem tem um carácter subjectivo, sendo a consciência de alguma coisa, afirmando que "estamos num mundo de representações. O critério passou a ser o acordo das representações entre si. Estamos, assim, desembaraçados do realismo ingénuo" (Sartre, 1936, p.85). Para este filósofo, a imaginação tem uma função interrogativa, uma função de representação, um trabalho que se conjuga com a memória e com a actividade anticipatória da imaginação, movendo-

se no âmbito do possível e promovendo uma função libertadora. Assim, a imagem não se confunde com a percepção, nem com a “coisa”, pois existe na medida em que se conhece, estando a consciência do mundo carregada de imaginário, sempre que se apresenta como uma superação do real.

O imaginário também foi estudado no campo da Psicanálise, tendo sido objeto de reflexão de Freud e Lacan. Para o primeiro, a vida normal passa-se no plano dos conteúdos manifestos. O nível do conteúdo latente é o conteúdo inconsciente real oculto, que se dissimula sob o conteúdo manifesto. Portanto, o imaginário refere-se ao ego, ao eu.

Já Lacan, ao delimitar o registo do imaginário, ressalta a importância do Outro para a afirmação da identidade na constituição do Eu.

Entre os diversos autores acima mencionados, queremos destacar as perspectivas de Gaston Bachelard (noção de imaginário como uma estrutura essencial na qual se constituem todos os processos do pensamento humano, procedendo a uma verdadeira fenomenologia da matéria sensível: terra, água, fogo, ar), Gilbert Durand (o imaginário como um vasto campo com imagens que se podem desenrolar - como num novelo - e fornecer outras imagens e possuindo uma coerência sistémica, ou seja, uma gramática própria que se torna possível analisar), e Michel Maffesoli (o qual pressupõe a existência de dois tipos de imaginário - o individual e o coletivo), com implicações na forma como se organiza a sociedade, o pensamento e cultura.

O termo imaginário é um exemplo do que Umberto Eco (1986) chama de “mundos possíveis” - “plenamente mobiliados de indivíduos, ações, eventos e todas as demais características presentes no mundo, além de seguir algumas das principais convenções culturais e sociais constantes no mundo ‘real’, ‘atual’, natural’ ou ‘sócio-histórico’, tomando-lhes emprestadas referências que remetem ao mundo conhecido do leitor” (Keske, 2003.p. 12).

Para historiadores como Georges Duby, o mundo invisível, imaginado, é tão importante como o mundo visível, pois o mundo imaginado, de sonhos, angústias, inquietações, projeta-se no mundo “real”, na sociedade. E isso pode ser visto, por exemplo, na arte, através da pintura, escultura, teatro ou literatura.

Jaques Le Goff, outro importante historiador medievalista e membro da *École des Annales* (que tanto contribuiu para o desenvolvimento da história das mentalidades e das representações mentais), também abordou o imaginário. Na sua obra, *L'imaginaire Medieval*, Le Goff explora o imaginário, através de sucessivos níveis de aproximação. Num primeiro nível, relaciona-o com três campos de estudo: o das representações, os sistemas simbólicos sociais e as ideologias. Num segundo passo, define duas características do imaginário, importantes para o nosso estudo: o

imaginário supõe um elemento visual -a imagem; a esta junta-se o seu campo privilegiado de expressão - as produções literárias e artísticas.

Le Goff conclui que “lo imaginario no sólo está vinculado con otros dominios, sino que literalmente se interpenetra con ellos, lo que se refleja en la dificultad de dar una definición precisa del mismo, ya que se trata de una entidad vaporosa (floue) que, con frecuencia, se confunde con territorios vecinos” (Belinsky, 2000, p.23,).

Por último, “las propuestas de Le Goff son muy interesantes por las matizaciones que introduce con la construcción de su tópica: en lugar de plantear tres ámbitos (real, simbólico e imaginario), como es el caso del estructuralismo, propone cuatro, ya que añade el de lo ideológico. En ciertos aspectos, éste puede considerarse equivalente a lo imaginario de la tópica lacaniana y a lo imaginario segundo o derivado de Castoriadis. En este sentido, lo imaginario se desdobra, entre su coalescencia con lo ideológico y su operar independiente como imaginario constituyente, con su potencial creador y su situación liminar en relación con las restantes dimensiones” (Belinsky, 2000, p.27). Pode-se ainda acrescentar que “frente a las tres entidades sólidas de la tópica estructuralista, lo imaginario strictu sensu, en la perspectiva de Le Goff, representa una masa vaporosa que se desliza en los intersticios de aquellas entidades. Así aparece, junto a la idea de lo transaccional, la perspectiva de representar no tanto un cuarto espacio como el lugar de tránsito hacia la cuaternidad, sobre todo si se considera que lo imaginario desempeña un papel muy importante en la producción de los discursos individuales y colectivos y en los procesos de transformación de lo social” (Belinsky, 2000, p.27).

No entanto, o estudo das representações e do imaginário pode ser feito tanto sobre imagens iconográficas quanto sobre discursos, pois ambos reproduzem figuras da memória, e cada imagem é um traço da mentalidade coletiva da sua época.

Um autor, por mais que tente ser original, não pode fugir ao imaginário ao qual pertence e o qual compartilha com indivíduos de uma determinada sociedade.

*Todo o pensamento humano é uma re-presentação.  
Logo, todo o pensamento humano forma-se pelo imaginário.*

**Gilbert Durand, 2004, p. 41**

## **1.2- Visões diferentes do imaginário: de Bachelard a Maffesoli**

Se examinarmos o mito e o imaginário do ponto de vista da cultura, verificamos que ambos são muito importantes para a preservação de tradições, costumes, valores morais, crenças religiosas e políticas.

O papel do imaginário na formação da consciência e na ação dos indivíduos e dos grupos sociais pode ser verificado em várias épocas da História e em diferentes culturas. Ao mesmo tempo, as diferentes mitologias são expressões e agentes da cultura.

No nosso caso, interessa-nos particularmente o modo como o imaginário tem também uma palavra a dizer nas diferentes perspectivas contemporâneas de abordagem do mesmo mito, mais especificamente, na literatura, pintura e escultura.

Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo e ensaísta francês, diversificou o seu pensamento entre a ciência e a poesia. Este autor diferencia a imaginação em dois aspectos: formal e material: “expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material” (Bachelard, 1998, p.1), referindo que a materialização do imaginário efetua-se quando se pensa, sonha ou vive a matéria.

Assim, “o imaginário tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material” (Bachelard, 1998, p.126), não encontrando as suas raízes profundas nas imagens.

Bachelard, ao argumentar que a imagem material busca a profundidade, a intimidade substancial, a qual dá vida e movimento à realidade metafórica, cria uma fenomenologia própria. É todo um universo subjacente em movimento, o qual alimenta o universo poético, ou seja, a obra literária.

Um dos maiores estudiosos do imaginário é o francês Gilbert Durand, (1921), antropólogo e filósofo da ciência. Este autor estabeleceu um trajeto antropológico do imaginário que pode ser percorrido tanto no sentido do biológico em direção ao social, como do social em direção ao biológico.

Na perspectiva deste autor, podemos entender imaginário como o “[...] conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens [...]”, a estrutura fundamental na qual se constituiriam todos os processamentos do pensamento humano (Durand, 1997, p.14).

O imaginário é dinâmico, tendo uma realidade e uma essência própria. Assim, “[...] o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo - imaginação criadora -, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como intellectus sanctus, como ordenança do ser às ordens do melhor” (Durand, 1997, p. 432). Para Durand, o pensamento lógico e a imagem não estão separados no início - a imagem carrega um sentido diretamente ligado à significação imaginária, ou seja, um signo, um símbolo, sendo o imaginário um repositório, um local onde as imagens se podem multiplicar, podendo gerar mais imagens.

Ainda para o mesmo autor, o imaginário é um museu mental no qual estão todas as imagens passadas, presentes e as que ainda serão produzidas por uma determinada sociedade. O imaginário é parte do mundo real, do cotidiano, dizendo respeito às formas de viver e de pensar de uma determinada sociedade. As imagens que o constituem são memórias, imagens mentais que representam as coisas do cotidiano.

Assim, o homem tem necessidade de desenvolver e adotar atitudes imaginativas, pois tem uma angustiante consciência da morte e do devir. Essas atitudes tentam negar e superar esse destino inevitável ou transformar e inverter os seus significados para algo menos angustiante.

A percepção, produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano vão ser o resultado dessas atitudes imaginativas. O “imaginário” seria então, o conjunto desses elementos simbólicos, o qual teria como principal função levar o homem a um equilíbrio biopsicosocial diante da percepção da temporalidade e da finitude.

Para Gilbert Durand, o imaginário revela de que modo o homem tem procurado equilibrar as tensões e pulsões que advêm do seu próprio corpo (os gestos e reflexos dominantes: postural, copulativo e digestivo) e do mundo, só existindo imaginário individual. Uma das formas mais reveladoras dessas atitudes imaginativas seria a arte.

Ainda de acordo com Durand, a mudança do imaginário ocorre entre 150 a 180 anos, justificada pela duração de três ou quatro gerações. Ou seja, um mesmo imaginário é compartilhado pelo avô, pelo filho e pelo neto, o que daria uma continuidade de cerca de 120 anos. Acrescenta-se então, “o tempo da institucionalização pedagógica de 50 a 60 anos, que permite ao imaginário familiar, sob pressão de eventos extrínsecos, se transformar num imaginário mais coletivo e invadir a sociedade ambiental global” (Durand, 2004, p. 115).

Ao contrário de Durand, Maffesoli, pertencente à área da sociologia, defende a existência de dois tipos de imaginário, o individual e o coletivo, afirmando que ambos estão interligados.

Para este estudioso, o imaginário coletivo existe através da tribalização do mundo, já que o indivíduo é influenciado pela cultura onde está inserido. No entanto, esta ligação entre estes dois tipos de imaginários é algo que não se vê, mas que se sente.

Este autor define o imaginário como uma fonte comum de emoções, de lembranças, de afetos e de estilos de vida; uma força, um catalisador, uma energia e, ao mesmo tempo, como um patrimônio de grupo (tribal), ou seja, um patrimônio compartilhado, o qual o autor designa de “cimento social” e ao qual, de certo modo, todos pertencemos.

A diferença entre imaginário individual e imaginário social consiste principalmente no modo como ambos se estruturam. A construção do imaginário individual acontece através da identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro para si). Por seu lado, o imaginário social estrutura-se principalmente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação.

Para Maffesoli, o imaginário seria como algo sem consistência ou realidade, opondo-se ao real, ao verdadeiro, sendo algo que ultrapassa a esfera do indivíduo, fazendo parte daquilo que se designa como coletivo.

Assim, de acordo com este autor, pode-se falar em “meu” ou “teu” imaginário, mas, estes termos designam sempre o imaginário de determinado grupo onde o indivíduo está inserido.

Isto ultrapassaria a esfera individual, pois o imaginário estabelece um vínculo. Logo, para este autor, “se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual” (Maffesoli 2001, p. 76).

O mesmo autor refere que “o imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo. Sei que a crítica moderna vê na atualidade a expressão mais acabada do individualismo.

Mas não é esta a minha posição. [...] O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade, etc” (Maffesoli, 2001, p.76).

Assim, "o imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada racional e não-racional” (Maffesoli, 2001, p. 80).

Deste modo, percebe-se que Maffesoli relaciona o imaginário com a cultura, mas para ele, no entanto, terá de existir algo mais, que supere a própria cultura. Esse algo mais, será, na opinião deste autor, o imaginário, como se houvesse outra dimensão para além da materialidade da obra. Assim, em cada obra, há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la: “o imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário” (Maffesoli, 2001,p.75).

Este algo mais que é da ordem da aura, remete-nos para uma dimensão quase mística do imaginário e pode levar-nos a compreender alguns aspectos do mito sebastianista. Referimo-nos aos aspectos da crença, que de algo modo assentam na sacralização e na mistificação de D. Sebastião, algo mais imponderável do que racional. Maffesoli refere que “o imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração” (Maffesoli, 2001, p.75).

O Sebastianismo, “longe de se reduzir, numa perspectiva que não deixamos de considerar redutora, à mera figura de D. Sebastião, que a grei lusíada insistiu em imortalizar, pelo desejo estático (passe o oxímoro) e pela expectativa enraizada na Fé, apregoa a redenção do homem universal e o desejo de libertação humana, operacionalizada num processo crescente de aperfeiçoamento” (Santos e Silva, 2000, p.2).

Portanto, o imaginário é um reservatório porque este “agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras de vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo” (Santos e Silva, 2000, p. 11-12).

Ao fazerem uma desconstrução dos mitos fundacionais, os novos discursos do século XX e da contemporaneidade, “entendem os mitos como construção do imaginário” (Collares, 2012, p.352), percebendo-se actualmente a ligação entre mito e imaginário e o modo como o primeiro deriva do segundo.

Assim, para entendermos o sebastianismo temos de recorrer ao imaginário, porque para “melhor entender a consubstanciação e auto representação de um povo nada melhor do que compreender a construção do seu imaginário”(Collares, 2012, p.353).

*Portugal renegava, por um mito, a realidade;  
morria para a história, desfeito num sonho*

**Oliveira Martins, 1972, p.375**

## **Parte II**

### **Trajetórias de um Mito**

#### **2.1- Dom Sebastião- a origem do mito**

Interessa agora tentar discutir uma questão que permanece actual: por que é que o mito de D. Sebastião continua vivo e tem tanta força no nosso imaginário colectivo?

Para tal, parece importante começar por detalhar a história de D. Sebastião para tentarmos perceber o motivo pelo qual essa figura alcançou tanta importância e popularidade na história de Portugal. Qual a origem dos epítetos “Encoberto” e “Desejado”? Qual a razão de tanta esperança depositada nele ao longo da história?

Vejam primeiro o contexto político e cultural em que D. Sebastião nasceu. O seu nascimento era já previsto e esperado com muita ansiedade por causa da falta dos sucessores de D. João III, que já eram todos mortos. O povo foi exaltado também pelas profecias de um sapateiro de Trancoso, que visionou o nascimento do “Desejado”.

D. Sebastião nasceu no dia 20 de Janeiro de 1554 e era neto e sucessor do rei D. João III. O seu pai morreu antes do seu nascimento e a mãe D. Joana (que era irmã do rei espanhol, Filipe II) partiu de Lisboa para Espanha quatro meses depois do seu nascimento, deixando o seu filho sozinho com a avó, D. Catarina (viúva do rei D. João III e irmã de Carlos V). Esta tornou-se regente depois do falecimento de D. João III, porque no ano da morte de D. João III, em 1557, D. Sebastião tinha só três anos de idade e não podia reinar.

D. Catarina reinou até 1562 e depois seguiu-se a regência do cardeal D. Henrique. O próprio D. Sebastião subiu ao trono com 14 anos, no ano de 1568. O seu reinado foi agitado, alguns consideravam-no imprudente, outros ousado, e quase todos, louco.

Quando assumiu o trono, era um rei bastante imaturo e inexperiente, demonstrando uma aversão pelas mulheres e de forma oposta, uma grande paixão pela guerra. A aventura como rei de Portugal terminou numa batalha, a qual se tinha tornado numa obsessão para D.Sebastião, batalha que quase todos davam como perdida, nas areias do norte de África. O rei, avesso a qualquer conselho sobre a imprudência de se lançar em tão arriscada batalha, lançou-se numa contenda contra os mouros, movido também por uma fervorosa crença religiosa e ávido de realizar um grande feito para o seu reino. Porém, o exército reunido mostrou-se escasso para tão grande desígnio, com poucos mantimentos e pouca preparação estratégica, lançando-se contra o exército dos infiéis, constituído por cerca de quarenta mil homens a cavalo e sete a oito mil infantas, contra apenas dezoito mil combatentes do exército cristão. Nessa batalha, em Alcácer Quibir, Portugal perdeu o seu rei e a sua independência como nação, sendo o reino anexado por Filipe II de Espanha. Esta anexação era inevitável, explicada pela “falta de herdeiro incontestado do trono, pela miséria e exaurimento do país, pelo incontactável poder de Espanha (...) cujo desfecho único não havia possibilidade de evitar (A. Costa Lobo, 2011, p.8).

Os historiadores relatam este período da história portuguesa, como uma época de desonra política e miséria, ficando o país à deriva e em risco de perder a sua identidade. A génese do Sebastianismo começa nas dúvidas das classes populares sobre a morte do rei, sustentando nisso as suas esperanças de recuperar a autonomia política, pois “no íntimo da alma, as saudades da liberdade vigoravam imperecíveis, e a esperança de ressurgimento não fenecia” (A.Costa Lobo, 2011, p.12).

Foi este rei, jovem, impulsivo, “dominado por visões e ânsias de glória, e que concentrava todas as suas faculdades a granjear pela conquista do império de Marrocos, votando ao desprezo todos os deveres do governo político” (A.Costa Lobo, 2011, p.7), incapaz de tomar o destino de um país nas suas próprias mãos que encarnou e nomeou um dos fenómenos messiânicos mais duradouros e profundos da história de Portugal.

Como se deu este fenómeno, em que o causador da derrota portuguesa no campo de batalha e que levou à anexação do reino vai ao mesmo tempo encarnar um mito que, de algum modo, ajudará a dar novamente a autonomia a Portugal?

Para que melhor se perceba o Sebastianismo, é necessário perceber a relação este e o messianismo e de que forma o messianismo se liga à utopia do Quinto Império.

A palavra «messianismo» liga-se, originalmente, à crença na vinda de um salvador (Messias) de origem divina, sendo que “o tipo de messianismo a que pertence o sebastianismo português é próprio de uma sociedade ainda não secularizada, digamos (embora o termo se preste a malentendidos) uma sociedade «sacral». Nela, todas as áreas da vida individual e colectiva parecem

directa e constantemente permeáveis à actuação do mundo sobrenatural. Tal messianismo é inconcebível sem uma fé religiosa, professada pela grande maioria da sociedade” (Besselaar, 1987, p.10). O Messianismo, porém, não é exclusivo das religiões, muito menos da religião judaica ou cristã. Muitas lendas apontam para um redentor puramente humano, ainda que tenha características especiais, cuja missão é restaurar o mundo. Besselaar acrescenta ainda que “o messianismo próprio de uma sociedade «sacral» é a crença mais ou menos generalizada na vinda de um Deus ou de um Enviado de Deus, que salvará o seu povo oprimido. O verbo «salvar» tem aqui dois sentidos. No sentido negativo, quer dizer que o Messias ou Salvador livrará o seu povo de opressores externos e internos. No sentido positivo, significa que Ele lhe trará a salvação, isto é, a saúde, a paz, a prosperidade e a felicidade. A salvação por que se anseia não se situa no além-túmulo, mas neste mundo: o messianismo é uma esperança histórica” (Besselaar, 1987, p11).

Por volta de 1530, antes do nascimento de D. Sebastião, começaram a circular as profecias de Bandarra em cópias quase panfletárias e que depois conheceram diversas edições, texto que “se prestava a inúmeras interpretações, como, aliás, era o caso de todos os textos proféticos” (Besselaar,1987, p.41).

Gonçalo Eanes, conhecido por Bandarra, autor de Trovas messiânicas que ficaram posteriormente ligadas ao sebastianismo, foi um poeta popular de Trancoso, cidade portuguesa do distrito da Guarda, na sub-região da Beira Interior Norte, onde nasceu e morreu. Era sapateiro de profissão. As trovas de Bandarra são impressas em 1603 pela primeira vez, em Paris, por obra de D. João de Castro, Vice-Rei da Índia, um dos mais importantes homens de ciência do século XVI, com o título *Paráfrase e Concordância de Algumas Profecias de Bandarra*.

As Trovas foram bem recebidas pelos nacionalistas portugueses que ansiavam a libertação do domínio espanhol, vendo nestas profecias o regresso do Rei D. Sebastião. De facto, “as suas profecias rimadas, muito mais bíblicas e, igualmente, mais patrióticas que as dos seus modelos castelhanos, difundiram-se rapidamente pelo país, não tardando a encontrar leitores até na capital do Reino. Os cristãos-novos, que já antes o tinham consultado como uma espécie de rabi, passaram agora a venerá-lo como um profeta solidário com eles nas suas esperanças messiânicas” (Besselaar, 1987, pp.44-45). Deste modo, o messianismo de Bandarra alimentou o Sebastianismo e serviu de semente para o Quinto Império.

O mito do Quinto Império, que se apresenta como “uma grandiosa síntese que recapitula os elementos mais universais das concepções políticas precedentes: da reconquista, o carácter integrador de ressaibos implicitamente jusnaturalistas; do augustinismo político, a ideia da necessidade da submissão do orbe a um poder cristão; da Cruzada, o patrocínio do Estado, com o seu braço armado, à propagação da fé; da ideologia expansionista portuguesa, tal como tomou corpo

sob D. João III, a instauração da lei natural, do estado ético e da justiça, como prólogo à propagação pacífica da fé. O Quinto Império aparece pois, como uma religião política, como a integração simbólica de um povo” (Maltez, 2004, p.123).

Fernando Pessoa, na obra *Mensagem*, anuncia um novo império civilizacional, que, tal como Vieira, acredita ser o português. Ao longo da *Mensagem*, sobretudo da terceira parte, Pessoa exprime a sua concepção messiânica da história, anunciando o Quinto Império, que não precisa de ser material, mas civilizacional.

A utopia do Quinto Império está assim relacionada também com o padre António Vieira (1608-1697), “religioso de actividade vária e transbordante, cujo percurso de orador, diplomata, missionário e defensor das causas mais delicadas e provocatórias do mundo em que viveu: a liberdade dos oprimidos – os índios brasileiros reduzidos a degradante condição servil e o tratamento desumanizado dos nativos africanos levados para o Brasil como escravos, atravessa o séc. XVII por inteiro. Autor de *Clavis Prophetarum*, *A História do Futuro* e *Esperanças de Portugal*, que considerava os "altíssimos castelos" e preferia aos sermões, tidos por "pobres choupanas", ergue-se como paladino do sonho milenarista do Quinto Império, para si, não utopia antes realidade futura de cujo advento se não podia duvidar, pois tinha por alicerce a promessa divina” (Marques, 2004, s.p. ).

A crença num destino universalista de Portugal foi comungada, durante séculos, pela maioria dos oradores sagrados da nação. Seguir “essa trajectória é ver, historicamente, com a objectividade possível, a importância do mito fundador da monarquia lusitana na pregação coeva, empenhada na justificação da autonomia política reavida em 1 de Dezembro de 1640 e na defesa da independência sob a égide dum rei natural” (Marques, 2004, s.p.). O milagre de Ourique, marca, talvez, o início desta crença. A aparição de Cristo crucificado a Afonso Henriques no campo de batalha de Ourique em 1139, anunciando-lhe a vitória sobre os infiéis, pressupôs o destino glorioso da nação a quem Deus prometeu o domínio do mundo. Por isso, “o milagre de Ourique, mito para que apontava a justificação de polemistas e pregadores portugueses do movimento autonomista de 1640, era também invocado a fim de acalantar a utopia do Quinto Império, que implicava a conversão do mundo e o início duma nova idade de ouro” (Marques, 2004, s.p.).

Esta relação entre o imaginário da ausência e o mito messiânico não é especificamente um traço português. Existem diversos exemplos de messianismo na história, relacionados com os mitos fundacionais que remetem à figura de um ser especial para explicar a origem de um determinado povo ou nação, sendo possível distinguir certos mitos universais que acompanham a história de Portugal ao longo dos séculos.

Pode parecer paradoxal esta relação entre imaginário e ausência, uma vez que “o imaginário procura, antes de mais, descobrir a substancialidade das imagens por detrás das práticas que, de uma forma ou de outra, exprimem, numa geometria sempre variável, a nossa relação com o mundo” (Carreto, 2016, p.3). Este paradoxo, “é, no entanto, mera aparência: no âmago desta postura epistemológica assente na constante busca da coerência narrativa das imagens para lá da sua organização puramente gramatical ou sintática, é sempre, como adivinhamos, na ausência (do mito, do outro, da significação, etc.) que se funda um dizer e um conhecimento sobre o mundo e sobre a própria identidade; é sempre dos fragmentos ocultos ou parcialmente inacessíveis do desejo, do inconsciente (pessoal ou coletivo), de uma tradição oral ou textual incessante revisitada e recriada na eterna tensão entre memória, história e ideologia, que surgem novos paradigmas culturais; é sempre da ou na ausência que emerge a palavra cuja existência implica – material como simbolicamente – a reiterada experiência da sua própria ausência através do silêncio; palavra cuja condução essencial reside na incompletude, ou seja, num epifania constantemente rasgada pelo não-dito ou o indizível” (Carreto, 2016, p.3).

O messianismo ligado a D. Sebastião integra um complexo simbólico e ideológico mais antigo e vasto relacionado com o messianismo régio. Neste contexto, poder-se-á destacar a figura lendária do Rei Artur. Ao abordarmos a lenda do Rei Artur, verificamos que a crença no retorno de um rei em épocas de crise não é caso exclusivo da nação Portuguesa. Também o Rei Artur foi esperado e sobre ele recaiu uma lenda que se baseava no seu regresso.

Jean-Christophe Cassard, estudioso da história medieval, refere que “au début du XIIe s., l'attente d'Arthur s'affirme parmi les Bretons installés en Armorique et ceux demeurés en Galles ou en Cornouailles”, acrescentando que “cette enquête sur l'espoir breton permet de souhaiter qu'elle soit prolongée: la croyance dans la survie outre-tombe de certains bons rois caractérise en effet les aspirations de plusieurs peuples médiévaux qui attendent le retour victorieux d'un souverain prestigieux en cas de difficultés graves” (Cassard, 1989, p.135). Vemos assim que o episódio passado no século XII, referente à crença dos Bretões no regresso do rei Artur, uma crença baseada no regresso de um rei vitorioso em tempos de crise, passou de algum modo a ser característico das aspirações de diversos povos medievais. Este rei vitorioso guiaria o seu povo rumo à vitória final sobre os inimigos, anunciando assim uma nova época de ouro.

Este messianismo real será sentido em diversos locais da Europa e Portugal não será excepção. Assim, “dans l'imaginaire collectif Arthur se rattache ainsi à cet univers mystérieux de l'après-mort, avec toutefois une différence importante: le roi n'est pas mort, il panse ses blessures dans sa retraite et attend que ses plaies se referment pour reprendre sa place à la tête de son peuple. Ce n'est pas le fantôme d'Arthur que les Bretons espèrent voir revenir mais bien le roi lui-même, tel qu'il était au

matin de son ultime combat victorieux et fatal à la fois” (Cassard, 1989, p.136). Como foi que Artur se tornou nesta lenda, “par quels cheminements mystérieux Arthur a-t-il fini par retrouver vie dans l'esprit des descendants, dispersés, de ses sujets de jadis? Nous ne le saurons jamais avec précision” (Cassard, 1989, p.139).

Assim, o sebastianismo surge como uma convergência da crença no regresso do jovem rei e que pode talvez, ser considerada uma reminiscência “de outra crença mais antiga num grande e último império mundial com um só rei, um só pastor e uma só fé, expressa no pensamento do abade Joaquim de Flora e dos franciscanos, tal como no pensamento do Padre António Vieira e no poema *Mensagem* de Fernando Pessoa” (Besselaar, 1987, p.10).

Como foi referido anteriormente, o messianismo salvador ganhou relevo nas profecias de Bandarra, difundindo-se nas camadas cultas e populares.

Deste modo, “o Sebastianismo é uma espécie de messianismo, (...) aos sebastianistas não faltavam nem a fé obstinada na vinda de um imperador carismático, nem a esperança inabalável no estabelecimento de uma nova ordem política e social” (Besselaar, 1987, p.10).

Começando numa suposta comunicação entre o divino e D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal, invenção aparentemente criada no convento de Alcobaça, ate às narrações das proezas dos Lusitanos na luta contra os conquistadores romanos, tudo servia para inflamar a paixão do povo português, privado da sua honra e orgulho. Em tudo isto se tornava fácil acreditar, pois “onde o sentimento sobreleva, a razão perde o seu poder. Qualificar tais delírios de embuste, é esquecer que a paixão ofusca a consciência, e subverte o discernimento dos mais regrados temperamentos. (...) Era uma loucura como a de D.Sebastião, concentrada numa ideia fixa” (A. Costa Lobo, 2011, p.14). E assim se conservava vivaz a ideia de nacionalidade, evocando-se a protecção divina concedida ao reino de Portugal e os feitos heróicos dos antepassados. E se tal tinha sido possível anteriormente, porque não o seria agora?

António Costa Lobo, na sua obra *Origens do Sebastianismo*, refere que “nos primeiros tempos do domínio castelhano, ninguém acreditava na morte de D. Sebastião. Faltando um testemunho seguro do facto, engendravam-se lendas sobre a sorte do rei, que todas concluía pelo seu aparecimento (...) e se iam acumulando mais e mais os testemunhos de uma invenção miraculosa, que havia de efectuar o advento do Desejado e Encoberto, designações que se davam ao príncipe trucidado em África” (A. Costa Lobo, 2011, p.16).

Assim, “urge diferenciar a dupla vertente do mito lusitano: por um lado, o Desejado, que o foi indiscutivelmente, pelo seu nascimento, passível de salvação da Nação; por outro, o Encoberto, que passou a ser e porventura será, sem se confundir com o que já foi. Um duplo mito parece desenhar-se mediante a dicotomia Desejado-Encoberto: afinal, o Encoberto não coincide com o Desejado

(esse D. Sebastião que pereceu na famigerada batalha de Alcácer Quibir, travada a 4 de Agosto de 1578), reenviando antes para o regresso de um herói inominado, cujas façanhas e anelos estão para vir num futuro mais ou menos imediato, que se contrapõe, como é óbvio, ao passado histórico revolto. Por outras palavras, se o Desejado é o mito de D. Sebastião, doravante Encoberto, num tempo/espaço que se afiguram utópicos (ou metautópicos?) e ucrónicos, o D. Sebastião que, um dia há-de chegar, poucas afinidades detém com o D. Sebastião histórico, sendo o espectro mais vivo do que o próprio Rei, configurando-se o mito a partir do espectro, assentando a lenda bases na História e assumindo-se, de modo peremptório, D. Sebastião como Príncipe Desejado e este último como mito do outro D. Sebastião, uma das mais misteriosas silhuetas da monarquia portuguesa” (Santos e Silva, 2000, pp.2 -3).

D. Sebastião, que já nasceu sob a alcunha de “O Desejado”, transformou-se em “O Encoberto” devido às misteriosas circunstâncias do seu desaparecimento. Assim, o rei Dom Sebastião, que já tinha esta designação mesmo antes de nascer (pois esta relacionava-se com expectativas e vontades de uma nação ávida por manter seu papel especial entre as outras nações do mundo), continua a existir mesmo depois da sua morte, ou desaparecimento, com o título de o Encoberto.

Para isto ajudou o facto de o desaparecimento de Dom Sebastião na batalha de Alcácer Quibir ter significado a queda do Império Português, uma vez que Portugal fica sem herdeiro ao trono, passando a ser governado por Felipe II de Espanha. Imerso num período de decadência, a crença de que o rei voltaria para redimir e salvar Portugal, passa a ganhar notoriedade no ideário popular. O mito sebastianista ganha assim contornos messiânicos, que atribui a um salvador o papel de restauração, prosperidade e glória.

Em *Mensagem* (1935), Fernando Pessoa refere-se a Dom Sebastião, como sendo imortal, esse ser que há “e não ”que houve”, exortando a que esperem pelo seu regresso todos aqueles que ainda são escravos da condição humana. No entanto, Pessoa, reinterpreta o mito sebástico, multiplicando os regressos do rei, afirmando que há-de haver mais do que um, ao mesmo tempo que lhe confere um carácter tridimensional, afirmando que D. Sebastião é ao mesmo tempo o Rei Nacional, o Desejado e o Encoberto.

Como encoberto, D. Sebastião tinha, então, uma missão a cumprir. A sua morte prematura apenas significava que essa missão estava incompleta e a ansiedade coletiva com que se aguardava o seu regresso demonstrava que o sonho ecuménico e imperialista era possível.

Os epítetos de O Desejado e o Encoberto, dão uma dupla vertente ao mito, tornando a figura de Dom Sebastião, enigmática e plural, eternamente renovada, possuindo na sua personalidade mítica, a idéia de que o desejo só é desejo enquanto não é totalmente satisfeito. Deste modo, o objeto do

desejo, permanece encoberto, projetando-se para o futuro, em constante processo de (re)descoberta, ampliando o mito e abrindo-o a novas possibilidades de interpretação.

No entanto, se colocarmos de lado essa antítese, os epítetos de o Desejado e o Encoberto remetem-nos ambos para um apelo à transcendência, pois o sebastianismo, apesar de aparentemente ter sido fomentado pela incredulidade do povo português e de ser um fenómeno historicamente circunstanciado, esconde talvez, algo de mais profundo.

É precisamente o encobrimento que dá uma dimensão sagrada e epifânica a este mito. No Antigo Testamento como em muitas narrativas míticas de vários quadrantes culturais, a divindade nunca se manifesta directamente. Não pode nem deve fazê-lo, pois em último caso, cegaria os homens, tal como o sol pode cegar se para ele olharmos directamente. Assim, a divindade surge encoberta e nunca se deixa ver completamente. Esse encobrimento pode ser através do fogo, de nuvens, etc. No caso de Dom Sebastião, o seu regresso far-se-á numa manhã de nevoeiro.

Deste modo, o rei da bruma, faz-nos aguardar o seu regresso e tal como na lenda do rei Artur, esperamos pela sua chegada para devolver a glória de outros tempos. No entanto, a sua chegada dependerá talvez mais da própria vontade do Rei elevado a divindade, do que da nossa, simples mortais.

Em 1935 é publicada a *Mensagem*, uma obra que propõe um novo destino ao país, apontando para a construção de um novo império, marcado principalmente pela universalidade. Para Pessoa, D. Sebastião terá um lugar fundamental na construção desse novo império:

Quando virás, ó Encoberto,  
Sonho das eras portuguez,  
Tornar-me mais que o sopro incerto  
De um grande anseio que Deus fez?

Ah, quando quiserás voltando,  
Fazer minha esperança amor?  
Da névoa e da saudade quando?  
Quando, meu Sonho e meu Senhor?

(Pessoa, 1934, p.86)

Importa também referir nesta discussão, o Padre António Vieira. Assumido sebastianista, que despreza a ideia de sebastianismo como simples aparição do rei desaparecido, concebendo-o como elemento principal de uma tarefa fantástica e maravilhosa: a criação do Quinto Império.

Deste modo, “o Encoberto, D. Sebastião ou qualquer outro, era afinal a promessa da redenção colectiva, mesmo para o padre António Vieira e para as suas esperanças no Quinto Império” (Silva, 1993, p.26).

Este sonho “mais maravilhoso do que delirante e que de certo modo encontrará continuidade no visonarismo milenarista de Fernando Pessoa” (Silva, 1993,p.26), projecta o mito no futuro ao mesmo tempo que lhe confere um aspecto mais amplo.

Assim, o mito sebastianista ganhou força devido à adesão da psique coletiva portuguesa ao messianismo, sendo o mito sebastianista uma força representativa como traço da cultura nacional.

Na mesma linha de pensamento, Eduardo Lourenço defende que o Sebastianismo surge porque os portugueses esperavam do milagre aquilo que não podia ser obtido por força humana, pois o sebastianismo representa a consciência deliberada da fraqueza nacional, de uma carência real e característica de uma existência irrealista, pois “descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começámos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado” (Lourenço, 1992, p.22).

Para este sonho, contribuem as profecias que começam a ser divulgadas em Portugal, especialmente as trovas de um sapateiro de Trancoso, que ficarão conhecidas como as profecias de Bandarra. Estas profecias “compõem a base para que se solidificassem as esperanças do povo de recuperação de Portugal para se tornar o Quinto Império profetizado. Independente do desejo de seu autor, as Trovas tornaram-se a Bíblia do Sebastianismo um século depois de serem produzidas” (Lima, 2006, p.34). Estas trovam revelavam um rei que já era desejado décadas antes de nascer, tornando-se o Desejado e posteriormente, o Encoberto, encarnando as esperanças do povo, como aquele que regressará para devolver a Portugal as glórias do passado e para fundar o Quinto Império.

Para Costa Lobo, “em D. Sebastião coalesceram as esperanças da libertação, pelo instinto natural de transfundir uma aspiração numa pessoa, que lhe dê realidade”, sendo D. Sebastião “a saudade do passado, encarnada e idealizada no último rei pátrio pela imaginação febril da nação, oprimida e conspurcada pelo governo forasteiro” (A. Costa Lobo, 2011, p.20).

Conquistada a independência, o sonho sebastianista permaneceu com redobrada vitalidade, pois “esta aberração mental encasou-se tão estreitamente no organismo, que se transmitiu às gerações subsequentes” (A. Costa Lobo, 2011, p.20).

De facto, porque “correspondente a um genuíno sentimento popular, de natureza estrutural, transversal a todos os períodos históricos desde os finais do século XVI, o sebastianismo tornou-se uma espécie de segunda pele dos portugueses, sobretudo os de condição social humilde, que esperam de algo ou de alguém o que por si próprios se presumem incapazes de atingir devido a

bloqueios legais, políticos e económicos das elites administrativas do Estado, sempre favorecidas" (Real, 2014, p.30).

Assim, "o retorno do monarca tragicamente desaparecido em Alcácer -Quibir, associado à fundação de um novo reino, constituirá a essência do imaginário português a partir de 1580" (Vecchi, 2003, p.2), sendo "a partir do século XVI que essa alegoria se realizará como força motriz a conduzir textos de naturezas diversas: filosófica, política, plástica, literária, histórica. No que concerne à expressão literária, alimentaram-se desse tema, Padre António Vieira, Almeida Garrett, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa. Todos eles, independentemente da posição que assumem frente a esse mito, fazem dele componente essencial das suas obras" (Vecchi, 2003, p.2).

Boaventura Sousa Santos (1999), refere que o facto de Portugal ter perdido a liberdade levou a que acabasse por dominar a crítica da razão geradora dos mitos e esquecimentos, causadora dos desencontros dos portugueses com a história. Para este autor, o surgimento de diversos mitos, como por exemplo, O Encoberto, nada mais seria do que um "défice de realidade" de um país sem tradição filosófica e científica (Sousa Santos, 1999).

Portanto, o Sebastianismo foi adquirindo maiores e duradouras dimensões e tornou-se um forte mito da cultura portuguesa, tornando-se tema literário, como aconteceu, por exemplo, na literatura culta do Padre António Vieira e de outros nomes anteriormente referidos.

Para além desta corrente literária, que promoveu e se inspirou no Sebastianismo, também se fez uso político do mito sebástico durante vários períodos cruciais da nossa história. Como exemplo, vale a pena mencionar o aproveitamento que a ditadura Salazarista faz do mito sebastianista e da ideia do Quinto Império.

Assim, o Sebastianismo surge e consolida-se num cenário de crença na redenção e na retoma da identidade para o povo Lusitano, abrindo espaço ao irracional e ao fantástico.

Vários foram os pensadores portugueses que ao longo dos tempos refletiram sobre o sebastianismo. Uma das vozes que mais destaque merece é a de Eduardo Lourenço, um dos mais lúcidos e importantes pensadores portugueses da actualidade, analisando a identidade cultural e nacional através de uma reflexão mítica e existencial.

## **2.2- O Sebastianismo e Eduardo Lourenço**

Eduardo Lourenço estuda a cultura portuguesa, tentando compreendê-la a partir das suas mitologias que são o espelho desse povo.

Este pensador, já referido anteriormente neste estudo, faz uma análise psicanalítica do mito sebastianista. Para ele, a perda de Dom Sebastião, significou em Portugal, a perda do Pai, e foi desse “ressentimento coletivo de orfandade, não ultrapassado e agudizado pelo ultimatum inglês de 1890, que resultou o traumatismo de um povo, o qual, para Lourenço, está predestinado à subalternidade” (Vieira, 2004, p. 306).

Na sua obra *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade* (1999), Lourenço refere que Portugal tem "uma identidade mítica, razão da sua estranheza e do seu mistério" (Lourenço, 1999, p.10), sendo um país que sempre teve uma predisposição para a criação de crenças míticas, como por exemplo, o mito do sebastianismo, criado no imaginário do povo muito antes do nascimento de D. Sebastião.

Para Eduardo Lourenço, o sebastianismo nasce como não-resposta de Portugal ao avanço científico, religioso, cultural e económico da Europa Ocidental. O sebastianismo é uma não-resposta que nos compromete num outro caminho mental- o do irrealismo prodigioso. Este irrealismo prodigioso resultaria de um défice de Europa, sentido particularmente a partir do século XVII pelas elites portuguesas, défice de razão, ciência e técnica., o que reflete a ausência de uma mentalidade europeia e afasta Portugal do desenvolvimento cultural e económico.

A necessidade de Portugal em afirmar a sua história em grandes acontecimentos, revela a necessidade “de esconder de si mesmo a sua autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade. Não fomos, nós somos uma pequena nação que desde a hora do nascimento se recusou a sê-lo sem jamais se poder convencer que se transformara em grande nação” (Lourenço, 1992, p.19). Esta explicação para o sebastianismo, defende que o mesmo surge porque os portugueses esperavam do milagre aquilo que não podia ser obtido por força humana, pois o sebastianismo representa a consciência deliberada da fraqueza nacional, de uma carência real e característica de uma existência irrealista.

Para Eduardo Lourenço, a não-resposta do sebastianismo torna-se a nova identidade cultural portuguesa após os Descobrimentos.

O mesmo autor, reafirma nos anos 80 (*Identidade e Memória e Portugal- Identidade e Imagem*) a tese da existência de uma “hiperidentidade” nacionalista quase mórbida como núcleo fundante da imagem de Portugal.

Escondia-se assim Portugal no seu passado, incapaz de abordar o presente de forma desinibida, onde “o saudosismo será, mais tarde, a tradução poético-ideológica desse nacionalismo místico, tradução genial que representa a mais profunda e sublime metamorfose da nossa realidade vivida e concebida como irreal” (Lourenço, 1992, p.25).

Também no campo da literatura e das artes plásticas, o sebastianismo é revisitado e reinterpretado constantemente. Talvez uma das questões mais fascinantes a respeito de Portugal seja uma visão paradoxal de si próprio enquanto país, pois, “descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começamos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado” (Lourenço, 1992, p.27). Eis, de acordo com Eduardo Lourenço, a origem do sebastianismo.

Chegamos assim à contemporaneidade, com este mito bem vivo e sendo alvo da análise de diversos cientistas sociais. Uma das obras que podemos destacar, intitula-se *Pela mão de Alice- o social e o político na Pos-modernidade*, onde o autor, Boaventura de Sousa Santos, reflete a respeito do facto de Portugal ser considerado por estrangeiros e dentro do próprio país, uma sociedade extremamente paradoxal, afirmando que “Portugal é geralmente considerado, tanto por estrangeiros como pelos próprios portugueses, um enigma, uma sociedade paradoxal. Ainda recentemente, Hans Magnus Enzensberg se perguntava como é que Portugal, sendo um dos países menos desenvolvido da Europa, é capaz de tanta utopia (do sebastianismo à revolução do 25 de abril de 1974), a tal ponto que seria certamente uma grande potência numa «Europa dos desejos»” (Sousa Santos, 1999, p.49).

Verificamos assim, que a contradição está na base do espírito português, sofrendo Portugal de um “excesso de interpretação mítica” (Sousa Santos, 1999, p.151), o qual o autor explica como resultante da “reprodução prolongada e não alargada de elites culturais de raiz literária, muito reduzidas em número e quase sempre afastadas das áreas de decisão das políticas educacionais e culturais. Tenderam, assim, a funcionar “em circuito fechado, suspensas entre o povo ignaro, que nada tinha para lhes dizer, e o poder político auto-convencido, que nada lhes queria dizer. Não tiveram nunca uma burguesia ou uma classe média que os procurasse “trazer à realidade”, nunca puderam comparar ou verificar as suas ideias, e tão pouco foram responsabilizadas pelo eventual impacto social delas” (Sousa Santos, 1990, p.2).

Servindo-se desse excesso de interpretação mítica, vários escritores e artistas irão dar continuidade à interpretação e reinterpretação do mito sebastianista, já em pleno século XX, sendo que “el proceso de transformación del mito en el siglo XX es provocado y revelado por la obra de arte que muestra un nuevo modo de metamorfosis a través de una dramática alteracion formal, sin que se pierdan aspectos misteriosos de la identidad humana y de la obra de arte” (Affato, 2014, p.388). Vemos assim, como não apenas o mito influencia os autores e criadores que sobre ele se debruçam, mas que o próprio mito também é ressignificado e alterado (apropriado?) através da obra de arte.

É através do olhar de três artistas que exploraram o sebastianismo no campo da literatura, das artes plásticas e da escultura que iremos seguir algumas das trajectórias deste mito, propondo uma

desconstrução do mesmo. Faremos assim uma visita ao imaginário moderno de Dom Sebastião, analisando-se ainda o modo como as obras selecionadas para este trabalho expressam uma concepção moderna de mito, tida como uma construção do imaginário.

### **Parte III- Imagens do Mito**

“... La flexibilidad del mito es tal que puede adaptarse a otro arte del tal modo que parezca el más apropiado”

**José Manuel Losada Goya, Revista on-line *Esfinge*, abril 2014.**

Louco, sim, louco, porque quiz grandeza  
Qual a Sorte a não dá  
Não coube em mim minha certeza;  
Por isso onde o areal está  
Ficou meu ser que houve, não o que há.

**Fernando Pessoa, *Mensagem*, 1934, p.35**

Nesta parte, as três obras selecionadas serão analisadas, tentando-se perceber em cada uma delas o peso e a força deste mito e o modo como ele é representado por cada autor. Para tal, será analisado o simbolismo contido nestas obras, remetendo-as para o imaginário moderno de D. Sebastião, analisando-se ainda, como estas obras se incluem na concepção moderna de mito, tida como uma construção do imaginário.

### 3.1- Almeida Faria- *O conquistador*

O tema do desaparecimento de Dom Sebastião em Alcácer Quibir tornou-se inevitável para o romance histórico. A presença do mito sebástico na ficção portuguesa produzida após a Revolução dos Cravos (1974) possibilita reflexões e análises sobre a força dos mitos em momentos paradigmáticos da história ao mesmo tempo que espelha as preocupações de determinados escritores com temas que definem a identidade e a sociedade portuguesas. Após um longo período de ditadura salazarista, o país encontra-se fragilizado e os escritores queriam transpor para a escrita essas dificuldades. Influenciados por essas mudanças políticas, os ficcionistas portugueses seguem uma certa tendência da narrativa contemporânea, voltando-se para a história com um olhar que destabiliza as visões conservadoras da mesma, questionando e subvertendo certos acontecimentos históricos. Essa tendência põe em causa a rígida separação entre historiografia e escrita ficcional, característica do romance histórico tradicional, o qual tentava reconstruir determinada época.

Almeida Faria surge como jovem escritor, quando nos anos 60, a literatura portuguesa ainda respirava os ares do Neo-realismo. No entanto, este escritor faz parte do conjunto daqueles que se distanciaram desta estética, optando por dar uma dimensão existencialista à obra em prosa, revolucionando a linguagem e influenciando as próximas gerações de escritores.

Com a revolução de Abril, o romance contemporâneo sobrepõe-se à poesia, caracterizando-se por ser combativo e por retratar e denunciar o contexto político-social português daquele período, num tipo de escrita que estava em consonância com o seu tempo.

Os escritores sentem-se mais livres, sem a opressora vigilância do Estado Novo e podem exprimir a sua visão das coisas. A partir deste momento, passada a euforia da revolução, os escritores já não sentem a necessidade de se agruparem em movimentos ou grupos literários e o individualismo passa a ser a norma, o que confere uma maior liberdade e autonomia às suas obras. Algumas destas obras, documentam e analisam alguns dos problemas que fazem parte da sociedade portuguesa nesse tempo. No entanto, estas transformações talvez não se possam reduzir apenas a questões ideológicas (até porque se fazem também sentir noutros contextos). Não esqueçamos que a impossibilidade de encontrar um denominador comum que permita a criação de grupos coesos em torno de determinado princípio estético é uma das características da pós-modernidade.

Essa geração de escritores contemporâneos procuram assim reflectir sobre a contemporaneidade portuguesa, tentando criar ligações entre o passado e o presente, em busca de entendimentos que muitas vezes estavam obscurecidos pela ditadura.

Muitas dessas reflexões, levam a uma revisitação dos mitos que compõem a identidade portuguesa. Esta abordagem dos mitos, reflete também, o ponto de vista ideológico destes autores em relação às expectativas míticas do povo português, sendo o mito sebastianista um dos mitos explorados por diversas obras, de diversos autores, como por exemplo “*O Mosteiro* (1980), de Augustina Bessa-Luís, *O Viúvo* (1986), de Fernando Dacosta, *As Naus* (1988), de Lobo Antunes, *Jornada de África* (1989), de Manuel Alegre, *O Conquistador* (1990), de Almeida Faria e *Vida de Sebastião, Rei de Portugal* (1993), de António Candido Franco” (Lima, 1997, p.256).

Um desses escritores é Almeida Faria, autor que assume uma postura estética, onde se revela uma forma particular de consciência histórica. O seu texto é produzido como um interrogador, baseado em recursos como a intertextualidade e a ironia.

Tal como muitos escritores da nova geração atrás referida, ele é inovador, fazendo referências diretas e indiretas à história de Portugal. Assim, as suas obras refletem a sua consciência dos problemas e das contradições que afetam a sociedade, explorando temáticas referentes às experiências humanas. As suas obras abrangem temas tão amplos como os mitos que povoam o imaginário português, ligando deste modo, a história de ontem ao presente.

A ideia de quebra de paradigmas e a paródia de mitos está presente em quase toda a obra de Almeida Faria e, em particular, na obra *O conquistador*.

*O conquistador* é uma narrativa que se organiza como uma autobiografia, com o narrador e protagonista do texto a relatar uma história pessoal, que abrange o seu nascimento, infância, adolescência e idade adulta, até aos 24 anos. Este narrador tem domínio total sobre a narrativa e sobre as outras personagens, as quais só são evocadas através das suas memórias, não existindo diálogos ou falas em discurso direto no texto, marcado pelo discurso indirecto do narrador. Este discurso baseia-se nas vivências do protagonista das acções.

Na obra de Almeida Faria que iremos analisar neste estudo, o texto constrói-se através da utilização de certos recursos ou estratégias textuais como a paráfrase, a metalinguagem, a intertextualidade e a ironia, os quais problematizam a relação entre ficção e história. De entre estes recursos e porque este estudo se revelaria demasiado extenso se todos eles fossem analisados, queremos destacar a ironia.

De facto, este romance “é marcado pela piada, pelo riso, pela leveza daquilo que conta, o que no conjunto intensifica a ironia que permeia o texto” (Lima, 2006, p.52)

Desde logo, a ironia começa na ambiguidade semântica que o título deixa prever. Desta vez, as conquistas, mais do que territoriais serão amorosas. Depois, o herói contemporâneo de *O conquistador*, também se chama Sebastião e ambos nasceram no mesmo dia, partilhando com o jovem rei outras características como a aparência física e os nomes dos pais e dos avós. A personagem do romance também é predestinada, pairando sobre ela o peso do destino: “vindas do mar, lufadas de névoa avançavam em direcção à Serra, como um exército desordenado recuando em debandada. Este espectáculo, criou nos presentes, e ignoro se em meu pai, a convicção de que não seria casual a coincidência de el-rei D. Sebastião e eu termos vindo ao mundo no dia do santo do mesmo nome” (Faria, 2017, p.19).

Para Sequeira, o romance de Almeida Faria resulta da “combinação deliciosa de dois mitos importantes, o mito do Encoberto, referente ao rei D. Sebastião, nascido em 1554, e que se constitui como o grande mito nacional, e o mito de Don Juan, a quem a literatura ainda não deu o descanso eterno por provavelmente lhe estar vedado o castigo infernal tanto como a paz celestial” (Sequeira, 1990, p.143).

A união destes dois mitos e os contrastes que eles propõem, conferem à obra um tom irónico e humor inteligente. Para Sequeira, “Sebastião e Dom João representam, embora de modos tão profundamente diversos, a universalidade e eternidade do desejo, ambos são vontade de destino, para usarmos os termos de Bataille, e possuem a sombra de um duplo” (Sequeira, 1990, p.146).

Assim, este Sebastião “pode agir como um D. João por duas razões: em primeiro lugar, porque é ele o centro da profecia. É a ele que o mundo está destinado, é para ele que o mundo serve. Mas mais importante, pode agir como D. Juan porque as suas acções, enquanto Messias, são redentoras. Sebastião não está a perder raparigas – está a salvá-las dos maridos, dos dias monótonos, das existências melancólicas...” (Bobone, 2017).

Almeida Faria serve-se do mito português mais famoso, o mito sebástico, para tentar demonstrar, através de uma perspectiva crítica, como o povo português viveu fora da realidade, estagnado e sem objectivos durante centenas de anos.

A personagem central do livro, Sebastião de Castro Correia, é a antítese de Dom Sebastião. Como sabemos, muitas vezes os extremos tocam-se, e neste caso, através deste contraste e confronto- Dom Sebastião, personagem mitificada, pertencente à história portuguesa; e Sebastião, um homem do povo, em busca da sua identidade e com questões filosóficas por vezes mais mundanas- constrói-se uma visão crítica e irónica do mito, procedendo-se “à desconstrução e resgate do mito” (Lima, 1997, p.263).

Nesta obra, conhecemos a personagem central desde o seu nascimento (onde começam as suas semelhanças com Dom Sebastião) até ao dia do seu 24º aniversário. Durante este tempo, Sebastião

apresenta-se como uma espécie de duplo do jovem rei que morreu em 1578 na batalha de Alcácer Quibir. A sua vida é primeiramente desperdiçada de forma leviana em prazeres mundanos, para depois passar a refletir mais sobre os próprios objectivos da existência. A obra oscila continuamente entre o riso e a interrogação, tal como oscila entre uma personagem real que apenas deseja uma existência mundana e uma personagem histórica que aspira a mais. A princípio, “a leitura de *O Conquistador* provoca o riso no leitor, por ser uma sátira grotesca e, por vezes, chegar à obscenidade, mas, aos poucos, o riso torna-se sorriso amarelo e, de um momento para o outro, ele é suspenso, e a interrogação e o olhar pensativo pairam no ar” (Pires, 2008 p.34).

Assim, a ironia presente na obra “esconde uma intensa procura do homem português, da sua origem, do seu caminho e do seu estar-no-mundo, depois de enlamear-se e de desperdiçar a sua vida, vivendo de maneira inescrupulosa, sem rumo e sem a soberania de uma identidade própria” (Pires, 2008, p. 34). Esta ironia assenta num regresso ou numa evocação às avessas de El-Rei Dom Sebastião.

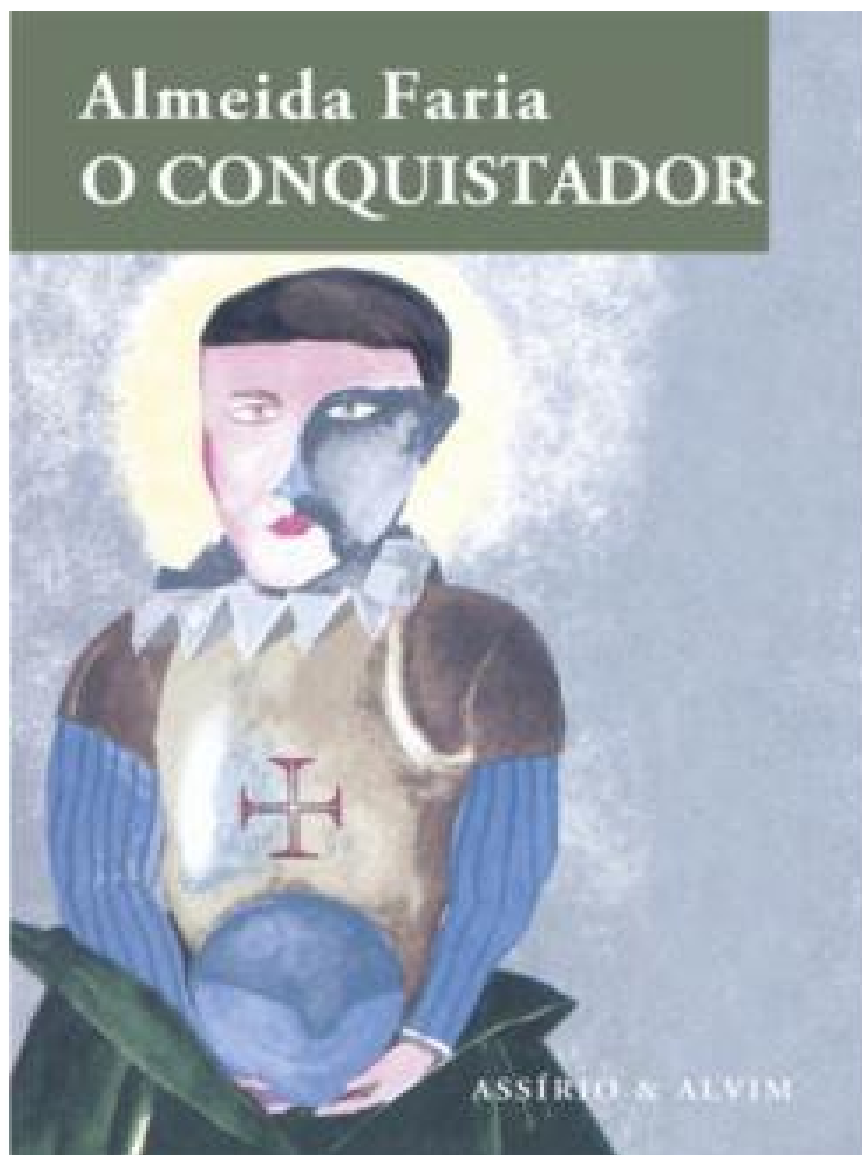
Deste modo, a narrativa na primeira pessoa da personagem principal, Sebastião Correia de Castro, dessacraliza a figura mítica representada por Dom Sebastião. Consegue-o através de um comportamento dionisíaco e de um discurso marcado pela ironia. A obra revela-se como um instrumento de reflexão sobre o messianismo, construindo assim “a paródia como vetor de desmitificação do discurso instituído, o qual criou a ilusão de referencialidade para a cultura portuguesa (...) estabelecendo-se um jogo dialéctico entre a convenção que sublinha a visão encomiástica, mística ou até mesmo lírica do mito e a voz enunciativa que subverte e impõe o seu ethos” (Alvarez, 2006, p.3). Se quisermos, essa ironia assenta também na oscilação entre uma personagem mítica e uma personagem mundana, criando-se uma ambivalência que permeia e caracteriza toda a obra.

Sendo este um estudo interdisciplinar, cruzando artes plásticas com literatura, seria difícil não falar da capa do livro *O conquistador*.

Essa capa resulta da amizade entre Almeida Faria e Mário Botas e não é o único livro onde a colaboração entre os dois se concretizou. No entanto, o desenho que aparece na capa deste livro, foi elaborado antes desta obra literária ter sido criada, pois o pintor faleceu em 1983, deixando uma colecção de desenhos para que o amigo se inspirasse neles.

Observando a capa do livro, vemos que esta apresenta uma imagem de D. Sebastião, provavelmente inspirada no retrato do rei pintado por Cristóvão de Moraes (1571); a figura segura nas mãos um mapa-múndi em que se nota uma divisão entre a terra e o mar, simbolizando talvez as conquistas portuguesas e o seu império. No meio da extensão de terra, consegue-se ver parte deste império, o Brasil ou talvez África, agregada a Portugal. Este mapa-múndi poderia também ser uma

bola ou um brinquedo nas mãos de uma criança, remetendo-nos aqui para o rei-menino, para alguém que tem o destino do mundo nas suas mãos e o conduz de forma não-racional.



**Fig.1.** Capa do livro *O conquistador*

A indumentária assemelha-se a uma armadura, com a qual Dom Sebastião foi representado noutras obras e remete-nos para alguém importante, alguém que pode combater o inimigo e proteger o seu país. Tal como a auréola que circunda a sua cabeça, dando-nos a entender que esta figura se destaca dos comuns mortais. Isso pode conduzir-nos para a obra em si (para a personagem principal, convencido que terá sido escolhido pelos deuses ou pelo o próprio rei, que também se achava detentor de uma missão divina). Por outro lado, o seu rosto também não é homogéneo, apresentando elementos de dualidade. Podemos ver no lado esquerdo, uma espécie de máscara,

como que ocultando parte da personalidade do monarca, sugerindo a presença de um duplo ou remetendo-nos para a sua parte mais sombria. Talvez aqui, mais uma vez, se jogue com a oscilação dominante em todo o romance, entre a figura de Dom Sebastião e a personagem Sebastião, herói principal da obra. Pode remeter-nos também para a constante busca da identidade por parte da personagem principal, um lado obscuro que no fundo nunca conseguirá descobrir.

Não existe aqui uma simples ilustração da obra, antes um verdadeiro diálogo entre os dois artistas, ou seja, um diálogo entre a imagem e a palavra. Assim, através da capa, podemos ver uma consonância entre o desenho de Mário Botas e a obra que este ilustra.

Nota-se uma clara intenção de criar um jogo de ambiguidades, propor uma quebra dos paradigmas em torno do mito, utilizando um tipo de humor específico para o fazer, onde a imagem se comunica com o texto verbal-literário de forma descritiva, iniciando e prolongando as possibilidades da narrativa, espelhando-a e ampliando-a também.

Existe assim nesta obra (não só através da capa, mas de todos os desenhos de Mário Botas que compõem a obra) uma relação entre palavra e imagem, ou se preferirmos, entre literatura e artes plásticas, operando-se assim um processo de Ekphrasis.

O termo ekphrasis (no plural, ekphraseis) significa “descrição”, ou seja, descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura) através de um texto verbal, ou a representação verbal de uma representação não-verbal, sendo esta plástica, visual, pictórica. Assim, “através de uma estrutura discursiva que tem um apelo às descrições ou às dimensões visuais, ou apenas pelo facto 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 a ser 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 os seus recursos para variar e multiplicar tanto o universo diegético que se traça, como a gama de significações e de leituras para a obra” (Garcia, 2008, p.4 e 5). É também importante referir que o humor que se vislumbra no desenho da capa, expande-se depois para toda a obra, sendo esta mais uma prova da relação estabelecida entre literatura e imagem.

Como foi referido anteriormente, ao longo da leitura desta obra, vemos que Almeida Faria quis fazer uma desmistificação de Dom Sebastião através da personagem Sebastião. Para isso, o autor serviu-se da ironia, do humor e do grotesco.

O primeiro capítulo contém tudo o que servirá depois para o desenvolvimento da mesma, funcionando como um embrião, onde a personagem principal se verá envolvida numa aventura fantástica. A personagem, que é ao mesmo tempo o narrador, inicia uma narrativa ambígua em

relação ao seu destino, através da análise do seu próprio nascimento. Ele não sabe se pode acreditar na narração fantasiosa que lhe é contada pela sua avó Catarina, ou se, pendendo para uma postura mais racional, afirmar que a sua vida nada tem a ver com a vida do rei Dom Sebastião. No entanto, existem muitas coincidências que o ligam ao Desejado, como a data de nascimento, o nome e a aparência física.

As condições misteriosas relacionadas com o nascimento da personagem principal iniciam a ambiguidade em relação à identidade do mesmo. A narrativa começa com Sebastião a contar aquilo que sabe do seu pouco comum nascimento. E aquilo que sabe, foi-lhe contado pela avó Catarina. À medida que vai narrando esse episódio inicial, apresenta também as primeiras personagens mais importantes para a sua existência: o pai, a avó materna e as testemunhas do seu nascimento (por exemplo, o cavaleiro Alcides). O relato do seu nascimento apresenta desde logo, características místicas, evocando imediatamente o mito sebastianista, pois o seu nascimento ocorreu em circunstâncias misteriosas e pressagiosas. Sebastião relata-nos que o seu pai, João de Castro, faloreiro de profissão, vivia com a mulher, Joana Correia de Castro, no Cabo da Roca. Relata-nos também o que a sua avó lhe contara: um dia, o seu pai, encontrou na praia, após uma grande tempestade, um menino muito diferente, que tinha vindo ao mundo de uma forma muito original- tinha nascido de um ovo- tendo sido adoptado por aquela família, sem filhos. No entanto, para poder ficar com a criança, aquele que viria depois a ser conhecido como o seu pai, teve primeiro de vencer uma cobra marinha que guardava a criança.

O facto de a criança ter nascido no dia de São Sebastião e do aniversário do rei Dom Sebastião, num dia de grande tempestade, levou à crença de que a criança seria a reencarnação do rei-menino, tendo sido batizado com o mesmo nome. Mais tarde, Sebastião vai refletir sobre essa crença e essas dúvidas existenciais acerca da sua identidade irão acompanhá-lo durante todo o romance. Veja-se por exemplo, as suas dúvidas sobre a falta de parecença física com os seus pais.

Assim, o nascimento da personagem principal, ao qual estão associados o seu nome e aparência física serve também de génese para os paralelos entre esta personagem e a figura de Dom Sebastião, ou se preferirmos, para a constante presença do mito sebastianista nesta obra, criada através de uma relação entre ficção e história, baseada num discurso irónico do narrador, que subverte as convenções em torno do mito sebastianista.

Para refletir sobre o seu passado, para no fundo, pensar sobre a sua própria identidade, decide instala-se num retiro. O lugar escolhido, a Peninha, permite-lhe pensar a sua existência, ao mesmo tempo que não se afasta das suas origens, pois foi neste local que viveu os seus primeiros anos.

Neste balanço que faz da sua vida, a personagem principal nunca chega a nenhuma conclusão e isso mantêm também o leitor na dúvida sobre a sua aparente relação com Dom Sebastião, logo

desde o primeiro capítulo. Como referimos anteriormente, essa dúvida vai sendo construída através de semelhanças e opostos em relação à personagem mítica. Uma delas baseia-se na quantidade de mulheres que vão fazer parte da vida da personagem principal, a começar desde logo pela mais importante, a sua avó Catarina, mulher de personalidade forte, que exerce grande influência sobre o herói da obra. Desde cedo, a sua avó manifesta preocupação com os relacionamentos amorosos do seu neto e aconselha-o a não se deixar dominar pelas mulheres. A vida sexual da personagem principal é repleta de aventuras e desde logo ele tranquiliza a sua avó, referindo que nunca se deixará dominar por uma mulher, explicando-lhe que as suas pulsões não lhe permitiriam dedicar-se a uma mulher apenas.

Assim, ao percebermos a activa vida sexual e afetiva de Sebastião/narrador percebemos que esta característica é exatamente oposta à de Dom Sebastião, o qual não se entregara à vida sexual e à luxúria, pois teve uma educação ascética por parte dos jesuítas e também sofria de um mal físico. Como resultado, “no fervor da idade, repugnavam-lhe os agrados femininos, quer fosse o seu organismo atrofiado por defeito congénito, quer pela repercussão da perturbação mental. Não se compadece com outra interpretação o seu irresoluto vacilar nas negociações para o casamento com a princesa Margarida de França” (Costa Lobo, 2011, p.38).

Deste modo, esta personagem entra uma vez mais em contraste com a do mito, tendo o comportamento libidinoso como uma das principais características da sua identidade. Comportamento que, noutras partes da narrativa, quase que o levou à destruição, por um excesso de vida mundana.

Percebe-se durante a leitura da obra, a existência de um jogo entre os dois Sebastões, a personagem principal e o narrador, resultando das dinâmicas estabelecidas entre eles, a evocação do terceiro Sebastião, o Desejado. Esse narrador “como personagem real, literariamente não constitui propriamente uma individualidade, mas representa a alma do povo português o homem comum que quer encontrar o seu caminho” (Pires, 2008, p.48).

No final da obra, percebe-se que a busca de Sebastião não foi resolvida. Depois de percorrer 24 anos da sua existência, a personagem lamenta-se, afirmando que por muito que tivesse deambulado pelo mundo, é obrigado a reconhecer que essas viagens não o levaram senão ao ponto de onde partiu, referindo que também a busca interior não teve melhores resultados. Esse fracasso não se refere só à geografia; o percurso por dentro ainda avançou menos. No final, a personagem conclui que continua a ignorar quem é.

Esta busca do eu, baseada no mito sebástico, mas negando a vinda de um salvador, evidenciando a descrença no sebastianismo, revela uma personagem que já não espera a salvação, passando a procurar o seu auto-conhecimento nas suas próprias conquistas no decorrer da vida.

Acompanhamos então, através da narrativa de Sebastião de Castro, o caminhar de cada homem desde a infância até à fase adulta, ou, por outras palavras, a procura da identidade, a necessidade de identificação e pertença, própria do ser humano.

O fragmento acima citado, comprova a definição de Guiddens de que “a autoidentidade não é um traço distintivo, ou mesmo uma pluralidade de traços possuída pelo indivíduo. É o eu compreendido reflexivamente pela pessoa em termos da sua biografia” (Guiddens, 2002 p.37). Assim, a identidade pessoal nada mais é que o próprio ser apreendido reflexivamente pela pessoa em relação à sua biografia .

Como já foi referido, na obra *O conquistador* há um diálogo constante entre a história de D. Sebastião e a história da personagem principal, Sebastião de Castro. O processo de construção da identidade desta personagem relaciona-se com um aspeto importante da definição da nação portuguesa. Poderíamos arriscar que nesta obra de Almeida Faria, a narrativa de Sebastião/narrador, paradoxalmente semelhante e ao mesmo tempo oposta à de D. Sebastião, cria uma visível ligação entre a experiência individual da personagem principal e a narrativa da própria história portuguesa. O narrador e personagem (Sebastião) traça o seu percurso de vida, iniciando-o com as circunstâncias que envolveram o seu nascimento e tendo como ponto final o seu vigésimo quarto aniversário, apresentando uma narrativa autobiográfica onde expõe as suas experiências e memórias, as suas dúvidas e incertezas. Sebastião quer constituir-se como pessoa, estar consciente da sua função e da posição que ocupa na sociedade, não desperdiçar a sua vida com banalidades.

Ao longo do texto, a personagem Sebastião vai tentando construir a sua identidade. No entanto, para que isso seja possível é necessário evocar constantemente o rei D. Sebastião, figura histórica e mítica, criando-se uma ligação da personagem com o mito. Para efectivar essa relação, o narrador utiliza estratégias que compreendem o fantástico, o grotesco, a ironia e o imaginário. Deste modo, a personagem principal ora se aproxima da figura mítica de D. Sebastião, ora satiriza o mito da sua espera, oscilando entre um indivíduo banal e a figura real.

Em *O conquistador*, Almeida Faria realiza um jogo de aproximação e inversão da história, com o narrador a dar voz a uma inquietação e busca de identificação identitária que se poderia também ampliar para a busca de Portugal pela sua identidade e aqui teríamos de evocar os estudos de Eduardo Lourenço. A personagem de *O conquistador* não tem uma identidade definida, pois as dúvidas sobre a sua origem, dão início a uma série de crenças sobre a ligação da sua vida à vida de um dos reis de Portugal, do qual se espera entre outras coisas, a graça de reconstruir e ampliar o império português.

Neste prisma, poderíamos interpretar *O conquistador* como uma possibilidade de reflexão sobre a identidade. Ou seja, “n’*O Conquistador*, o mito do sebastianismo surge para resolver uma situação

existencial individual – as dúvidas sobre a origem do narrador, a busca da resposta sobre o mundo na História – mas também, e talvez principalmente, para dialogar com uma crise existencial colectiva. Diante de mais um momento crítico em Portugal (ditadura de Salazar, Revolução dos Cravos e restauração da liberdade política) é importante entender o processo histórico e procurar no passado respostas para melhor compreender o presente” (Lima, 2006, p.74).

No entanto, falar sobre identidade oferece alguns perigos relacionados com a abordagem conceptual. Preferimos talvez falar de conhecimento de si, ou se preferirmos, procura existencial.

Para Eduardo Lourenço, a questão da identidade é permanente e confunde-se com a questão da mera existência. Isto é válido tanto para o indivíduo, o grupo ou a nação. No entanto, essa existência, não é um simples facto, dado que está ligada a um projecto de ser, o qual se relaciona sempre com o indivíduo, pois somente neste caso há um autêntico sujeito que estabelece uma relação de interioridade consigo mesmo. Lourenço refere que o indivíduo é memória ou “reactualização incessante do que fomos ontem em função do que somos hoje ou queremos ser amanhã” (Lourenço, 1994, p.9).

Olhando para a personagem principal da obra *O conquistador*, verifica-se, tal como foi referido anteriormente, que Sebastião Correia de Castro é simultaneamente, homónimo e oposto do rei mitificado. A formação do seu carácter baseia-se sempre em referências, mesmo que indirectas, ao rei português, funcionando por contraste. Esta ambiguidade, faz com que Sebastião/narrador viva numa espécie de dilema existencial, o qual condiciona e determina o seu presente. Isto faz com que a sua narrativa nos remeta para uma série de questionamentos que marcam as suas dúvidas existenciais. Esta personagem está presa ao passado e tenta desvincular-se de um mito que o afastou da sua normalidade no mundo.

Neste texto, a personagem faz a narrativa sobre si-mesmo, tentando ter consciência da sua própria identidade e descobrindo que a sua história faz parte da história das outras personagens. Isto remete-nos para Paul Ricoeur, autor da obra *Soi-même comme un autre*, para quem “Le problème de l'identité personnelle constitue à mes yeux le lieu privilégié de la confrontation entre les deux usages majeurs du concept d'identité que j'ai maintes fois évoqués sans jamais les thématiser véritablement” (Ricoeur, 1990, p.140), acrescentando que “le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage” (Ricoeur, 1990, p.175). Assim, “identidade pessoal e cultural é uma identidade narrativa, realizando um duplo movimento da interiorização da sua própria memória e da exteriorização, para, ou na memória dos outros. Desse modo, as narrativas personalistas, centradas no eu, ajudam a libertar o autor do seu ego narcísico,

egoísta e mesquinho, possibilitando a construção de um sujeito-pessoa cuja unidade não é substancial, mas relacional” (Remédios, 2010, p.189).

Deste modo, “trabalhando com a noção de tempo e narrativa, Ricoeur analisa a identidade narrativa como ordenação do caos interior e da incerteza, apontando que ela se forma através da escrita e, mais ainda, na manifestação da mesmidade (permanência da personalidade no tempo) e da ipseidade (propriedade reflexiva do si)” (Remédios, 2010, p.189).

Podemos assim, caracterizar “a identidade pessoal como aquilo que nos faz reconhecer o indivíduo como sendo ele próprio a partir de um conjunto de traços que o individualizam, isto é, por meio de características físicas, psicológicas ou, ainda, pelo seu carácter, sua índole, sua disposição interior (vontade), suas virtudes, motivos, intenções e por suas acções num determinado contexto histórico-cultural” (idem, 2010, p.101).

Na obra em análise, à medida que Sebastião/narrador conta a sua história, a sua escrita vai limpando e ajudando a clarificar os diversos momentos da sua vida. No entanto é a própria personagem que nos transmite as suas dúvidas sobre a sua identidade.

Para Isabel Pires de Lima, D. Sebastião “não teve êxito, foi um conquistador falhado, e esse seu destino fez dele o Desejado, o segundo (Sebastião/narrador), pelo contrário, subvertendo o pendor bélico e a misoginia do primeiro, e dando cumprimento ao seu nascimento sob o signo venusiano, é um sujeito de desejo, um conquistador de mulheres, deseja e é desejado” (Lima, 1997, p.263), existindo aqui uma “divergência fundamental” (Lima, 1997, p.263) entre a personagem histórica e Sebastião/narrador.

No entanto, pode-se acrescentar também que “*O Conquistador*, de Almeida Faria, é interessante pela mudança de perspectiva: não olha para um mito, é o ponto de vista de um mito. Melhor: mostra que o ponto de vista daquilo que tomamos por um mito olha para si como outro. Aquilo que vemos como um D. João sedutor de mulheres, amante de professoras e turistas, novas, velhas, tímidas e descaradas, olha para si como um D. Sebastião. As semelhanças com o jovem rei são sublinhadas pela própria personagem” (Bobone, 2017).

Nas palavras de Isabel Pires de Lima, “Almeida Faria, tenta não inventar o passado e lembrar o futuro, mas exactamente o contrário, lembrar o passado para inventar o futuro. Tenta, mas o mito não se prolonga através da construção paródica e da sua própria negação?” (Lima, 1997, p.263).

### 3.2- Costa Pinheiro – O retrato de Dom Sebastião

*Não pretendi pintar retratos num sentido tradicional. As figuras centrais têm a rigidez da estatuária, mas há pormenores movimentados, uma compartimentação do espaço e um diálogo das cores que lhes imprime um outro carácter plástico. Se quisermos chamar retratos a essas figuras, não nos esqueçamos que são imaginárias e não precisaram de nenhuma documentação histórica. Isto é um privilégio do artista, cuja liberdade de imaginação coincide por vezes com a imaginação popular.*

**Costa Pinheiro, 1966, em entrevista.**

Costa Pinheiro nasceu em Moura, cidade alentejana em 1932. Frequentou a Escola de Artes Decorativas António Arroio, tendo feito a sua primeira exposição individual em 1952.

Durante o seu percurso artístico fez parte do grupo KKY e foi também preso político no forte prisional de Caxias. Mais tarde, deixa Portugal e emigra para a Alemanha, local onde passa a maior parte da sua vida artística. Foi a partir de lá, que pensou e refletiu sobre a cultura e identidade portuguesa, servindo-lhe a saudade e a imaginação como ingredientes principais de algumas das suas obras mais conhecidas. Foi esse o caso da série *Reis*, onde se inclui o retrato de Dom Sebastião, obra que faz parte da análise a qual este estudo se presta.

António Costa Pinheiro fez parte do conjunto dos artistas mais promissores da sua geração. A sua obra desenvolveu-se ao longo de quase cinco décadas, na segunda metade do século XX e ocupa lugar entre as mais corajosas e lúcidas deste período, não se deixando prender por modismos ou imposições políticas que lhe retirassem a sua originalidade.

Para Bernardo Pinto de Almeida, reconhecido crítico de arte português, a obra deste artista “teve o arrojo de, sem procurar distrair-se com modos e modas que a disfarçassem da sua origem temática tantas vezes portuguesa, entrar em diálogo com a restante arte sua contemporânea no plano europeu, tornando-se internacional pela escala do desafio formal e conceptual que soube integrar” (Almeida, 2005, p.5). Este entrar em diálogo com a arte contemporânea internacional não se adivinhava fácil, pois nos anos 50, vivia-se o regime Salazarista em Portugal e o isolamento a que este confinava o país. De resto, o contacto de Portugal com as vanguardas históricas deu-se apenas na segunda

década do século XX, com nomes como Almada Negreiros, Santa Rita Pintor e sobretudo, Amadeu de Souza Cardoso, mas esta foi uma curta aventura terminada cerca de 1918.

A partir dos anos 20 do século XX, a arte em Portugal retoma a necessária normalidade agradando aos espíritos mais conservadores. Só nos anos 40 temos contacto com o surrealismo, lado a lado com o neo-realismo e mais tarde, com o abstracionismo geométrico.

Percebe-se assim, que estar alinhado com o contexto internacional nunca foi fácil para um artista português, muito menos durante a época da ditadura Salazarista. Por isso, terá Costa Pinheiro procurado o exterior, de modo a dar mais asas e liberdade à sua arte.

Ainda em Portugal, a sua obra começa a desenvolver-se na linha de um informalismo abstrato e lírico, voltando-se depois para uma figuração mais subtil onde foi executando diversas transformações até encontrar a sua linguagem, caracterizada pela busca da sua raiz. Este período foi fechado, já fora de Portugal, com o ciclo dedicado aos retratos dos Reis de Portugal, série que lhe trouxe o grande reconhecimento público e obviamente as mais diversas críticas vindas do seu país. Após este êxito e reconhecimento internacional, o artista suspendeu a atividade como pintor, tendo-se dedicado a uma pausa reflexiva, não deixando de criar outro tipo de obras, de cariz mais conceptual.

Será importante destacar que a série *Reis* é constituída por retratos imaginários de reis portugueses. Ao entrar no campo da retratística régia, Costa Pinheiro está assumidamente a explorar uma área tradicionalmente sagrada, normalmente associada a uma exigência técnica bastante elevada.

Desde o século XVI, quando o retrato se afirma como género autónomo na pintura, que este passa a ocupar um lugar destacado na arte europeia. A própria etimologia da palavra, do latim *retrahere*, ou seja copiar, remete-nos para um ofício e para um domínio da técnica. Tanto melhor era um pintor quanto melhor retratasse (copiasse) o seu modelo, estando este condicionado ao círculo aristocrático. Ao pintor cabia retratar alguém digno de ser imortalizado através da pintura. Os séculos XVIII e XIX, ampliam o alcance do retrato, alargando-o a outras classes sociais e dando-lhe maior liberdade expressiva, de algum modo dessacralizando-o.

Na arte portuguesa, é impossível não referir os exemplos de dois grandes retratistas do século XIX, Malhoa e Columbano, com o primeiro a responder ao gosto do público, prolongando a duração do Naturalismo muito mais do que no resto da Europa, deixando pouco espaço ao modernismo.

Mais tarde, a invenção da fotografia permitiu o desenvolvimento da arte moderna, levando à reinvenção deste ofício. A multiplicidade dos meios de transfiguração do retrato, deixaram como herança a dificuldade actual em fazer retratos, tal como refere José Gil em entrevista (2008).

A voz deste pensador português é bastante importante no que ao retrato diz respeito, pois a ele tem dedicado uma série de escritos ao longo dos últimos anos. A sua perspectiva ajudar-nos-á a compreender melhor o tema do retrato, bem como as suas características na arte moderna.

Assim, existem actualmente e desde o advento da arte moderna, várias posições críticas contra o retrato, abordado de um modo clássico. Para este pensador, as posições críticas contra o retrato multiplicam-se porque a modernidade trouxe uma transformação da percepção do Outro (e de si mesmo), principalmente do rosto do Outro.

José Gil, em entrevista, refere que "para uma definição do retrato clássico teria que se falar da "imagem mimética de uma face", o mimetismo com o referente sendo assegurado pela representação (semelhança, identidade) ou pelo "título que o designa" (Marques, 2008b, p.10). Deste modo, o retrato clássico implicava dois factores essenciais evidentes. O primeiro consistia no facto de que a unidade, identidade e unicidade do retratado enquanto indivíduo deviam ser restituídos. Em segundo lugar, esses atributos deviam ser focalizados na representação do rosto.

O conceito de retrato dava historicamente destaque à representação do rosto e da cabeça, valendo esta pela representação total, confirmando o retratado como um ser singular. O retrato relacionava-se sobretudo com a expressão da "alma" ou da "personalidade. Deste modo, "toda uma ontologia do ser singular, suportava a legitimidade da representação (semelhança, analogia, identidade) no acto de retratar. Quando a cabeça, os ombros, o busto ou ainda o corpo inteiro (a cavalo, ou noutra contexto) pertenciam ao retrato eram ainda a cabeça e o rosto que constituíam uma "parte-total" como diriam Husserl e Merleau-Ponty, do indivíduo completo. A cabeça como metonímia do corpo inteiro. Ora estas duas condições que o retrato clássico pressupunha foram destruídas pela modernidade -não só pelo abstracionismo e pela fotografia, mas pela própria maneira como todas as correntes modernistas e vanguardistas tratavam o corpo. (...). Mais fundamentalmente, a arte moderna tirou a organicidade à representação do corpo, desmembrando-o, analisando-o e expondo as suas partes disjuntas" (Marques, 2008b, p.13).

Se compararmos o retrato de Dom Sebastião, da série *Reis*, de Costa Pinheiro com outro retrato de Dom Sebastião, feito noutra época, veremos que as diferenças de estilo são óbvias.



**Fig.2.** *Dom Sebastião*, Cristóvão de Morais, 1571-1574

O melhor exemplo será um retrato de Dom Sebastião atribuído a Cristóvão de Morais. Esta obra foi realizada no século XVI e destinava-se a ser oferecida a Pio V, tendo Dom Sebastião, na altura em que foi retratado cerca de 16 anos.

Esta obra demonstra aquilo que José Gil refere num texto dedicado ao retrato: “de uma maneira geral, os textos sobre a função do retrato insistem sobre a virtude que ele possui de prolongar a imagem dos vivos para além da morte (...) Um laço misterioso une a imagem do rosto à morte. (...)”

O adjectivo talvez mais usado, na literatura sobre o retrato, para elogiar a obra feita, é vivo. O retrato suspende o tempo, torna presente a ausência, “ressuscita” o modelo morto, porque o fixa numa imagem “viva”. É tão semelhante que parece vivo. Só lhe falta falar” (Gil, 1999, p.13).

Ao observarmos este retrato, vemos que o rei Português foi representado com a sua armadura, tendo a mão esquerda no punho da espada, demonstrando deste modo segurança, coragem e autoridade. O rei foi representado com um dos seus cães, neste caso um galgo, o qual lhe lança um olhar de subalternidade e fidelidade. O fundo da obra é negro, estando assim isento de qualquer simbologia e não incluindo mais nenhum objecto que para ela pudesse remeter.

Ao olharmos para esta obra percebemos toda a encenação e o modo cuidadoso como esta transmite determinadas mensagens. Dom Sebastião aparece como um cavaleiro, rei de um reino próspero e rico (atente-se nos pormenores dourados da sua armadura, ricamente decorada), confiante e quase desafiador a quem ousar colocar em causa a boa ordem e os costumes cristãos. O facto de aparecer com armadura e acompanhado por um cão remete esta obra para a iconografia estabelecida pelo retrato de Carlos V, pintado em 1530 por Jakob Seisenegger (Kunsthistorisches Museum, Viena).

No caso de Costa Pinheiro, cremos estar perante um artista que utilizou a arte para pesquisar outras coisas que não a história ou a glória de um rei. Os seus retratos da série *Reis*, procuram antes uma outra dimensão, algo talvez mais profundo, só apreensível através da arte, “um sentido que o seu tempo não foi capaz de compreender, tanto que estas obras constituem um intervalo de grande liberdade na arte portuguesa do século XX, no momento exacto do seu acerto- de que Costa Pinheiro foi um dos protagonistas evidentes- com a arte europeia e internacional” (Almeida, 2005, p.8).

Esta obra, o retrato de Dom Sebastião, causou desde o início, estupefação e críticas, fruto de um mau entendimento do alcance e ressignificação que elas próprias propunham. Desde logo a questão se eram retratos ou não, ignorando o grande público que estas obras estavam em diálogo aberto com a sua contemporaneidade, que eram extremamente inovadoras no panorama ainda retrógrado da arte portuguesa dos anos 60 e de algum modo, herdeiras de um modernismo que passou repentinamente por Portugal, principalmente através da arte da primeira geração de modernistas (Almada Negreiros, Santa Rita Pintor e Amadeu de Souza Cardoso, na pintura e Fernando Pessoa, entre poucos outros, na literatura), de curta duração, sensivelmente entre 1915 e 1918.

Este retrato, bem como todos os outros da série *Reis*, puseram em causa toda a história da retratística nacional, e sobretudo, tratando-se de figuras tão ilustres como os retratados, este acto foi visto como provocatório ou no mínimo, irónico. Para uma certa visão oficial, retratar desta forma figuras simbólicas e tão representativas da história portuguesa era pôr em causa a identidade

portuguesa e uma afronta aos bons costumes. O gosto do público português ainda não há muito tempo (inícios dos anos 40) estava docemente embalado nas idílicas paisagens do naturalismo, a salvo dos ataques estéticos promovidos pelos modernistas. Não era assim de estranhar que a estética promovida pela série Reis não fosse bem recebida por um público que não tinha nenhum ou quase nenhum contacto com as correntes do modernismo que permitiram abrir caminho a outro tipo de pensamento e paradigmas estéticos. No fundo, quase tudo se resumia aos paradigmas estéticos colocados em causa no final do século XIX pelos impressionistas, onde a arte estava intimamente ligada ao conceito de Belo.

Humberto Eco, na sua obra *História do Feio*, refere que para Gustav Jung (citado num ensaio de 1932 sobre o *Ulisses* de Joyce), o feio era sinal de grandes transformações por vir, significando isso que “aquilo que será apreciado amanhã como grande arte poderá, de todo o modo, parecer desagradável hoje e que o gosto está sempre atrasado em relação ao aparecimento do novo” (Eco, 2007, p.183). Se isto poderá ser válido para qualquer época, talvez o seja ainda mais para o período do modernismo e para os seus movimentos vanguardistas. Sabemos que o público desta época tinha dificuldades em lidar com certas obras e que as considerava feias (o oposto natural do conceito de belo, classicamente relacionado com a arte). Veja-se o exemplo da obra intitulada “A fonte”, onde o artista Marcel Duchamp, apresenta um objecto do quotidiano, um simples urinol, e o eleva, provocatoriamente, à categoria de obra de arte. Assim, o público não considerava estas obras “como belas representações de coisas feias, mas feias representações da realidade. Em outras palavras, o burguês escandalizava-se diante de um rosto feminino de Picasso não porque o considerasse uma imitação fiel de uma mulher feia (...), mas porque o considerava como uma representação de uma mulher” (Eco, 2007, p.183).

De certo modo, o burguês escandalizado não aceitava que uma mulher fosse representada assim, colocando-se em causa todo o ideal de beleza feminino que deveria estar visível numa obra de arte que representasse a figura feminina. Assim, essas obras de Picasso aproximavam-se mais de uma visão monstruosa do que de um rosto feminino.

José Gil tem refletido em diversas obras sobre o universo dos monstros e esta reflexão remete também para a arte moderna e a arte contemporânea.

Não existe consenso em relação à origem da palavra “monstro”. No entanto, etimologicamente, a origem deste conceito é originária da antiga palavra *monstrum*, a qual deriva do latim e está relacionada com a palavra *mostrare*, ou seja, mostrar, advertir, revelar, indicar com o olhar, etc.

Do ponto de vista teológico, o termo remete para algo misterioso, que estaria para além do entendimento dos homens comuns.

Para José Gil, o monstro “mostra a natureza – o corpo – tentando significar por ela própria, sem a ajuda de (e contra) a cultura: significa, ao mesmo tempo, demasiadas coisas e nada” (Gil, 1997, p. 49). De acordo com este pensador, nos dias de hoje tudo é mostrado, as imagens estão expostas em todos os lados, o que oferece um fantástico espectáculo de variedades e formas grotescas. Deste modo, para José Gil, a profusão ou banalização dos monstros faz com que estas entidades tenham deixado de assustar, tornando-se familiares e até, em muitos casos, simpáticas. Tal é o caso dos desenhos animados, das histórias de banda desenhada, etc.

O homem procura nos monstros uma imagem estável de si mesmo, ainda que por contraste, funcionando a monstrosidade como uma espécie de ponto de fuga com o seu devir-inumano. Ao mesmo tempo, ao situar-se na fronteira entre humanidade e não humanidade, o monstro seria uma espécie de “atrator” da imaginação. Deste modo, um nascimento monstruoso, por exemplo, “mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, conteria o germe da sua inumanidade” num mundo onde a monstrosidade se encontra banalizada” (Gil, 2006, p. 125).

Podemos talvez afirmar que os monstros exercem uma especial influência sobre a imaginação, situando-se numa zona de indiscernibilidade entre o devir-outro e o caos. E para José Gil, “o que é um devir senão a experimentação de todas as nossas potências – afetivas, de pensamento, de expressão?” (Gil, 2006, p. 126). Assim, talvez seja possível colocar a seguinte questão: que melhor forma de “experimentação de todas as nossas potências” do que a arte?

Creemos que a arte moderna, com todas as experimentações promovidas no início e no decorrer do século XX será disso um dos melhores exemplos.

Regressando ao D. Sebastião de Costa Pinheiro, troquemos o rosto feminino pelo rosto ou representação de um rei e percebemos a reação do público português, compreensível numa altura em que Portugal se mantinha fechado ao exterior, longe de todas as correntes filosóficas e revolucionárias que alteravam a sociedade.

De resto, estas obras foram criadas e expostas na Alemanha, depois de Costa Pinheiro ter estado preso entre 62 e 64 no forte de Caxias, tendo o artista alcançado um enorme sucesso naquele país. Sucesso que o levou depois, por opção própria a abandonar a pintura por quase uma década.

Com estas obras, o artista procurava chegar a uma espécie de raiz lendária, sem que esta busca fosse perturbada por qualquer tipo de preocupação com o modo como o retrato de reis era até então visto e isso só foi conseguido estando Costa Pinheiro fora de Portugal.

José-Augusto França afirma que “as figuras de Costa Pinheiro são menos figuras do que figurações de um mundo inventado – documentos não de uma memória histórica mas de uma imaginação poética” (França, 1972. p. 9). Por seu lado, Rui Mário Gonçalves refere que a série de

retratos de reis de Portugal surgem “não como resultado de alguma investigação científica, mas segundo uma recriação, lírica ou irónica, das lendas populares” (Gonçalves, 1986, p.168).

José Gil, quando reflete sobre estas obras refere: “quanto a Costa Pinheiro, os seus Reis também não são retratos. Os referentes são os reis e as rainhas das cartas de jogar, e só os títulos dos quadros nos indicam que por detrás deles (e da pintura como representação da representação) se designam personagens reais. A triangulação entre estes três elementos, os títulos, as cartas representadas e que ao mesmo tempo são supostas representar, cria um efeito múltiplo, satírico, “desmistificador”, que perturba, tanto mais que o referente real é um mito, um tempo mítico, uma história mitificada” (Gil, 2008, p12). O mesmo autor defende que “a ideia, nos reis, é fazer com que esse referente possa tornar-se a expressão ou o signo de um outro referente, o jogo de cartas. A troca incessante entre o referente real (as personagens históricas) e o referente “cartas de jogar” dá todo o poder crítico aos Reis de Costa Pinheiro” (Gil, 2008, p.12).

Sendo ou não retratos, com o Dom Sebastião e outros reis representados, procurava-se uma identificação com o próprio país, através do olhar de quem está fora, mas não deixa de refletir sobre o que é, ou seja, estas obras foram “a tentativa de pensar uma tradição heráldica e a sua possível actualização iconográfica, sem a qual se tornava impossível a identificação de um país” (Almeida, 2005, p. 9).

Esta actualização iconográfica, acompanhava o desejo de um outro Portugal, e os artistas eram aqui acompanhados por uma nova geração de historiadores que propunham repensar uma outra portugalidade, livre de complexos históricos ou tiques de grandiosidade. Tratava-se pois de operar uma “mitografia crítica de um país” (Almeida, 2005, p.9), permitindo-se o artista representar imaginariamente os rostos que estavam intimamente ligados ao território português, à sua identidade e ao seu sonho de expansão, “o que fornecia, entenda-se, um tecido mitográfico que jamais fora explorado até então, e que só a pintura, na sua liberdade de invenção, poderia reivindicar em plenitude como um conceito de imagem” (Almeida, 2005, p.10).

Tal como para José Gil, também para o crítico de arte portuguesa Bernardo Pinto de Almeida, o retrato de Dom Sebastião, incluído na série dos *Reis*, não pode ser considerado um retrato. Trata-se antes de “o anti-retrato mítico da situação efectiva, real, que o país vivia, amesquinhado e sem grandeza nem projecto (...), o avesso de uma representação oficial que se esboroava a pouco e pouco, sem que alguém se lembrasse de lhe dar uma nova espessura ou consistência, uma dignidade em que os portugueses se reconhecessem diversos” (Almeida, 2005, p.10).

Assim, esta obra, ao ser caracterizada como um anti-retrato, entra naquilo que José-Augusto França, na sua pioneira obra dedicada à história do retrato em Portugal, designa como tratamento heterodoxo da retratística (França, 1981), tendo Costa Pinheiro colocado Dom Sebastião “entre os

seus reis e príncipes de um heráldico jogo de cartas e bonecos que a própria saudade da pátria lucidamente lhe fez pintar, numa série de retratos irónicos e sentimentais. D. Sebastião debruça-se sobre uma vaga carta astrológica; pela janela vê-se um cavaleiro de brinquedo. Na mão que se espalma, desenha-se um coração como um às de copas” (França, 1973, p.43).



**Fig.3.** *Dom Sebastião*, Costa Pinheiro, 1966

Ao olharmos para este retrato não vemos com toda a certeza um rei seguro de si, confiante, imponente, protector de um país que na sua altura era dono de um imenso império.

Dom Sebastião está representado num interior e os seus olhos espelham talvez os mistérios em que a sua lenda está envolvida, pois não vemos completamente os seus olhos nem estes nos deixam ver o que vêem. Poderíamos assim dizer, que os seus olhos espelham toda a ambivalência desta personagem, e também o facto de estar representado de perfil, pode indicar que não teria maturidade suficiente para enfrentar os problemas de frente.

No lado esquerdo da tela, vemos uma janela, para a qual talvez os seus olhos apontem, janela que parece representar os desejos bélicos e de conquista deste rei. A janela representa talvez o sonho de evasão, de liberdade, de conquista, e também simultaneamente é a saída para o exterior, para o território distante de Alcácer Quibir, onde Dom Sebastião terá desaparecido. Ou remetendo para as origens da pátria, pois nessa janela vê-se um cavaleiro, que tanto poderá ser Dom Sebastião projectado no seu futuro campo de batalha que o mesmo deseja e ambiciona vitorioso, como o primordial Dom Afonso Henriques, no campo de batalha.

Neste retrato vemos também uma mão erguida, mostrando um coração, coração esse que poderá fazer parte do jogo emoção - razão, evocando a personalidade mais emocional e menos calculista e racional deste monarca. Em baixo, um campo organizado horizontalmente, mostra uma mesa, sobre a qual parece estar uma espécie de tabuleiro de xadrez, sem se vislumbrarem todas as peças, evocando talvez a pouca preparação estratégica e bélica para tão grande empreendimento a que se propôs e o xeque-mate para Portugal que resultou desse falhado empreendimento. Ao lado desse objecto, vê-se um brinquedo desdobrado, uma espécie de pássaro, um brinquedo com rodas e com asas, o qual parece ensaiar um voo, como algo ou alguém prestes a esfumar-se na história. Voltando novamente o nosso olhar para o olhar de Dom Sebastião, percebemos que é alguém que está cego, no sentido da razão, desligado da realidade, que vê mais com o coração, não escutando conselhos e continuando obstinado no seu objetivo. Este rei parece-nos abstraído da sua realidade, meio alucinado, com ânsias de algo, com o olhar enevoado. Parece-nos talvez, uma criança que se entretém com os seus brinquedos, sem noção do real.

Apesar de tudo, o que mais causa estranheza nesta obra é o facto de Dom Sebastião estar representado de forma aparentemente “tosca”, como se o artista não tivesse capacidades técnicas para fazer melhor. Deve aqui lembrar-se que esta obra foi criada dentro da adesão de Costa Pinheiro à linguagem neo-figurativista nos inícios da década de 60, período no qual Portugal está, pela primeira vez, alinhado com a produção artística internacional.

Costa Pinheiro explica que “era minha intenção alcançar um certo humor, uma certa ironia, e talvez por isso a temática das cartas de jogar. Esta veio a ser desenvolvida a partir de quadros que

pintei em 1964, os assim chamados “quadros históricos. Num desses quadros, a batalha de Alcácer-Quibir, utilizei, pela primeira vez, o motivo das cartas. Para mim tratava-se de não apresentar os reis dentro do aspecto formal do retrato ou de os enquadrar num ambiente convencional. [...] As cartas de jogar são uma coisa simbólica. Vendo bem, elas representam possibilidades lúdicas. Podem surgir no quadro sob formas muito diferentes.” (Pinheiro et al 1989, s/p).

Estas possibilidades lúdicas talvez confirmem a estes reis de Costa Pinheiro o poder de desafiar o nosso olhar. Uma das primeiras perguntas que qualquer um se pode colocar quando observa estes retratos é se serão realmente retratos de reis ou não. E para tentarmos responder a esta questão temos realmente de entrar no jogo proposto pelo artista, munidos de uma certa ironia e vontade de participar nesse jogo, como de resto acontece em todos os jogos.

Neste jogo, os reis estão e não estão, ou melhor, são e não são, e esse diálogo parece interminável, “precisamente porque o jogo reside na infinita alternância entre a presença e a ausência, num processo cujas possibilidades combinatórias nunca se esgotam” (Carreto et al, 2017, p.4). Assim, “o jogo nunca acaba, mesmo quando está sempre prestes a acabar” (Carreto et al, 2017, p.4), ou seja, as figuras de Costa Pinheiro, nunca se entregam completamente à nossa decifração, apesar da sua aparente simplicidade, que constantemente se transforma em estranheza. É esta inconstância entre o lúdico e o “sério” que nos confunde, pois apesar da intenção de ironia confessada pelo artista, há a necessidade de convocar também a seriedade pois “embora o jogo tenha no «só fazer de conta» a sua marca distintiva, tal não impede o jogador de assumir, durante o tempo lúdico, uma atitude de grande seriedade e esta marca, de forma inelutável, a essência da atividade lúdica” (Araújo e Ribeiro, 2017 p.53).

Ao referir querer alcançar um certo humor, uma certa ironia, com a escolha das cartas de jogar, Costa Pinheiro conseguiu subverter a norma de representação de figuras de reis e rainhas, representando-os numa nova perspectiva. A crítica oficial em Portugal, não habituada a este tipo de inovações rejeitou estes trabalhos. No mínimo, não passavam de excentricidades de um artista. Assim, “pensar o humor à luz da noção de excentricidade permite-nos compreender em primeiro lugar que a principal característica do conceito se instala como desvio da norma ou padrão. O humor também participa neste movimento, nesta lógica e geometria da distância, e é de facto essa distância que instala a sua radicalidade. Uma radical subversão da norma. O humor é disrupção” (Martins, 2017, p.236).

Utilizando o humor, Costa Pinheiro consegue quebrar as regras anteriormente estabelecidas e criar uma visão desconcertante de D. Sebastião. No entanto, “quebrar essas regras significa começar um novo jogo, a um outro nível, mas não num plano radicalmente diferente. É um jogo dentro do jogo, que segue determinadas regras, quebrando outras. Neste sentido, ele nunca poderá ser uma

total inversão, mas é na maior parte dos casos nonsense desconcertante. Qual o objectivo do humor interpretado como regra disruptiva? Como jogo da excentricidade, é uma dialética entre centro e periferia. Poderíamos também ver o humor como um padrão acêntrico, não-universal, simultaneamente simplificação e contradição do convencional” (Martins, 2017, p.237). Assim, o artista cria uma analogia entre arte, jogo e a figura de Dom Sebastião, sublinhando que cabe ao artista decidir quais as regras desse jogo, aliando imaginação e imaginário popular.

Assim, o retrato de Dom Sebastião foi elaborado por Costa Pinheiro “de acordo com as regras a que o seu imaginário dá um sentido” (Júdice, 2017, p.217), desenvolvendo-se aqui um diálogo entre arte, jogo e a figura de Dom Sebastião. Esta janela para o universo de Dom Sebastião, é ao mesmo tempo uma janela para o imaginário do artista, o qual, ao visitar o mito sebastianista, nos serve de guia para o mesmo, mostrando-nos uma dialéctica entre o acaso e a estratégia, entre a infância e o estado adulto, dialéctica que talvez caiba na designação de Rei-menino.

Para o artista, a realidade de D. Sebastião converteu-se em indagação segundo um modo muito próprio e original de apreender o universo da pintura, fazendo-o em função da estranheza do objecto, da sua vacilação enquanto verdade histórica, da sua ambivalência como mito, ou seja, “tanto a sua imediata banalidade como o seu mundo misterioso e extravagante, foram apreendidos na sua evidência insólita e em última análise como objecto já originalmente imaginário” (Marques, 2008b, p.193).

Assim, inserido na série *Os Reis*, “D. Sebastião fecha este cortejo trágico com o coração nas mãos. Os dois retratos mostram-no no seu trilho suicida, povoado de sombras que o assolam na sua imaginação desenfreada de rei menino, que confundida as armas com os brinquedos” (Almeida, 2005, p.13)

E é esta a obra de Costa Pinheiro, que antecede em cerca de sete anos a obra que João Cutileiro nos dará sobre o mesmo D. Sebastião.

*A relação que une o conceito do mito ao sentido  
é essencialmente uma relação de deformação.*

**Roland Barthes, 1997, p.192**

### **3.3- O Dom Sebastião de João Cutileiro**

João Cutileiro nasceu em Lisboa em 1937 e faz parte da chamada nova geração de escultores que deixaram a estatuária para desenvolverem uma escultura contemporânea.

Dividido durante algum tempo entre Inglaterra e Portugal, fixa-se em Lagos a partir de 1970, vivendo atualmente em Évora.

A maioria da sua obra escultórica foi produzida a partir de 1951, pertencendo este escultor ao restrito grupo de artistas que se dedicam exclusivamente à pedra.

A sua escultura tem um forte cunho pessoal, imprimindo-lhe uma linguagem própria e facilmente identificável. Esta tem uma forte tendência figurativa, mas a sua linguagem é original e à margem do convencional, baseada no talhe direto e onde se podem ver as marcas deixadas pelas máquinas, as quais o escultor denomina de “caligrafia da máquina”. Esta “caligrafia” deriva da descoberta, em 1966, das potencialidades das máquinas eléctricas, descobrindo aqui o seu método de trabalho preferido e tendo sido pioneiro em Portugal na utilização destas ferramentas na escultura. Desde então, o seu trabalho é definido pelo talhe direto com recurso a máquinas, passando a trabalhar exclusivamente a pedra, essencialmente mármore.

Este artista tem várias obras públicas, a maior parte delas fruto de encomendas locais, tal como a sua obra em análise, a escultura de D. Sebastião, em Lagos.

Esta obra, teve um grande impacto na escultura pública nacional, tendo um efeito de ruptura, marcando uma nova era na escultura pública nacional. Para que se perceba este impacto, devemos ter em conta que a estatuária pública pressupõe quase sempre a celebração e a consolidação de determinada figura pública. O seu conceito, tido como monumento, foi sofrendo algumas alterações ao longo do tempo. Deste modo, um monumento oitocentista é muito diferente de um monumento contemporâneo, tanto nas características como nos valores formais, estilísticos e iconográficos.

Em 1875, Francisco de Assis Rodrigues define monumento como “(...) toda a obra que serve para comemorar ou conservar a lembrança dos homens ilustres ou dos grandes acontecimentos em que entram, principalmente, obras de arquitetura e de escultura (...)” (Hovenkamp, 2013, p. 27).

Isto significa que, quando se comparam as esculturas públicas do século XVIII ou XIX com as esculturas contemporâneas, verificamos que em termos de conceito, a maioria das características não foram alteradas “pelo que se trata sempre de uma obra de escultura ou de arquitetura com um carácter histórico e representativo, que se referem à memória, de valores heróicos ou de homenagem a determinado(s) indivíduos) ou acontecimento(s), e que se destinam a serem colocados na praça pública” (Hovenkamp, 2013, p. 27).

A arte pública também “está intimamente ligada a um carácter político – tanto da parte de quem a encomenda, com as respectivas expectativas, como de quem a recebe. É impossível dizer qual será a reacção do público a uma escultura pública, até que esta tenha sido instalada no espaço, e são muitos os exemplos de como uma reacção negativa pode levar à remoção da obra” (Santiago, 2013, p.42).

Quanto a Dom Sebastião, se o inserirmos no conceito de monumento ou escultura comemorativa e nos objectivos a que se propõem, percebe-se que não será fácil erguer-lhe uma estátua no centro de uma qualquer praça do país, ainda mais se estivermos em pleno período do Estado Novo. Percebe-se esta dificuldade, pois normalmente o que se aproveita na memória de um rei é a sua glória e o seu exemplo de bravura, heroísmo ou qualquer outro símbolo que seja útil à nação, que sirva de exemplo e que enalteça a sua história e os seus valores.

As anteriores referências visuais “mais fortes na imagem do rei eram também elas de grande duplicidade: em escultura, a feita por canteiros franceses, imagem pública de bizarra significância, entre os arcos em ferradura do portal concebido por José Luís Monteiro para a estação do Rossio, em Lisboa, um desejado tão longamente esperado como o progresso que haveria de chegar pelos carris e, sobretudo, a figura melancólica e quase infantil de Simões de Almeida (1874), rei franzino, de livro aberto esquecido na mão, sonhando aventuras” (Caetano, 2005, p.10). No campo da pintura, como vimos anteriormente, a obra é contemporânea do rei, um retrato da autoria de Cristóvão de Morais, retratando o jovem rei com 16 anos.

A escultura de Dom Sebastião, de João Cutileiro, foi erguida em Lagos, precisamente ainda durante o Estado Novo, embora talvez já sem o fulgor de outros tempos. Teve como consequência o derrube das regras da estatuária até então estabelecidas, conferindo-lhe um estatuto que até então ninguém ousara ocupar. Repare-se que, além da sua natureza pública, esta estátua está situada numa cidade à beira-mar plantada, o que reforça a sua ligação ao mito sebastianista (partida/regresso) e o seu carácter subversivo e quase provocatório.

Este foi “o primeiro monumento que propôs uma mudança radical na percepção da escultura comemorativa após o cânone marcado pelo *Zarco* de Francisco Franco. O monumento, colocado ao

nível do chão sem pedestal, representa quase um anti-monumento, pois não tem a intenção de exaltar o retratado” (Hovenkamp, 2013, p.28).

Esta é considerada uma estátua histórica, pois entre outras coisas, representou na altura em que foi criada, a oposição entre o modelo institucional da estatuária e a possibilidade de inovação na escultura portuguesa.

Entre as várias vozes a favor e contra, destaca-se a defesa da obra por parte de José-Augusto França, crítico e historiador de arte, no *Diário de Lisboa*. O mesmo autor refere o seguinte: “D. Sebastião elevou Lagos a cidade em 1573 e de lá partiu, cinco anos depois, a sua expedição que as areias de Alcácer Quibir haviam de absorver. Um facto festivo e outro bem triste justificam a estátua que a Câmara Municipal agora inaugurou na praça principal da cidade. Defronte das suas muralhas já se perfilavam duas estátuas, de Diogo Cão (Canto da Maia) e do Infante D. Henrique (Leopoldo de Almeida), obra de série a primeira, obra de concurso para um dos gorados monumentos ao Infante, em Sagres, a segunda - ambas integradas no grande movimento de estatuária pública iniciado em 1928 com o *Zarco* de Francisco Franco, para o Funchal, e depois multiplicado por cidades e vilas do país em comemorações várias de estilo comum, numa “pretendida idade de ouro” da escultura nacional. O “D. Sebastião” de João Cutileiro situa-se fora de tal movimento; a bem dizer, é o primeiro monumento que ousa fazê-lo, dentro dos limites da figuração iconográfica” (França, 1973, p. 41).

Não havia nenhuma dúvida de que a estátua era inovadora e até provocatória e que o facto de Cutileiro residir em Lagos na altura, terá contribuído para esta encomenda. O artista, ao não cobrar qualquer valor monetário pela obra, obteve a liberdade necessária para a linguagem e expressão que quis desenvolver nesta peça.

Assim, Cutileiro teve a liberdade suficiente para criar esta obra, “à margem dos cânones com que a estatuária do Estado Novo trocara as pobres tradições naturalistas vindas de Oitocentos pela procura de uma pretensa austeridade neoclássica, bem representados por um Infante D. Henrique hieraticamente sentado em bronze logo a cerca de 500 metros, com a assinatura de Leopoldo de Almeida e datado de 1960” (Pomar, 1993, p.3).



Fig

**Fig.4.** *D. Sebastião*, João Cutileiro, 1973

Podemos considerar esta estátua como sendo duplamente histórica, um exemplo de como a “Situação” e a “Oposição” se enfrentavam em todos os domínios da sociedade. Ela representava na altura, a oposição entre o modelo institucional da estatuária e a possibilidade de inovação na escultura portuguesa. De facto, se nas artes plásticas Portugal começa a ficar alinhado com o que

era produzido no exterior, no campo da escultura pública estava ainda bastante desfasado do seu tempo.

A inauguração desta escultura em setembro de 1973, assinalava o centenário de Lagos. A importância deste evento era confirmada pela presença de Américo Thomaz. Instalada por iniciativa da Câmara, graças à relativa autonomia de decisões que o marcelismo permitia, a obra de Cutileiro era “um dos melhores monumentos portugueses, por razões plásticas e intelectuais, representando também “uma ruptura escandalosa” com as regras vigentes, como escrevia José-Augusto França, aparecido em sua defesa no Diário de Lisboa e na Colóquio-Artes, antes que se avolumassem as pressões apostadas no derrube da estátua irreverente.

A inovação nesta escultura dá-se então, não só ao nível da linguagem plástica, mas também ao nível da linguagem simbólica do objecto representado. Ao olharmos para esta obra destaca-se desde logo a ausência de pedestal (característica básica de toda a escultura pública praticada até então), o que a remete para o domínio da escultura contemporânea, algo ainda não visto em Portugal. Cutileiro cria assim uma ruptura com o monumento, o que significa a ruptura com uma linguagem artística essencialmente representativa, pois o monumento significava a materialização de um discurso demonstrativo, discurso normalmente promovido e oficializado pelo poder, obviamente preocupado em passar uma mensagem política. Este facto torna ainda mais ambíguo e complexo todo o processo de oficialização desta estátua, pois ela foi encomendada pelo poder local e aceite pelo poder oficial, o Estado Novo.

Como referimos anteriormente, o artista ao não cobrar qualquer valor pela obra, conseguiu a autonomia suficiente para representar o rei tal como desejava. Obviamente que também foi necessária coragem e determinação pois aquando da sua inauguração ou antes ainda, o monumento poderia ser recusado. Assim, esta obra ao mesmo tempo que representa no campo político, um abrandamento da censura, representa também, no relativamente atrasado e desfasado contexto artístico português do início dos anos 70, um corte com o passado, promovendo uma crise nos domínios da linguagem escultórica. Deste modo, podemos dizer que materializa o desejo de inovação e experimentação que já vinha dos anos 60, o qual já tinha sido experimentado nas artes plásticas. De facto em anos anteriores teria sido impossível levantar esta escultura em domínio público e oficial. No entanto, tratava-se sempre da representação de um rei, e seguindo os cânones oficiais, essa devia ser autoritária e institucional.

Deste modo, “a inovação (e não estilização decorativa de volumes, essa tolerada) era imediatamente visível na construção articulada com mármore de cores diferentes, em vez do talhe

de um bloco único, no corte mecânico deixando à vista as marcas dos instrumentos, em lugar do “bom acabamento” obrigatório, e na ausência do pedestal que respeitosa e elevasse a figura acima dos comuns mortais. Mais grave ainda era a figura ambígua de menino com que o rei se retratava miticamente, imberbe e inseguro, entre o sonho e o susto, anti-herói desengonçado, com as mãos perdidas nos guantes e o elmo desmesurado caído aos pés” (Pomar, 1993, p.3). Daqui se conclui que a subversão dos modelos artísticos se aliam, neste caso, à subversão inerente a um mito que continua incómodo e que tinha, em 1973, ano da sua inauguração uma enorme atualidade e carga simbólica. As ambivalências históricas da figura de D. Sebastião “podiam ser transportadas para o presente e o desastre militar da aventura ultramarina tinha uma imediata leitura relacionável com a incerteza dessa outra guerra colonial que marcara a última década e fazia do adolescente espantado e algo temeroso proposto por Cutileiro, não só a imagem do rei distante, mas também essa outra, mais presente, dos milhares de jovens dispostos ou levados, como no verso, a ficarem-se pelo areal distante. Nesse sentido a contemporaneidade da figura, dos seus traços, do cabelo, do vestuário, facilitavam a leitura contemporânea, tornando-a quase inevitável” (Caetano, 2005, p.11).

Cutileiro referiu várias vezes que “o que mais o atraiu na personagem de D. Sebastião foi a ambivalência entre a ideia de fazer um monumento a um rei derrotado, cujo desaire militar teve as mais trágicas consequências, mas que não deixou por isso de permanecer no imaginário nacional como “o desejado”, procriando para além da morte, como se escreve no poema da *Mensagem*” (Caetano, 2005, p.11).

Percebe-se aqui o envolvimento político do artista e a ponte temporal que se pode criar entre a derrota de Dom Sebastião em África e o envolvimento de Portugal numa guerra colonial por não querer reconhecer as suas colónias como países independentes, contrariando todas as pressões da comunidade internacional para que isso fosse feito. Por outro lado, como o artista refere, o facto de Dom Sebastião ser um mito, permitiu-lhe uma maior liberdade de criação, pois o artista não é um historiador e pode utilizar a imaginação.

Ao evocar a liberdade criadora do artista, Cutileiro deslocou o mito para o campo da imaginação e deu-lhe uma nova leitura, leitura que nos remete para uma visão do mito que não a veiculada pelo regime do Estado Novo, ou seja, o artista conseguiu executar uma desmitificação dos estereótipos naturalizados pelos esquemas iconológicos que a estatuária oficial do estado novo veiculava.

Olhando mais pormenorizadamente para esta obra, verificamos que uma das suas características é o aspecto inacabado. Apesar de este ser um traço típico deste escultor, esta obra remete-nos também para o simbolismo do mito sebastianista, algo por acabar ou por concluir e que tem pairado desde há muitos séculos na cultura portuguesa. Prova dessa intenção do artista, é também o facto de

o rosto da escultura ser a única parte da obra a estar polida, enunciando um rosto jovial, também ele fundamental para uma leitura simbólica da obra. O rosto remete-nos para a jovialidade do representado, dando leveza e imaturidade à figura régia, oscilando entre o menino e o rei. A delicadeza volumétrica do rosto, contrasta vivamente com a presença robusta e inacabada do resto da obra e que de resto, a caracteriza. Esta ambiguidade está presente nas palavras do escultor, para quem D. Sebastião “era o símbolo da derrota de África. Essa era uma das razões por que eu mais gostei da ideia de fazer o D. Sebastião. Se fosse outro rei qualquer, tinha de me informar historicamente, de fazer pesquisas...O D. Sebastião era já um mito, era um misto de derrota e de esperança” (Pomar, 1993, p.3). Assim, este contraste entre leveza e robustez, pode ser interpretado como a visão que o artista nos oferece sobre D. Sebastião a partir da sua obra: o mito sebastianista é algo permanentemente inacabado, contendo em si, por um lado, todo o peso do passado, que o artista rejeita mas, ao mesmo tempo, contendo toda a esperança que a própria juventude representa.

Esta escultura transmite-nos “a imagem dessa ingenuidade sonhadora e louca de triste resultado. O rei é jovem, de olhos enormes, fitos e assustados, a larga cabeleira acentua-lhe a juventude e coloca-o quase como um contemporâneo adolescente, o elmo, enorme (demasiado grande para a frágil cabeça, como desmesurada era a empresa), jaz-lhe aos pés, a armadura cola-se-lhe ao corpo por demais pesada, os braços caídos como um fardo, como um boneco articulado, marioneta da História, a que a própria técnica de montagem acentua a melancolia impotente e sonâmbula de “cadáver adiado” (Caetano, 2005, p.11).

José-Augusto França descreve do seguinte modo esta escultura: “assim foi possível imaginar, em 1973, o rei “desejado”. Inquieto e falso herói. A sua figura confessa-o assim, como um fantasma vindo do fundo do tempo, espantalho da História, caricatura do Mito. Boneco dado à nossa piedade e oferecido à nossa meditação...” (França, 1973, p.44).

*Há tão pouca gente que ame as paisagens que não existem!...*

Fernando Pessoa, 1952, pp.21-26

## Conclusão

As três obras analisadas conseguem surpreender no modo como abordam um tema tão recorrente quanto enigmático como é o mito sebastianista.

Primeiro que tudo, o que estas obras têm em comum, é o seu modo de ler um dos principais mitos portugueses, promovendo cada uma à sua maneira, a dessacralização do mito sebastianista.

Na obra *O conquistador*, Almeida Faria ao parodiar o rei, desconstrói o mito, trabalhando-o pelo inverso, através de um processo onde as diferenças são paralelamente construídas para marcar as semelhanças evidentes com D. Sebastião. Esta obra, através de um jogo duplo entre Sebastião Correia de Castro e o Rei Dom Sebastião, procede a uma nítida banalização do mito Sebastianista. O momento histórico presente no romance de Almeida Faria é exatamente o fim da ditadura de Oliveira Salazar que será marcante na vida do nosso protagonista e mostra o novo período pelo qual o país está prestes a passar, ou seja, uma nova realidade esperada com anseio por muitos.

Também a escultura de João Cutileiro representa de algum modo uma crítica ao passado e uma vontade de refundar o presente assente em outros valores e identidades, denunciando o anacronismo de um regime que se aproximava do seu fim. Esta obra desafia claramente o poder, através de um Dom Sebastião muito longe da imagem que o Estado Novo desejava como oficial, num ambíguo jogo que cruza a estatuária pública com a subjectividade e visão pessoal de um artista. O resultado é uma anti-estátua que não deixa de ser uma estátua, marcando uma ruptura na linha oficial neo-academista e neo-clássica da escultura de regime. Ao ser uma estátua pública, tida como monumento oficial, deveria ser monumental e celebrativa. Lembremo-nos que esta obra data de um período anterior ao 25 de Abril e a audácia de Cutileiro define-se pelo quebrar de uma tradição estabelecida ao longo de décadas. Depois do Dom Sebastião de João Cutileiro, será difícil a representação desta figura régia com dignidade, pois o mito foi esvaziado.

Por último, o retrato de Costa Pinheiro, inserido numa série denominada *Reis*, onde o artista faz uma incursão pessoal a algumas figuras simbólicas da Portugalidade.

Nesta obra, o rei-menino parece confundir as armas com os brinquedos, figurando num retrato com uma dimensão trágica, onde tanto se expressa a sua imediata banalidade como o seu mundo

misterioso e extravagante. Neste retrato, colocando em causa todos os cânones tradicionais, vislumbra-se o fim de uma ideia de Portugal que nunca mais deixou de existir e que antecede a obra que João Cutileiro criará sete anos mais tarde.

O *D. Sebastião* de Costa Pinheiro, integrado numa iconografia de cartas de jogar, desafia os modos tradicionais de representação dos símbolos nacionais, usando o discurso mítico para questionar o próprio mito. Trata-se assim menos de uma desmontagem do mito do que uma recriação do mesmo. Esta obra, integrada na neo-figuração, pode ser interpretada como o triunfo do significante perante o significado na pintura moderna, por contrariar claramente a concepção clássica do signo. Assim, Costa Pinheiro não pretendeu deter-se apenas na análise do signo, mas no ponto da sua vacilação, evocando história, mistério, crítica, tudo isto dentro de uma liberdade que o artista defendeu para si, em nome da criação artística.

A respeito deste fenómeno paradigmático e conjuntural, Roland Barthes adverte que “não são os mitos que é preciso denunciar (a doxa encarrega-se disso), é o próprio signo em si que é preciso abalar: não revelar o sentido (latente) de um enunciado, de um traço, de uma narrativa, mas estilhaçar a própria representação do sentido; não mudar ou purificar os símbolos, mas contestar a própria «simbólica»” (Prado Coelho, 1974, p.16). E se isto é válido para a obra de Costa Pinheiro, pensamos que também o seja para as outras duas obras aqui analisadas, procurando todas elas o tal estilhaçar do objecto de alguma forma congelado na história, trazendo-o para uma contemporaneidade que tardava em chegar a Portugal e da qual os três artistas se sentiam órfãos.

Em última análise, os três artistas propõem nas suas obras um jogo onde se confunde mito, memória e história no mesmo horizonte de representação, surgindo na forma de enigma dirigido ao espectador/leitor, “onde os nexos e articulações referenciais aparecem invariavelmente subvertidos ao tornarem-se cifras pessoais que dão largas à reinvenção libertária dos signos” (Marques, 2008b, p. 197). Cada uma das obras, propõe à sua maneira, uma mitografia crítica do país que estes artistas julgavam ser urgente fazer.

Para terminar, podemos dizer que o estudo da literatura e das artes plásticas dentro das temáticas que envolvem história, mito, identidade e imaginário é importante para a compreensão destas relações. Pensamos que o inverso também é válido, pois as obras literárias e artísticas devem ser contextualizadas histórica e socialmente para melhor poderem ser analisadas. Aquilo que nos transmitem, mesmo se não entendido dentro do seu tempo, deve ser estudado e interpretado, se quisermos entender quem somos como indivíduos e nação.

Esta reapropriação da figura sebastianista, esta actualização do mito, põe em evidência os contornos complexos e paradoxais do imaginário português contemporâneo na viragem entre o Estado Novo e o Portugal democrático. Confirma igualmente a natureza/função relacional e

mediadora do mito e do imaginário mítico como interpretação do passado e constante reconfiguração narrativa e identitária da nossa relação com o real e com o tempo.

As obras analisadas neste estudo remetem-nos para narrativas que inventam o passado, lembram o futuro, recusam o estar da pátria, parecendo esta situar-se num não lugar (Lima, 1997), como se, através do mito sebastianista, Portugal habitasse (n) o imaginário.

## Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola (2000) *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martin Fontes.

AFFATATO, Rosa (2014) “Mito e interdisciplinarietà”, *Amaltea Revista de mitocritica*, Vol.6: 387-394. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/46532/43720>, data de consulta a 21-11-2017.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1996) *A Pintura Portuguesa no Século XX*. Porto: Lello Editores.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2005) *Costa Pinheiro. Ensaio de psicomitografia*. Lisboa: Caminho.

ALVAREZ, A. (2006) “O mito nas tramas do grotesco: El-rei D. Sebastião”, *Aletria*: 186-197. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>, data de consulta a 16-10-2017.

ARAÚJO, Alberto e MALHEIRO, Armando (1996) “Afonso Henriques, o mito fundador e a recorrência mítica” in *Actas do 2º Congresso histórico de Guimarães. D. Afonso Henriques na história e na arte*, Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães/Universidade do Minho, Vol. 3, 318-404.

ARAÚJO, Alberto e RIBEIRO, Cláudia (2017) “Do Jogo ao Imaginário Lúdico. Reflexões Filosófico-Educacionais”, in M. Alpalhão, C.Carreto e I. Dias (cords). *O Jogo do Mundo*, Lisboa: IELT - NOVA FCSH, 49-72.

ARAÚJO, Alberto e TEIXEIRA, Maria (2009) “Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário”, *Letras de Hoje*, nº 4, v. 44: 7-13.

Disponível em: <https://pl.scribd.com/document/364354682/Gilbert-Durand-e-a-pedagogia-do-imaginario-pdf>, data de consulta a 20-07-2017.

BACHELARD, Gaston (1998) *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes. Disponível em: <https://pl.scribd.com/document/36379499/BACHELARD-Gaston-A-Agua-e-os-sonhos#download>, data de consulta a 18-11-2017.

BARTHES, Roland (1983) *O Prazer do Texto* (ed. Original 1973). Porto: Edições 70.

BARTHES, Roland (1997) *Mitologias*. (ed. Original 1957). Lisboa: Edições 70.

BELINSKY, Jorge (2000) “Aproximación indirecta: Lo imaginario en la perspectiva de Jacques Le Goff”, in *Bombones envenenados y otros ensayos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 24-63.

BESSELAAR, José (1987) *O sebastianismo –História Sumária*. Lisboa: ICALP.

BOBONE, Carlos (2017) “D.Sebastião: é ele o nosso D. Juan”, *Jornal Observador*, 1 de Abril. Disponível em: <http://observador.pt/2017/04/01/d-sebastiao-e-ele-o-nosso-d-juan/>, data de consulta a 21-01-18.

BURKERT, Walter (1991) *Mito e mitologia*. Lisboa: Edições 70.

CAETANO, Joaquim (2005) “A escala da pedra: maquetas para arte pública de João Cutileiro”, in *Pedras na Praça: Arte pública de João Cutileiro*. Silves: Museu Municipal de Arqueologia.

CASSARD, Jean-Christophe (1989) “Arthur est vivant! Jalons pour une enquête sur le messianisme royal au moyen âge”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 32e année, n°126: 135-146.

CARRETO, Carlos (2016) “Verum/veritas : le vrai à l’épreuve de la fiction chez saint Augustin et dans la tradition poétique du Moyen Âge”, *Sigila*, n°38: 37-51.

CARRETO, Carlos et all (2016) “O imaginário: estruturas da ausência”, *Cadernos do Ceil, Revista Multidisciplinar de Estudos sobre o Imaginário*, n.3: 3-6. Disponível em: [https://ielt.fcsh.unl.pt/sites/ielt/conteudo/cadernosceil/ficheiros/n3/CCEIL%201-1Editorial\\_3\\_2016.pdf](https://ielt.fcsh.unl.pt/sites/ielt/conteudo/cadernosceil/ficheiros/n3/CCEIL%201-1Editorial_3_2016.pdf), data de consulta a 09-09-2017.

CARRETO, Carlos (2017) “Jogo, Imaginário, Ficção”, in: M. Alpalhão, C.Carreto e I. Dias (cords), *O Jogo do Mundo*.Lisboa: IELT - NOVA FCSH: 1-10.

COELHO, Eduardo Prado (1974) “Aplicar Barthes (prefácio)”, in: BARTHES, Roland. 1983 (ed. original 1973). *O Prazer do Texto*. Porto: Edições 70.

- COLLARES, Paula (2012) “O Imaginário português pelo olhar de Boaventura de Souza Santos e de Eduardo Lourenço”, *Letronica*, v. 5, n. 2: 347-354. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/11057>, data de consulta a 23-09-2017.
- DANTO, Arthur (1992) *Après la fin de l'Art*. Paris: Seuil.
- DETIENNE, Marcel (1992) *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- DURAND, Gilbert (1984) *Mito, Simbolo e Mitodologia*. Lisboa: Editorial Presença.
- DURAND, Gilbert (1988) *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix/EDUSP.
- DURAND, Gilbert (1989) *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença,
- DURAND, Gilbert (1998) *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel.
- DURAND, Gilbert (1997/2007) *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença,
- DURAND, Gilbert (2004) *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel.
- ECO, Umberto. (1993) *Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula* [2ª ed]. Lisboa: Editorial Presença.
- ECO, Umberto. (2007) *História do Feio*. Lisboa: Difel.
- ELIADE, Mircea (1972) *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- ELIADE, Mircea (1989) *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70.
- ELIADE, Mircea (1998) *Tratado de História das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.

ELIADE, Mircea (1999) *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70.

FARIA, Almeida (2017) *O Conquistador*. Lisboa: Assírio e Alvim.

FIKER, Raul (1983) *Mito e paródia: sua estrutura e função no texto literário*. (Dissertação Mestrado), Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000035412>, data de consulta a 10-07-2017.

FRANÇA, José-Augusto (1966) *História da Arte em Portugal Século XIX*, Lisboa: Bertrand, 2 vols.

FRANÇA, José-Augusto (1972) “A Série dos Reis”, *Colóquio-Artes*, n.º 10: 9.

FRANÇA, José-Augusto (1973) “O ‘D. Sebastião’ de João Cutileiro”, *Colóquio-Artes*, n.º 14: 41-44.

FRANÇA, José-Augusto (1989) “Um prefácio”, “Outro Prefácio” e “Mais Outro Prefácio” in *Os Reis, Costa Pinheiro: Retrospectiva*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, s/p.

GARCIA, Gismara (2008) “A Ekphrasis n’O Conquistador: Entre a presença e a ausência da imagem“, in: *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo:USP, s/p.

GIL, José (1997) *Metamorfozes do corpo*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.

GIL, José (1999) “O Retrato”, in: *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância*. (cat.exp.) Lisboa: Museu Caloust Gulbenkian.

GIL, José (2006) *Monstros*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.

GOYA, José Manuel (2012) “La tríada subversiva: un acercamiento teórico“, in: En J.M. Losada; M. Guirao. *Myth and Subversion in the Contemporary Novel* (en inglés y español). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 13-22.

GONÇALVES, Rui Mário (1986) “Costa Pinheiro” in: *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Lisboa: Publicações Alfa, 168-169.

GONÇALVES, Rui Mário (1998) *Cem Pintores do século vinte*. Lisboa: Publicações Alfa.

GONÇALVES, Rui Mário (2002) *Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980*, Biblioteca Breve. Lisboa: Inst. de Cultura e Língua Portuguesa.

HOVENKAMP, Joanne (2013) *A Escultura em Pedra. O século XX em Portugal*. (Dissertação Mestrado em Escultura), Lisboa: Faculdade de Belas-Artes.

INGARDEN, Roman (1979). *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

KESKE, Humberto (2003) “Um outro mundo é possível: Castoriadis e Eco na construção do imaginário”, *Revista Sessões do Imaginário*, nº 10: 5-13.

Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/te/ojs/index.php/famecos/article/view/792>, data de consulta a 21-10-2017.

LEVI-STRAUSS, Claude (1970) *Antropologia Estrural I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

LEVI-STRAUSS, Claude (1989) *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70.

LIMA, Isabel (1997) “O Regresso de D.Sebastião – Narrativa e Mito na Ficção Portuguesa Contemporânea”, *Línguas e Literaturas, Revista da Faculdade de Letras*, nº 14: 251-264.

LIMA, Silvani (2006) *História, Mito e Identidade em O Conquistador de Almeida Faria*. (Dissertação de Mestrado). Santa Maria: Universidade Federal.

LOBO, António Costa (2011) *Origens do Sebastianismo*. Lisboa: Texto Editores.

LOSADA, José Manuel (2015) “Mitocrítica y metodología” in *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*. Berlim: Logos Verlag, 9-27

- LOURENÇO, Eduardo (1992) *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- LOURENÇO, Eduardo (1994) *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Eduardo (1999) *Portugal como Destino seguido de Mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva.
- LOURENÇO, Eduardo (2001a) “A cultura portuguesa hoje”, in *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*, São Paulo: Companhia das Letras, 9-22.
- LOURENÇO, Eduardo (2001b) “A nau de Ícaro ou o fim da emigração”, in *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*, São Paulo: Companhia das Letras, 44-54.
- MAFFESOLI, Michel (2001a) *A Transfiguração do Político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina.
- MAFFESOLI, Michel (2001b) *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis: Vozes.
- MALTEZ, J. (2004) *Quinto Império*. Respublica, Edição Electrónica. Disponível em: <http://maltez.info/respublica/topicos/aaletraq/quintoimperio.htm>, data de consulta a 27-08-2017.
- MARQUES, João (2004) “A utopia do Quinto Império em Vieira e nos pregadores da Restauração”, *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 2: s.p. Disponível em: <http://www.letas.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topia/revista.htm>, data de consulta a 04-05-2017.
- MARQUES, Bruno (2008a) “Entrevista com José Gil”, *Revista do IHA*, nº5: 8-17. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/12608>, data de consulta a 27-10-2017.
- MARQUES, Bruno (2008b) “O retrato de D. Sebastião: Costa Pinheiro ou “desmitificação” da retratística histórica oficial”, *Revista do IHA*, nº5:188-207. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/12608>, data de consulta a 27-10-2017.

MARTINS, Constantino (2017) “O Humor como Peculiar Jogo de Linguagem: Mecânica, Desregramento e Subversão”, in M. Alpalhão, C.Carreto e I. Dias (cords), *O Jogo do Mundo*. Lisboa: IELT - NOVA FCSH, 229-248.

MARTINS, Oliveira. (1972) *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães Editores, 16.<sup>a</sup> ed.

MELLO, Ana Maria (2002) *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

MORIN, Edgar. (1996) *O método III: o conhecimento do conhecimento*. Lisboa: Publicações Europa-América, LDA.

MOURA, Paulo (2014) “Podemos agora ser um país normal?”, *Jornal Público*, 18 de Maio: 12-16. Disponível em: <https://www.publico.pt/2014/05/18/portugal/noticia/podemos-agora-ser-um-pais-normal-1636200>, data de consulta a 30-09-2017.

---

NOVAES, Adauto (1998) *A Descoberta do Homem e do Mundo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.

PADILHA, Conrado (2014) *O conceito de “mito” na obra de Roland Barthes: desdobramentos e atualidade*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.

PELAYO, Maria (1999) *Artes Plásticas e Vanguarda. Portugal, 1968-Abril 1974*. Porto: Universidade do Porto.

PESSOA, Fernando (1934) *Mensagem*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira.

PESSOA, Fernando (1952) *Poesias*. Lisboa: Ática. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/829>, data de consulta a 15-02-2018.

PESSOA, Fernando (1979a) *Sobre Portugal. Introdução ao problema nacional*. Introdução e organização J. Serrão. Lisboa: Ática..

PESSOA, Fernando (1979b) *Da República (1910-1935)*, recolha de textos M.I. Rocheta, M.P. Morão, introdução e organização J. Serrão. Lisboa: Ática.

PESSOA Fernando (2012) *Sebastianismo e Quinto Império*. Lisboa: Ática.

POMAR, Alexandre (1993a) *João Cutileiro, de 1991 a 2006 e 2009*. Disponível em: [http://www.academia.edu/1416611/Jo%C3%A3o\\_Cutileiro](http://www.academia.edu/1416611/Jo%C3%A3o_Cutileiro), data de consulta a 02-09-2017.

PIRES, António (1982) *D. Sebastião e o Encoberto*. Série de cultura portuguesa das edições da Fundação Calouste Gulbenkian. 2º ed.- Lisboa: Fundação C. Gulbenkian .

PIRES, Alzira (2008) *Do Bico de Pena à Tinta da Escrita: O Conquistador, de Almeida Faria*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

VEYNE, Paul (1987) *Acreditavam os gregos em seus mitos?*. Lisboa: Edições 70.

REAL, Miguel (2014) *Nova Teoria do Sebastianismo*. Lisboa: Dom Quixote.

REMEDIOS, Maria (2010) “Entre o viver da personagem, o seu outro e o narrar do narrador: a construção do sujeito em O Conquistador de Almeida Faria“, *Revista Navegações*, v.3, nº2: 188-192.

RICOEUR, Paul (1987) *Teoria da Interpretação*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

RICOEUR, Paul (1990) *Soi-meme comme un autre*. Paris: E´ditions du Seuil.

SANTIAGO, Catarina (2013) *Do Monumento à Arte Pública em Portugal no séc. XX*. (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes.

SANTOS, Boaventura Sousa Santos (1990) *Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal*. Coimbra: Oficina do CES. Disponível em: <http://www.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/21.pdf>, data de consulta a 11-08-2017.

SANTOS, Boaventura Sousa (1999) *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições 70.

SANTOS, Maria e SILVA, Manuel (2000) *El Rei Dom Sebastião: O Mito Português*. Braga: Universidade do Minho.

SARTRE, Jean Paul ( 1936) *A Imaginação* ( trad.Manuel João Gomes). Lisboa: Difel.

SEGRE, Cesare (1999) *Introdução à Análise do Texto Literário*. Lisboa: Estampa.

SEQUEIRA, Rosa Maria (1998) “A metamorfose dos mitos n' O conquistador (1990) de Almeida Faria”, in Briesemeister, Dietrich; Schönberger, Axel, org. - *Moderne mythen in den literaturen portugals, brasiliens und angolas*. Frankfurt am Main: TFM, 143-155. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/3652>, data de consulta a 18-09-2017.

SÉRGIO, António (1971) *Interpretação não romântica do Sebastianismo*. Ensaios, vol.I, Lisboa: Livraria Sá da Costa.

SILVA, António (1993) *Imagens de Dom Sebastião no Portugal Contemporâneo*. (Dissertação de mestrado). Coimbra: Universidade de Coimbra.

ŚWIDA, Monika (2013) *A Reinterpretação do Sebastianismo em Fernando Pessoa*, Adam Mickiewicz University Press. Disponível em <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/viewFile/582/504>, data de consulta a 02-09- 2017.

VECHI, Carlos (2003) “Sebastianismo: o fracassado mito de origem”, *Todas as Letras*, v. 5, nº5: 85-93. Disponível em <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/963/693>, data de consulta a 10-09-2017.

VEYENE, Paul (1987) *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Lisboa: Edições 70

VIANA, Nildo (2011) “Mito e Ideologia”, *Cronos*, v. 12, nº2: 79-89. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/2122>, data de consulta a 07-08-2017.

VIEIRA, Cristina (2004) “Construções singulares em torno do mito sebástico”, in *Literatura e Historia-Actas do Colóquio Internacional*, vol.II: 305-317.