

## “HÁ COISAS PELO MEIO”: a écfrafe na poesia de Manuel Gusmão e João Miguel Fernandes Jorge

Patrícia Resende Pereira<sup>1</sup>

RESUMO: A poesia dos autores portugueses Manuel Gusmão e João Miguel Fernandes Jorge é conhecida pela relação a ser estabelecida com outras artes. Dessa maneira, o intuito do texto é investigar a maneira como a imagem é evocada pela palavra poética, tendo em vista, para tanto, o conceito da écfrafe. Definido inicialmente como a representação verbal de um objeto visual, a noção encontra-se ainda em discussão, uma vez que em muito tende a se associar ao suposto compromisso representacional. Assim sendo, como recorte para o texto aqui apresentado, seleciona-se dois poemas: um composto por João Miguel Fernandes Jorge e outro por Manuel Gusmão. No primeiro, que recebe como título apenas a sequência numérica XXIV, em correspondência à própria organização editorial de *Mãe-do-fogo* (2009), escrita por Jorge, tem-se a écfrafe de uma das fotografias que compõe *O amor na margem esquerda*, de Ed van der Elsken (1956), enquanto a segunda análise se centra no segundo poema da seção “as mãos, a tersa rima”, de *Mapas/o assombro a sombra* (1990), responsável por evocar *Garota comendo pássaro* (O prazer), de René Magritte (1927). Por fim, tendo em vista imagens de natureza substancialmente distintas, o intuito da pesquisa é verificar a maneira com a qual a écfrafe é realizada nos dois poemas.

PALAVRAS-CHAVE: Écfrafe; poesia portuguesa moderna e contemporânea; pintura; fotografia; João Miguel Fernandes Jorge; Manuel Gusmão.

## “THERE’S THINGS IN THE MIDDLE”: EKPHRASIS ON MANUEL GUSMÃO’S AND JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE’S POETRY

ABSTRACT: The poetry composed by Portuguese authors Manuel Gusmão and João Miguel Fernandes Jorge is known for a relation with other arts. Because of this characteristic, this essay tries to figure out how the image is evoked by the poetic word, with the concept of ekphrasis in mind. For that, is important to know that ekphrasis is initially defined as a verbal representation of visual representation, and, because of that, is usually associated with representational principles. To make this research possible, we use as object two poems written by João Miguel Fernandes Jorge and Manuel Gusmão. The first one, written by João Miguel Fernandes Jorge and published on *Mãe-do-fogo* (2009) is based on one photography of *O amor na margem esquerda*, by Ed van der Elsken (1956). The second poem, written by Manuel Gusmão, is based on René Magritte’s (1927) painting *Garota comendo pássaro* (O prazer), and published on *Mapas/o assombro a sombra* (1990). With these two poems as an object, the purpose of this article is to investigate how the ekphrasis could be realized on both of them.

KEYWORDS: Ekphrasis: Portuguese modern and contemporary poetry; painting; photography; João Miguel Fernandes Jorge; Manuel Gusmão.

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, com período sanduíche na Universidade do Porto, com Bolsa de Investigação em Cultura Portuguesa para Estrangeiros da Fundação Calouste Gulbenkian. Atualmente, realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura na Universidade Federal de São Carlos – Brasil, com Bolsa PNPd/Capes. Contato: patriciapereira@gmail.com.

## 1. Introdução

“A imagem é um campo de neve: o que nos abandona não se une às pedras ao silêncio de deus  
ao latim, que por um momento emerge na sua nudez de língua viva  
há coisas pelo meio – distância ecos obscuridade”

(João Miguel Fernandes Jorge, em poema XXIX, de *Oferenda*)

Em *Museum of words*, James Heffernan (1993) pensa na relação a ser estabelecida entre palavra escrita e imagem a partir do conceito da *écfrase* – definido pelo estudioso como a representação verbal de uma representação visual. Embora substancialmente antigo – sua primeira menção, conforme o autor, acontece na descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada* –, os elementos componentes da noção *ecfrástica* ainda rendem uma série de discussões, especialmente quando se pensa as transformações ocorridas no estatuto da arte ao longo dos séculos. Assim sendo, reconhece-se o esforço empregado por Heffernan (1993), em sua tentativa de discutir o conceito, mas é preciso ter em mente que o termo “representação” – *representation*, em sua citação original, em inglês – termina por estabelecer uma relação de codependência entre imagem e texto ou, talvez mais longe do que isso, de uma possível submissão entre a obra de arte visual e as palavras.

Isso porque, se estamos frente a uma representação, pressupõe-se, então, um compromisso com a fidelidade. Dessa maneira, há ao menos uma expectativa envolvida de que o texto literário colocará, diante dos olhos do leitor, o objeto visual, com todas as suas características, em uma relação inevitavelmente pautada por um suposto propósito representacional. Essa proposta torna-se clara quando se recorre aos dizeres de Heffernan (1993), na seguinte passagem: “A representação de uma pintura ou uma escultura em palavras tenta evocar o seu poder – o poder de fixar, empolgar, maravilhar, invadir, ou intimidar quem a vê – mesmo que a linguagem se esforce para manter esse poder sob controle<sup>2</sup>” (HEFFERNAN, 1993, p. 07, tradução nossa). Na citação em realce, nota-se o indício de que, na concepção do autor, há uma tentativa de controle por parte da linguagem, o que remete a um possível esforço para conter a força proporcionada pela imagem. Embora não pareça ser esta a intenção do autor – e apenas ele para dar certeza disso –, a passagem dá a entender que a imagem se encontra em uma posição de submissão à palavra escrita, quando por ela é evocada.

Tal suposta relação de codependência se torna ainda mais evidente quando se recorre aos dizeres de W. J. T. Mitchell (1994), que, da mesma maneira como Heffernan (1993), também é um nome de importância para os estudos da *écfrase*. Em seu trabalho, Mitchell (1994) evidencia uma suposta passividade da obra de arte, tida pelo autor como um objeto a ser projetado de maneira silenciosa pela poesia – entendida pelo estudioso como o discurso. Em uma comparação um tanto extrema, o estudioso norte-americano coloca em causa a relação a ser estabelecida entre o discurso e o objeto visual a ser retratado: “como as massas, os colonizados, a parcela que não é detentora do poder e os sem voz por toda parte, a representação visual não pode representar a si mesma; deve ser

<sup>2</sup> No original: “To represent a painting or a sculpted figure in words is to evoke its power – the power to fix, excite, amaze, entrance, disturb, or intimidate the viewer – even as language strives to keep that power under control” (HEFFERNAN, 1993, p. 07)

representada pelo discurso<sup>3</sup>” (MITCHELL, 1994, p. 157, tradução nossa). Em vista disso, nota-se considerações certamente polêmicas no que diz respeito ao procedimento efrástico, uma vez que, ao pressupor que o discurso dá voz a uma obra de arte – seria ela de fato tão silenciosa assim? –, há a sugestão de um compromisso com a fidelidade ao se ter, como resultado, uma suposta cópia.

Assim sendo, percebe-se a perspectiva da éfrase como noção intimamente ligada à relação lógico-semântica a ser estabelecida com a obra de arte visual. Com base nessa particularidade, lança-se mão do arrazoado pela pesquisadora portuguesa Joana Matos Frias (2016), quando defende que a representação pretendida pela éfrase não é de modo algum icônica. Na concepção da estudiosa, da mesma maneira como:

um caligrama não é – nem quer ser – uma éfrase, precisamente porque, como lembra Todorov, “a imitação artística é uma noção paradoxal: desaparece no mesmo momento em que atinge a sua perfeição. [...] Para que a arte subsista, a imitação não deve ser perfeita”. (FRIAS, 2016, p. 36)

Segundo a autora, não se pode cometer o equívoco de reduzir o conceito a uma concepção pautada pelo possível propósito da imitação – argumento corroborado pelo crítico norte-americano Claus Clüver (2017). No ponto de vista do pesquisador, é preciso ter a consciência de que a arte do século XX introduziu nesse cenário “um tipo de criação artística não só cada vez mais abstrata, mas completamente ‘não-representacional’ ou ‘não-figurativa’ ou ‘não-representativa’<sup>4</sup>” (CLÜVER, 2017, p. 31, tradução nossa). Dessa maneira, percebe-se que há a discussão, ainda em estado de desenvolvimento, acerca da condição em que a éfrase se encontra em tempos atuais.

Com isso, o intuito do artigo é discutir a maneira como a imagem pictórica é evocada pelas palavras na poesia portuguesa moderna e contemporânea. Com a proposta de tornar isso possível, propõe-se um recorte, possibilitado a partir da seleção de dois poetas portugueses contemporâneos: Manuel Gusmão e João Miguel Fernandes Jorge. A seleção não é de modo algum gratuita. Em comum, os dois poetas são conhecidos por evocar obras de arte em seus trabalhos. Além disso, ambos começaram a escrever poesia na década de 1970, embora Manuel Gusmão só as tenha publicado no começo dos anos 1990, com *Dois sóis, a rosa: a arquitectura do mundo*. Também se encontra ponto de contato na trajetória dos dois quando se leva em consideração que os autores exercem as funções de críticos. Enquanto Manuel Gusmão tem uma longa carreira de destaque como crítico literário, João Miguel Fernandes Jorge se dedica à crítica de arte, tendo publicado uma série de ensaios, comentários em catálogos de arte e livros – além de se centrar no que é chamado de “ficção com arte”, categoria responsável em tratar, por assim dizer, do hibridismo provocado entre crítica, ensaio e ficção, de modo a se pautar, sempre, na reflexão proporcionada acerca de um objeto de arte, seja filme, escultura, pintura, entre outros.

Para tanto, o artigo propõe uma comparação entre dois poemas que tenham como ponto de partida obras inseridas em categorias distintas: a fotografia e a pintura, com o intuito de pensar a

<sup>3</sup> No original: “Like the masses, the colonized, the powerless and voiceless everywhere, visual representation cannot represent itself; it must be represented by discourse” (MITCHELL, 1994, p. 157).

<sup>4</sup> No original: “a kind of artmaking that was not only increasingly abstract but even entirely ‘non-representational’ or ‘non-figurative’ or ‘non-objective’” (CLÜVER, 2017, p. 31)

maneira como se dá o processo da écfrese nas duas artes. Com isso, foi selecionado o poema 2, da seção “as mãos, a tersa rima”, publicado por Manuel Gusmão, em *Mapas/o assombro a sombra* (1990), ao evocar o quadro *Garota comendo pássaro* (O prazer), do pintor surrealista belga René Magritte, datado de 1927. Já no que diz respeito aos poemas ecfásticos de João Miguel Fernandes Jorge, a atenção ficará voltada para o poema XXIV de *Mãe-do-fogo* (2009), no qual, embora ilustrado por belos desenhos de João Cruz Rosa – inclusive, creditado como coautor da edição –, nota-se que há a evocação de uma das fotografias do catálogo *O amor na margem esquerda*, composto pelo artista Ed van der Elsken, em 1956, sem qualquer menção aos desenhos de Rosa.

A escolha se deve ao fato de que são duas formas de arte substancialmente distintas. É a fotografia a responsável, ao menos em sua primeira definição, por buscar apresentar a realidade – ainda que também o conceito de real esteja envolvido em uma série de polêmicas, às quais este artigo não tem absolutamente qualquer intenção de discutir. Em contrapartida, a pintura surrealista termina por colocar diante dos olhos de quem a vê uma realidade um tanto deslocada, o que, por si só, renderia muitas reflexões. Para este artigo, no entanto, os esforços estão concentrados na noção da écfrese – tarefa por si só complexa, centrada na discussão acerca do compromisso com o original, responsável por fornecer o ponto de partida para a composição poética.

## 2. Um corpo adormecido, um modo de ver: a écfrese da fotografia em João Miguel Fernandes Jorge

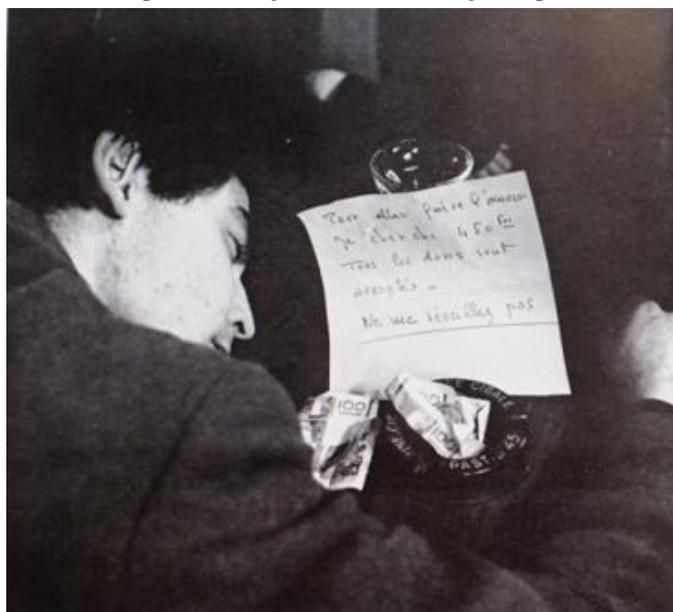
para diminuir a distância e  
adormecer no corpo um modo de ver.

(João Miguel Fernandes Jorge, em poema XXIV)

Na definição do próprio João Miguel Fernandes Jorge (2000, p. 124), em “Naturezas mortas”, publicado em *A flor da rosa*, um dos seus livros da categoria “ficção com arte”, a ekphrasis – escrita pelo autor a partir da grafia não traduzida para o português – pode ser compreendida como “descrições detalhadas do real e do imaginário”. Importa notar que, a partir dessa definição, o autor discorda da noção defendida por Heffernan (1993) e Mitchell (1994), no que tange a um suposto compromisso com a obra a ser convocada na écfrese. Assim sendo, embora seja evidente, no supracitado ensaio, a ausência de um embasamento crítico que reforce a tese do poeta – e aí há de se levar em consideração que a discussão acadêmica não configura entre os propósitos de suas “ficcões com arte” –, observa-se que, em termos mais práticos, a visão defendida pelo poeta acerca da relação entre imagem e poesia é evidenciada no poema XXIV, de *Mãe-do-fogo* (2009).

Nele, tem-se uma écfrese produzida a partir da FIG. 1, que ilustra este artigo:

Figura 1: Fotografia evocada por João Miguel Fernandes Jorge, no poema XXIV, de Mãe-do-fogo



Fonte: Imagem do catálogo *O amor na margem esquerda*, de Ed van der Elsken. Disponível em: <https://www.annetgelink.com/news/181/>. Acesso em: 05 jul. 2019

A imagem, que não se encontra presente na edição da portuguesa *Relógio D'Água*, usada para a composição deste estudo, apresenta um jovem oriental que adormece em uma mesa de bar. Embora, para o título, o autor siga a lógica do número sequencial, característica presente em parte da sua obra poética, é possível notar que, logo nos primeiros versos, o leitor é informado de que se trata de um texto cujo propósito seja evocar uma imagem. Insere-se, então, a primeira estrofe que compõe o poema:

Uma fotografia de Ed van der Elsken,  
de que não sei a data e que não voltei  
a ver *O Amor na Margem Esquerda*  
mostra um oriental muito novo.  
Fustigado pela abundância do sonho,  
sob o rumor da subterrânea corrente do  
desejo, adormeceu a uma mesa de café.  
Rosto de flor de cerejeira  
em repouso sobre o vidro. As pálpebras  
fixadas no virar e voltar do sono, que  
é como quem se sente diverso no espelho  
dos cafés. Sobre o tampo da mesa, bem  
junto à face, entre um copo e um cinzeiro  
com duas amarrotadas notas de 100  
francos, uma folha de papel, em notícia,  
dizia

*Para ir fazer amor*

eu preciso de 450Frc.  
Aceito todas as dádivas.

Não me acordem [...] (JORGE, 2009, p. 36)

O filósofo da arte Noël Carroll (1999), em seu livro *Filosofia da arte*, procura pensar como imagem e palavra são evocadas uma pela outra. Nessa perspectiva, o estudioso norte-americano pensa no que denomina de “representação especificamente condicionada”, caracterizada pelo fato de que, para reconhecer o que está na tela ou no texto, deve-se ter conhecimento previamente estabelecido do código utilizado pelo autor, seja ele léxico ou iconográfico. Assim, discute o estudioso, “há casos em que só reconhecemos o que é representado se já conhecermos o que está a ser representado” (CARROLL, 1999, p. 66). Para ilustrar tal princípio, Carroll (1999) lança mão de um quadro que representa o instante em que o rei de *Hamlet* é envenenado, logo no começo da peça. Sem estar iniciado – por assim dizer – no código empregado, o leitor ou o espectador terá dificuldade em compreender o que está sendo apresentado. Nesse sentido, o título tende a ser uma das maneiras mais básicas de introduzir o espectador/leitor nos princípios que serão debatidos na obra.

Contudo, João Miguel Fernandes Jorge procura ir além do título, uma vez que o seu poema é apresentado apenas por uma sequência de número, que até poderia ser enigmática, não fosse o óbvio fato de que se trata de uma organização editorial. Dessa maneira, o leitor fica sabendo do que se trata o poema quando se depara com os versos: “Uma fotografia de Ed van der Elsken, / de que não sei a data e que não voltei / a ver *O Amor na Margem Esquerda* / mostra um oriental muito novo” (JORGE, 2009, p. 36). Aqui se tem, incorporada na estrofe inicial, a indicação de onde seria possível encontrar a imagem. Entretanto, ao contrário dos outros livros publicados pelo poeta em questão, nas quais a imagem divide espaço com o poema, *Mãe-do-fogo* exige um esforço extra do leitor, pois, se houver interesse de sua parte, é apenas ele quem deve procurar a fotografia, uma vez que a imagem não está nas páginas do volume. Tal particularidade, certamente, modifica a experiência de quem entra em contato com o texto, tendo em vista que oferece duas opções: pode-se imaginar como seria, afinal, o oriental adormecido na mesa de bar, apenas a partir das palavras do poeta, ou, simplesmente, procurar pela imagem e, por sua conta e risco, iniciar a leitura.

Independentemente da escolha do leitor, deve-se ter consciência do fato de que, nas estrofes em realce, o poeta em questão adota uma postura de certo compromisso com a descrição da imagem a ser apresentada, o que certamente insere o texto na categoria “descrição detalhada do real”, mencionada em “Naturezas mortas”, de *A flor da rosa*, e com a qual se inicia a discussão desta seção. Com isso, evidencia-se os versos nos quais é facilmente possível localizar os pontos descritos pelo autor na imagem, como em “um oriental muito novo”, “adormeceu a uma mesa de café”, “repouso sobre o vidro”. Essas características físicas do jovem encontram, na mesma estrofe, adjetivos que, ainda em referência ao comentário do poeta, em *A flor da rosa*, inserem-se na segunda forma de écfrase comentada: a “descrição detalhada do imaginário”.

Portanto, vê-se que, apesar de uma descrição “fiel” da imagem, o resultado está pautado pela leitura feita por João Miguel Fernandes Jorge da situação nela apresentada. Com efeito, o rosto do jovem é “de flor de cerejeira”, o que denota a necessária fragilidade para que o leitor se sinta envolvido com o seu sono – este que é, nas palavras do poeta, pautado pelo “rumor da subterrânea corrente do desejo”, na qual se tem “as pálpebras fixadas no virar e voltar do sono”. Nesse sentido, nota-se que o procedimento adotado pelo autor abandona o compromisso inicial de oferecer um cenário fiel ao que se tem na imagem, uma vez que os adjetivos fornecem uma cena que vai além do que é visualizado. O que resta, então, no poema XXIV é o que é defendido por Claus Clüver (2011),

quando pensa em um poema escrito a partir de uma pintura – que aqui oferece o seu lugar para a fotografia:

Ao contrário da tradução interlinguística, esse tipo de transposição, lido como tal, não funciona como substituto do texto-fonte<sup>5</sup>: a função primária, para o leitor, parece ser a exploração das possibilidades e das limitações do processo, que deve resultar num reconhecimento das diferenças midiáticas mais do que das semelhanças. (CLÜVER, 2011, p. 19)

Além de indicar a independência da transposição com relação ao texto-fonte, a afirmativa de Clüver (2011) sugere que é preciso levar em consideração as diferenças midiáticas entre as duas artes, tendo em vista que, como defende a estudiosa canadense Linda Hutcheon (2013, p. 40), nas transposições intersemióticas, ocorre “uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos”. Mas não somente. Quando se pensa no trabalho proposto por João Miguel Fernandes Jorge percebe-se que, sim, estamos diante de uma obra produzida a partir de outra – em que se percebe, claro está, os códigos necessários para fazer a mudança de um suporte para outro –, mas, ao lado de todas essas questões, tem-se também uma tentativa de ir além da imagem. Esse intuito é verificado na inserção de adjetivos na descrição do jovem oriental e na relação a ser estabelecida entre o personagem central e o termo “cigarra”, constatado no restante do poema, inserido logo a seguir:

No rebordo do cinzeiro a palavra cigarra.  
Também ele cantou o abrir dos sentidos ao  
amanhecer. Também ele cantou as coisas  
mínimas como se fossem pertença de um  
gozo pleno e infindo.  
A cada jogada, fora ou dentro do seu sangue,  
surgia uma cidade desconhecida com  
novas praças e ruas, novas estátuas, fontes,  
as trevas de um jardim.  
Agora, de olhos cerrados, espera o brando  
pousar da última nota, o latir caído da derradeira  
moeda

para diminuir a distância e  
adormecer no corpo um modo de ver. (JORGE, 2009, p. 36-37)

Pode-se perceber que, ao contrário do fragmento investigado anteriormente, a metade final do poema não se detém mais nos detalhes da imagem. Nesse momento, João Miguel Fernandes Jorge tem como intuito oferecer sua própria leitura da possível razão que levou o rapaz oriental a adormecer na mesa, em uma jornada pautada pela busca do prazer carnal, como evidencia o bilhete inserido diante do rosto do jovem: “*Para ir fazer amor / eu preciso de 450Frc. / Aceito todas as dádivas. // Não me acordem*” (JORGE, 2009, p. 36, itálico do autor). Na concepção do poeta, o personagem cumpre o papel de uma cigarra, em um procedimento que faz uso do termo “cigale”, traduzido do

<sup>5</sup> O texto-fonte é considerado por Clüver (1997) como o que dará origem ao que será “transposto”, enquanto o texto-alvo é o nome dado ao produto desta “adaptação”.

francês como “cigarra”. Nesse instante, ao evocar a fábula da cigarra e da formiga, de Esopo – cujo enredo é comumente atribuído a La Fontaine, responsável por sua inserção na modernidade –, o poeta coloca em realce a vida de prazer rápido procurada pelo jovem oriental, pois, da mesma maneira como a cigarra, “também ele cantou o abrir dos sentidos ao / amanhecer. Também ele cantou as coisas / mínimas como se fossem pertença de um / gozo pleno e infindo” (JORGE, 2009, p. 36). Há aqui um movimento que procura, então, apresentar as consequências das ações do rapaz: o seu rosto permanece impassível em um sono tranquilo, após, como a cigarra, cantar ao mundo as coisas mínimas de um prazer pleno.

Percebe-se, nesse sentido, que é oferecido para o leitor informações não fornecidas na fotografia original. Essa particularidade é reforçada, mais uma vez, pela composição de um pequeno roteiro da rotina empregada pelo rapaz oriental, na qual, nas palavras do poeta, era composta por jogadas, ocorridas em distintas cidades europeias, em uma trajetória na qual abria-se, diante dos olhos do personagem, novas praças, ruas, estátuas, fontes – componentes de qualquer centro urbano. Depois de tanto vagar, resta ao jovem simplesmente dormir, ali mesmo em uma mesa de bar – por que não? –, e esperar agora por outra forma de prazer: a carnal. Nesse momento, pressupõe o poeta, ao pedir para que os transeuntes do bar o ajudem a vivenciar o amor físico, a sua distância com relação ao prazer será reduzida – e, ao experimentar mais uma forma de deleite, o seu corpo poderá descansar, finalmente.

Nota-se, dessa maneira, que, ao propor quase uma narrativa acerca da trajetória do rapaz, centrada no gozo fácil e das pequenas coisas mundanas, o autor em pauta termina por colocar em prática o que é arrazoado por João Adolfo Hansen (2006). Conforme o asseverado pelo estudioso, há situações nas quais o poeta, na Antiguidade, tinha como propósito compor uma écfrase de uma pintura fictícia. Assim, ressalta Hansen (2006, p. 100-101), “o narrador não relata os acontecimentos como se fossem eventos empíricos, mas como acontecimentos fictícios de uma pintura que só existe no seu discurso”. Sabe-se que o poema em questão não se insere exatamente na categoria “pintura fictícia”, mas, a partir dos dizeres de Hansen (2006), é possível estabelecer relação entre a proposta de se inventar uma imagem e a de inventar acontecimentos retratados por ela. Nesse sentido, vê-se que, de certa forma, João Miguel Fernandes Jorge coloca em prática a proposta de criar, ele mesmo, os acontecimentos que antecederam à fotografia, de modo a se tornar equivocada a associação da écfrase proposta pelo poeta com a noção de um compromisso com a fidelidade do que é retratado na imagem original. Isso porque, depois de descrever a imagem, em um procedimento pautado por adjetivos, o autor em questão dedica-se a ir além dela, sem que se tenha, dessa forma, compromisso com a fotografia original.

### 3. Tão próxima, tão estranha: a écfrase da pintura em Manuel Gusmão

*Por trás não te escrevi nada  
mas contei-te a suave alucinação  
em que aparecias*

*tão próxima e tão estranha*  
(Manuel Gusmão, em poema 2, de “a mão, a tersa rima”)

Ao pensar a composição de um texto a partir da pintura, Claus Clüver (2006, p. 130) comenta que “seu sucesso e essência particulares somente podem ser avaliados contrastando-o com o original. Simultaneamente, a obra original será vista sob uma nova luz”. Há, nas colocações de Clüver (2006), a proposta, então, de que se está diante de um texto no qual declaradamente se tem estabelecida uma relação com outro. Entretanto, deve-se questionar se esse princípio ainda é colocado em prática quando o leitor não é informado sobre a relação entre duas artes, como é o caso do poema 2, a ser investigado nesta seção. Publicado por Manuel Gusmão, em *Mapas/o assombro a sombra* (1990), o texto – ao contrário do que ocorre com a fotografia evocada por João Miguel Fernandes Jorge –, não tem em nenhum verso o título do seu texto-fonte mencionado.

Assim sendo, quando o leitor se depara com o poema, é possível que, sem jamais ser informado acerca do envolvimento de outra arte ao longo do seu processo de composição, tenha condições de “dar a ele um outro significado; esse espectador estaria assim vendo um texto diferente [...]” (CLÜVER, 2006, p. 109). Nesse sentido, pode-se pensar que o livro de Manuel Gusmão oferece ao leitor desavisado todas as condições para fazer, ele mesmo, uma leitura própria, sem perceber que se trata de uma écfrase, pois em nenhum momento se tem evidenciado o título do quadro de René Magritte. Todavia, há de se realçar a existência de duas pequenas dicas que podem provocar o leitor a procurar qual obra, afinal, refere-se o poeta.

Insere-se, assim, os versos iniciais do poema, em que se lê:

Na metade da direita a árvore sem nome sobe  
mas os quatro ramos principais visíveis tocam  
a moldura em cima. à esquerda. e à direita.  
Podem ver-se as crostas da sua pele castanha  
como se fosse um pinheiro que não é a não ser  
que pouco parecido com os muitos do pinhal

antigo em que a criança corre à procura.

Em cada um dos ramos há um pássaro de cor  
e forma diferente. Do último não se vê a cabeça  
apenas parte do voo maciço  
concentrado no repouso: heráldica tosca.  
como uma pedra de penas uma rocha  
uma ravina azuis. [...] (GUSMÃO, 2013, p. 187)

Nota-se que, a partir de uma leitura mais atenta, o excerto “mas os quatro ramos principais visíveis tocam / a moldura em cima. à esquerda. e à direita” procura informar ao leitor onde é possível encontrar, no quadro, os quatro principais ramos. A menção a uma moldura, elemento componente de uma pintura, também não deve ser ignorada. Assim sendo, insere-se aqui, enfim, a obra pictórica evocada por Manuel Gusmão no poema investigado por este artigo.

Figura 2: Tela *Garota comendo pássaro* (O prazer), René Magritte, de 1927



Fonte: Site Artrianon Disponível em: <https://artrianon.com/2017/03/11/obras-inquietas-24-garota-comendo-passaro-o-prazer-1927-rene-magritte/>. Acesso em: 10 jul. 2019.

No poema, pode-se notar que existe alguém testemunhando toda a cena, cuja presença é, finalmente, evidenciada no verso final da última estrofe: “Por trás não te escrevi nada / mas contei-te a sua suave alucinação / em que aparecias / / tão próxima e tão estranha” (GUSMÃO, 2013, p. 188). Além disso, a presença desse espectador oculto pode ser percebida por meio dos indicadores de picturalidade, de modo especial o dêitico e o enquadramento. Conforme explica a estudiosa francesa Liliane Louvel (2006, p. 210), “os dêiticos, designando o lugar e o tempo da imagem, serve não somente para enquadrar a descrição pictural fazendo-a destacar, mas também para recuperar o focalizador ou/e o enunciador”. Portanto, quando se lê o verso “a moldura em cima. à esquerda. e à direita”, percebe-se que há no texto a indicação de onde seria possível encontrar, na pintura, os pontos realçados pelo autor, inseridos acima, nos cantos esquerdo e direito.

Da mesma maneira, na estrofe seguinte, há a indicação de que, em cada um dos ramos, há um pássaro distinto, o que mais uma vez sugere certo compromisso com uma descrição, por assim dizer, fiel ao original: “Em cada um dos ramos há um pássaro de cor / e forma diferente”. No entanto, é ao deter a sua atenção no último pássaro, aquele que não se dá a ver completamente na pintura, onde se tem o resultado da leitura feita por Manuel Gusmão da obra pictórica: “Do último não se vê a cabeça / apenas parte do voo maciço / concentrado no repouso: heráldica tosca”. Assim como acontece nos versos nos quais João Miguel Fernandes Jorge se concentra em imaginar uma vida para o jovem oriental da fotografia, o poeta em realce nesta seção busca elaborar uma explicação para o fato de que o pássaro não se encontra presente no quadro. Nos versos em questão, compreende-se que a ave

terminou de realizar um voo e que agora está concentrada no seu repouso. O emprego dos termos “maciço”, para se referir ao voo, “pedra” e “rocha” – “como uma pedra de penas uma rocha” – termina por colocar em evidência a proposta de que a ave está firme em seu galho, concentrada demais em se manter erguida para aparecer no quadro.

Interessa mencionar, ainda, a maneira como as cores são trabalhadas pelo poeta ao longo do texto, procedimento enfatizado no verso no qual se tem a introdução da figura da menina que devora o pássaro:

É preciso contudo voltar  
à rapariga : à mulher estranha.  
branca e castanha. Tu tens os cabelos  
como nas fotografias mais antigas dela. Vestes  
de um castanho mais claro que o da árvore  
mas mais escuro que o do cabelo.

veludo, tule, seda, lã, algodão?  
é um tecido pesado um vestido formal  
cerimonioso e hoje antigo;

uma larga gola branca e punhos brancos  
debruados de arbustos e sebes ponteados  
a castanho e manchados de vermelho.

“é o dia dos teus anos; sorri, ó  
amada; põe-te feliz; dança,  
dança, ó triste resplandecente”

Devoras o pescoço e o peito do pássaro  
castanho como a árvore. Vê-se o branco  
dos teus dentes, o vermelho do lábio superior  
e o da carne rasgada do pássaro. A única mão  
que se vê toda (?) é a branca mão direita  
as pontas dos dedos pintadas

de sangue. (GUSMÃO, 2013, p. 188)

Pode-se ver que o autor apresenta um compromisso com o processo descritivo, tornando possível visualizar a figura como se, a partir das palavras, estivéssemos olhando para ela – em um procedimento inicialmente distinto do que se tem no poema de João Miguel Fernandes Jorge. As características centrais da pintura estão realçadas de maneira que o leitor não encontra qualquer dificuldade em localizar os pontos mencionados pelo poeta, especialmente na quase gráfica cena da descrição da mordida conferida pela menina no peito do pássaro, na qual se lê que “devoras o pescoço e o peito do pássaro / castanho como a árvore. Vê-se o branco / dos teus dentes, o vermelho do lábio superior / e o da carne rasgada do pássaro”. Assim sendo, no recorte em destaque, quase em um movimento cinematográfico, vê-se a garota despedaçando a ave diante dos olhos do leitor.

Essa particularidade da cena apresentada termina por colocar em evidência que, ao contrário do que inicialmente se tem em vista, Manuel Gusmão não apresenta um compromisso em compor

uma éfrase pautada por um propósito puramente fiel ao visto na pintura, indo além da imagem. Pode-se comprovar tal afirmativa a partir do fato de que, no encerramento do poema, como já mencionado neste texto, tem-se a revelação de uma testemunha oculta – esta responsável por descrever a cena ao leitor, reconhecendo que parecia “tão próxima e tão estranha” –, além do fato de que há uma espécie de fala inserida no corpo do texto: “é o dia dos teus anos; sorri, ó / amada; põe-te feliz; dança, / dança, ó triste resplandecente”. A fala, aparentemente um tanto deslocada, encontra o seu sentido na hipótese de que a testemunha festeja o aniversário da própria garota que devora o pássaro. Com isso, pode-se especular que se trata de um ritual de iniciação para o começo da idade adulta, como se o ato de comer selvagemmente um ser vivo fosse necessário para se passar para uma nova vida – e aí a felicitação pelo aniversário encontra sua justificativa.

A inserção do diálogo possibilita que Manuel Gusmão vá substancialmente além do que se tem no quadro, embora pareça comprometido em criar uma éfrase próxima do original – um tanto mais do que João Miguel Fernandes Jorge. Ao propor para o leitor uma hipótese para o ato da menina – um possível ritual de passagem – o poeta coloca em prática o arrazoado por Hansen (2006), no excerto em que, ao comentar sobre as éfrases que tratavam de eventos imaginários, não contidos no quadro original, provocavam a imaginação daquele que entrava em contato com elas. Assim, considera o estudioso, “muitas vezes o discurso da *ekphrasis*, como aqui, é inventado como pintura de um ato por meio de ‘fatos’ figurados no quadro inexistente, mas sem que o narrador recorra às razões deles” (HANSEN, 2006, p. 99). A partir do arrazoado por Hansen (2006), percebe-se que há uma tentativa, por parte de Manuel Gusmão, de ir além do que tem no quadro, ao inserir nele um diálogo fictício que, talvez, tenha como intuito justificar o ato da garota – ou talvez não, o que importa, afinal, é a leitura proposta pelo poeta ao inserir elementos transgressores quanto ao quadro.

## Considerações finais

Ao propor uma investigação do conceito da éfrase a ser relacionada com dois poemas – cada um centrado em uma forma de arte, a pintura e a fotografia – percebe-se que, contrariamente ao dito pelos autores Heffernan (1993) e Mitchell (1994), não se está diante de um procedimento pautado simplesmente no suposto propósito da fidelidade. Reconhece-se, evidentemente, a colaboração importante dada por ambos aos estudos interartes, mas, diante das alterações no cenário da arte atual, nota-se que há a necessidade de buscar um deslocamento do conceito proposto – e, talvez por isso mesmo, há tantos estudos recentes sobre a éfrase.

Em uma tentativa de verificar, afinal, se a categoria em que se insere o objeto visual possui relação na maneira como o procedimento é conduzido, o estudo propôs uma pesquisa comparativa entre o poema efrástico responsável por evocar uma fotografia – produzido por João Miguel Fernandes Jorge – e outro, dessa vez centrado em uma pintura – composto por Manuel Gusmão. Percebe-se que, apesar de todas as distinções entre a imagem fotográfica e a pintura, o procedimento proposto por ambos se assemelham. Isso porque, embora em alguns versos em menor ou maior grau, os dois encontram em comum o fato de que vão além do que tem introduzido na imagem. Nota-se isso a partir do fato de que os poetas em pauta buscam inserir fragmento de leitura que são só deles. Se em um primeiro momento, João Miguel Fernandes Jorge lança uma hipótese de como o jovem oriental terminou na situação apresentada na fotografia, na qual está adormecido em uma mesa de bar, diante

de um bilhete com um inusitado pedido; Manuel Gusmão especula sobre as circunstâncias que levaram a garota do quadro a devorar o pássaro, além, claro, de inserir na tela uma testemunha oculta.

Importa mencionar, ainda, o fato de que, nos dois casos, as obras não são colocadas diante dos olhos do leitor. Assim sendo, pode-se imaginar, a partir das palavras, como seria a imagem pictórica referida. Esse princípio se torna ainda mais forte no poema de Manuel Gusmão, tendo em vista que, ao contrário do que acontece com o texto do outro poeta investigado, não se tem qualquer indício de que se trata de uma éfrase. Com efeito, o leitor desavisado tem condições de entrar em contato com o poema sem se preocupar em procurar possíveis semelhanças ou diferenças, o que, certamente, torna a experiência de lê-lo bastante distinta da que acontece com João Miguel Fernandes Jorge, que, apesar de não colocar a fotografia ao lado do poema – como de praxe em seus livros lançados depois da década de 1990 –, não se furta de entregar ao leitor o título do catálogo onde a imagem encontra-se inserida.

Ao mesmo tempo, é válido mencionar que, ao contrário do autor do poema XXIV, Manuel Gusmão apresenta um trabalho um tanto mais centrado nos dizeres defendidos por Heffernan (1993) e Mitchell (1994), uma vez que é inegável a sua dedicação em descrever o cenário apresentado pelo quadro de Magritte. Pode-se perceber isso, inclusive, pela maneira compromissada com a qual insere no poema as cores que compõem a pintura, um procedimento bem mais dedicado do que o empregado por João Miguel Fernandes Jorge, quem, assim que dá por encerrada a descrição, envereda a especular acerca dos afazeres do rapaz oriental. Entretanto, ainda assim, seria uma contradição apontar que a éfrase composta por Manuel Gusmão tem compromisso de fidelidade com o quadro original, pois a escrita do imaginário diálogo, a inserção de uma testemunha da cena ou mesmo os adjetivos que acompanham o pássaro azul cuja cabeça não é vista no enquadrado – apenas para mencionar os exemplos investigados neste artigo – dão mostra de que o poeta vai além da imagem.

Nesse sentido, com o intuito de concluir a discussão aqui empregada, recorre-se aos versos finais de Manuel Gusmão publicados em “Tudo parece ter outra vez começado”, de *Migrações do fogo* (2004) – no qual se tem uma lição capaz de servir para os dois autores discutidos neste texto. Nele, diante de um migrante, o poeta ouve um inusitado pedido: “corta a minha mão e escreve com ela / um poema que seja teu” (GUSMÃO, 2013, p. 217). Pode-se imaginar, no contexto deste estudo, Manuel Gusmão e João Miguel Fernandes Jorge atentos ao receber o pedido e decididos a escrever com a mão de Magritte e de Ed van der Elsken um poema que seja apenas deles – e que mostre, portanto, a leitura de cada um da obra de arte, afinal.

## Referências

- CARROLL, N. “A representação nas diversas artes”. In: CARROLL, Noël. *Filosofia da arte*. Trad. Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 1999.
- CLÜVER, C. “A new look at an old topic: ekphrasis revisited”. *Todas as letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017.
- \_\_\_\_\_. “Intermedialidade”. *Pós: Revista do programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

- . “Da transposição intersemiótica”. In: ARBEX, Márcia (Org.) Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.
- . “Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos”. *Literatura e Sociedade*, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37-55, dez. 1997.
- FRIAS, J. M. “Écfrase: 10 aporias”. *eLyra: Revista da Rede Internacional LyraCompoetics*. Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, n. 8, p. 33-40, dez. 2016.
- GUSMÃO, M. *Contra todas as evidências: poemas reunidos I*. Lisboa: Editorial Avante!, 2013.
- HANSEN, J. A. “Categorias epidíticas da ekphrasis”. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p.85-105, set/nov. 2006.
- HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1993.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Santa Catarina: Editora da UFSC, 2013.
- JORGE, J. M. F. *Mãe-do-fogo*. Lisboa: Relógio D’Água, 2009.
- . *A flor da rosa*. Lisboa: Relógio D’Água, 2000.
- LOUVEL, L. “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto”. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.