

ADVERBIO

REVISTA CIENTÍFICA DOS CURSOS DE COMUNICAÇÃO DO CENTRO UNIVERSITÁRIO FAG

VOL. 18 - N. 34 | JAN./JUL. 2024 | ISSN 1808-883X

“TRÍPTICO OU MARIA HELENA, ARPAD E A PINTURA”: SOBRE O CONCEITO DE ÉCFRASE E UM POEMA ECFRÁSTICO DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Cleber da Silva Luz

“TRÍPTICO OU MARIA HELENA, ARPAD E A PINTURA”: SOBRE O CONCEITO DE ÉCFRASE E UM POEMA ECFRÁSTICO DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Cleber da Silva Luz¹

RESUMO:

Este artigo apresenta uma leitura do poema “Tríptico ou Maria Helena, Arpad e a Pintura”, que integra a obra *Ilhas*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, a partir do recurso da *écfrase*, discutindo a possibilidade de ampliação da leitura da *écfrase* enquanto um gênero literário fechado, ou como simples descrição, no poético, de um objeto pictórico. A fim de se compreender as relações que se estabelecem os efeitos de sentidos produzidos, a leitura considerou aspectos estético-formais, imagens e demais recursos expressivos, observando, nesse exercício analítico, que o poema não apenas reproduz a tela que dá elementos para a observação do eu poético, mas elabora uma interpretação voltada a elementos não exteriorizados na obra de arte, revelando, portanto, ser possível criar pela palavra uma nova dimensão em relação ao plano que a pintura apresenta aos observadores.

PALAVRAS-CHAVE:

Écfrase, Poesia, Pintura, Sophia de Mello Breyner Andresen.

¹ Doutorado em andamento em Letras pela Universidade Federal do Paraná - UFPR. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Tecnologia Educacional Digital pela Universidade Estadual de Londrina - UEL. Licenciado em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Estadual do Paraná - Unespar.

1 EM TORNO DO RECURSO DA ÉCFRASE

Conforme Garcia (2008, p. 96), durante os séculos XVIII e XIX, as discussões com relação a que gênero pertenciam os textos que apresentavam descrições de obras de arte são desenvolvidas no âmbito dos estudos de arte clássica e bizantina. É nesse contexto, mais especificamente a partir do século XIX, que se configura a noção de *écfrase* moderna. Para Garcia (2008), junto a essa conceituação, surge também a invenção de um gênero. Nesse sentido, a *écfrase* compreendida enquanto um gênero literário específico caracterizava-se sobretudo por versar sobre obras de arte de diferentes espécies. Estendendo-se essa concepção até meados do século XX, embora com variações a depender do teórico que a emprega, a *écfrase* se consolida enquanto gênero literário cuja principal característica é a descrição de obras de arte pictóricas².

Nesse cenário, Mitchell (1994, p. 152, tradução nossa) conceitua a *écfrase* enquanto uma “representação verbal de uma representação visual³”. Com base em noções como a defendida pelo crítico, e pela relação impreterível com um correspondente em outra arte, a *écfrase* é entendida como transposição e/ou tradução. Enquanto transposição, o conceito é entendido como um procedimento que *transpõe* uma arte para o texto literário; ou, por outro lado, enquanto tradução, opera o exercício em que se *traduz* em palavras uma imagem. Assim, tanto a transposição quanto a tradução seriam formas de representação de um objeto não verbal no texto verbal.

Ainda que com variações, a *écfrase* moderna, em linhas gerais, é entendida como uma descrição de uma obra de arte pictural já existente. Mantém-se, portanto, o ideal da fidelidade, pois o texto seria considerado ecfástico na medida em que a obra de arte sobre a qual trata fosse reconhecida pelo leitor. A fidelidade, mais uma vez, entra em questão pelo fato de que o texto, ao transpor ou traduzir uma tela específica, deveria fazê-lo de modo que a obra pudesse ser reconhecida, de maneira a

² Cabe ressaltar, conforme Pinheiro (2005, p. xiv), que, ao contrário dessa concepção moderna, a *écfrase* estabelecida nos tratados de retórica consideravam qualquer tipo descrição como pertencente ao procedimento.

³ Do original: “the verbal representation of visual representation”.

ser posta diante dos olhos daquele que lê o texto verbal. Hansen (2006, p. 87) comenta que esse uso moderno praticamente apagou o significado técnico de *écfrase* enquanto exposição ou descrição generalizada de qualquer elemento do mundo natural, pois o único objeto passível de representação verbal por meio da *écfrase* seria a pintura.

Ao ser entendida como gênero literário, há dois vetores que contribuem para a incorporação do objeto de arte na *écfrase*, a saber: a) "uma representação não-verbal, por um texto"; b) "uma representação verbal através de descrições" (GARCIA, 2008, p. 98). A primeira designa uma declaração assumida com a representação de um objeto de arte existente e recuperável. Nesse vetor, a descrição dá-se de maneira mais objetiva, 'realista', listando detalhes da maneira mais categórica. A segunda apresenta mais liberdade, dá-se na inserção de ornamentos no exercício da descrição. Essa última concepção gerou muitas críticas no âmbito literário, uma vez que o princípio da fidelidade se revelaria em crise, por estar passível de questionamento.

Segundo Garcia (2008, p. 98, grifos da autora), as críticas referiram-se à *écfrase* "ora como uma forma excessiva, errônea e exagerada do uso da linguagem para retratar algum objeto, ora como uma característica discursiva de utilizar os recursos da linguagem para 'pintar' com esforço e esmero o objeto a ser visualizado verbalmente". Assim, a *écfrase* enquanto gênero surge do entendimento de que essa possui uma forma específica de escrever, com aspectos que a determinam, considerando-se, por exemplo, a referencialidade, a dimensão visual "e também como um modo de tratar as palavras nos textos, ao engrandecer o *status* de arte" (GARCIA, 2008, p. 99-100). Entende-se, ainda, sua aderência a um movimento contra a segregação das artes, entendendo tal separação como uma visão já ultrapassada. Nessa compreensão, a poesia e a pintura revelam-se duas formas de representação da realidade que ao mesmo tempo se assemelham e se contradizem, conforme afirma Pinheiro (2005, p. xiii) ao retomar as palavras de Plutarco referindo-se a Simónides de Ceos, na medida em que "a pintura é uma poesia silenciosa e poesia uma pintura que fala".

Na relação mais tradicional em torno da referência e da representação verbal de pinturas em textos ecrásticos, Agudelo (2011, p. 79, tradução nossa) afirma que

O escritor não transcreve em palavras a obra plástica, o que se projeta é uma intenção do texto escrito e não do visual. Trata-se da interpretação do texto literário antes do visual, pois esse cumpre a função de ser pretexto: deixa, então, de ser visual ou plástico para ser linguístico, para ser feito de palavras⁴.

Vê-se nas palavras do autor que, como afirma Gomes (2015), não se trata de observar a *écfrase* enquanto pura e simples descrição. Os esforços do texto ecfástico estão alinhados à atitude de contemplação que revela a intenção do texto verbal e que, por sua vez, apresenta uma interpretação do objeto a que se refere. Essa noção já expande a leitura da *écfrase* moderna como descrição de obra de artes, seja como transposição seja como tradução, colocando em cena a possibilidade de a referência às diferentes obras de arte comparecem sob a forma de interpretação.

Nesse sentido, a fim de que se compreenda as relações que se estabelecem entre poesia e pintura, lidas pela via da *écfrase*, sendo compreendida enquanto um recurso que escapa à ideia de gênero literário fixo, propomos a leitura do poema “Tríptico ou Maria Helena, Arpad e a Pintura”, que integra a obra *Ilhas*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, na seção seguinte.

2 TRÍPTICO OU SOPHIA, A POESIA E A PINTURA

Tríptico ou Maria Helena, Arpad e a Pintura

I

Eles não pintam o quadro: estão dentro do quadro

II

Eles não pintam o quadro: julgam que estão dentro do quadro

III

Eles sabem que não estão dentro do quadro: pintam o quadro

1959

(ANDRESEN, 1990, p. 8).

⁴ Do original: “El escritor no transcribe en palabras la obra plástica, lo que se proyecta es una intención del texto escrito y no del visual. Se trata de la interpretación del texto literario antes que del visual, pues éste cumple la función de ser pretexto: deja, entonces, de ser visual o plástico para ser lingüístico, para estar hecho de palabras”.

Destaquemos o título do poema, uma vez que Frias (2016, p. 38) indica que a *écfrase*, por constituir-se enquanto uma representação verbal de uma representação visual, pode alargar-se e, além das referências no texto em si, incluir também como ecfásticos os paratextos, considerando-se títulos e legendas de quadros, por exemplo, ou metatextos, como notas de crítica de arte.

Genette (2009), quando se dedica ao estudo dos títulos, difere os títulos *temáticos* dos *remáticos*. Quanto ao primeiro, diz respeito a títulos cujo tema da obra é explicitado; já no segundo, é disposta uma informação genérica e mais ampla sobre alguma faceta da obra, em grande maioria, quando trata de um aspecto formal ou do gênero. No poema em análise, o título pode ser considerado remático, em primeiro momento, pois a primeira possibilidade para a qual se volta é indicada pela palavra 'tríptico'. Um tríptico se configura como uma obra de arte ou uma representação elaborada em três painéis. As duas partes laterais podem, em alguns casos, se fechar sobre a central. Essa representação artística é característica e muito recorrente na arte bizantina e no Renascimento (LUCIE-SMITH, 1990). No poema, a poeta toma de empréstimo o termo pictural, da teoria da arte; contudo, como veremos, não se trata de uma relação direta com algum tríptico específico, mas uma relação metafórica com a sua organização composicional.

Por meio da alusão, o título indica uma face formal do poema, de maneira genérica, uma vez que o poema se organiza em três estrofes, daí sua relação, de certa maneira, com a composição de um tríptico. Da mesma forma, o poema também indica, no título, a partir da inserção da conjunção alternativa 'ou' que opera como elemento coesivo de disjunção, informações que estão atreladas ao tema do poema, na medida em que apresenta o nome dos artistas cuja vida é produtora de sentidos no todo da leitura do poema. Por tal constituição, como orienta Genette (2009), deve-se considerar que o título é misto.

Agudelo (2011) corrobora essa discussão quando afirma ser o título o primeiro índice de reconhecimento do texto ecfástico. No poema de Sophia de Mello, a filiação

ao procedimento efrástico se dá em três dimensões: primeiro, por fazer referência a uma forma de arte pictural, o tríptico; segundo, ao apresentar nomes de pintores, de modo que possam ser recuperados; e, por fim, ao mencionar de maneira direta a pintura. Em relação a essas três dimensões, no que concerne à primeira, há de início a instauração de um enigma, pois não se sabe a respeito de que tríptico se fala, entendendo-se sua metaforização pela apresentação das outras duas dimensões que revelam o exercício efrástico no poema.

Tomaremos esse poema como um *poema pictórico*, conforme trata Arrigucci Jr (2000). Na leitura, observamos que a primeira relação que se estabelece constitui já uma das facetas da picturalidade no poema, uma vez que, como explica Louvel (2012, p. 47), "o pictural seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual". Essas referências, segundo a estudiosa, podem se apresentar por meio de alguns marcadores, como o uso de léxico técnico, referência a gêneros picturais, entre outros. No título do poema, temos, portanto, essa referência e alusão ao léxico técnico da arte pictórica.

No que concerne ao segundo movimento, a referência a artistas, neste caso a pintores, marca uma relação direta. Assim, a leitura se orienta para o exercício de relação intertextual de nível temático, primeiramente. Em seguida, atrelado a esse movimento e inclinado já para o terceiro, a referência opera em nível estético quando indica a pintura como forma artística, a partir da qual emanam outros movimentos possíveis de serem relacionados, e que inserem o texto efrástico numa situação de diálogo.

O poema em análise apresenta também um fundo autobiográfico, uma vez que Sophia de Mello teve Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes como amigos muito próximos. Vieira da Silva (1908-1992), como ficou conhecida, e Árpád Szenes (1897-1985) formaram um casal muito reconhecido na pintura, sobretudo em Portugal e na França. Ela, portuguesa naturalizada francesa; ele, também naturalizado francês, porém

nascido na Hungria. Viveram entre 1940 e 1947 no Brasil, fugindo da ocupação nazista na França, onde viviam e tinham um ateliê instalado, desde 1928 (LEITE, 1988).

Conduzidos pela metapictorialidade textual presente no poema, aproximamos as imagens apresentadas pelo eu poético a um conjunto de telas pintadas por Árpád Szenes. Destacamos o fato de não ser possível estabelecer de maneira direta leituras de uma obra de arte específica como objeto contemplado pelo eu poético, uma vez que as imagens não são figurativas e, ainda, pelo fato de que o tríptico de que se fala no título do poema não é recuperável. Contudo, nosso exercício de leitura aproximou as imagens criadas no poema à tela de título *Marie-Hélène* (anterior a 1980), de Árpád Szenes.

Entre 1930 e 1980, o artista pintou diversas obras que retravam cenas cotidianas de Vieira da Silva pintando, tocando piano, brincando com gatos, entre outras. A esse conjunto de obras deu o nome de *Retratos de Vieira*. Há diversas obras que são muito parecidas em termos de preceitos gerais, especificamente quanto a cenas de Vieira da Silva pintando, como podemos ver nestes três exemplos do conjunto mencionado:



Figura 1 - Árpád Szenes, **Marie-Hélène VII**, 1942. Óleo sobre tela, 116 x 89.



Figura 2 - Árpád Szenes, **L'Atelier, Marie-Hélène**, 1944. Guache sobre cartão, 49,5 x 40.



Figura 3 - Árpád Szenes, **Marie-Hélène**, 1955. Tinta sobre papel, 27 x 20,7.

Todas as três obras seguem a mesma configuração temática, apresentando figuras femininas que pintam. *Marie-Hélène*, de 1955, entretanto, apresenta-se sob outra perspectiva, cuja posição da mulher difere das demais, sendo retratada de frente, pois é possível observar a parte traseira de seu cavalete e não a tela que está sendo pintada, como em *Marie-Hélène VII*, de 1942, e *L'Atelier, Marie-Hélène*, de 1944. Ainda que todas essas de obras possam ser relacionadas ao poema pelo seu conteúdo, uma vez que temos em ambas uma figura feminina sendo retratada no momento em que pinta e a autoria dessas obras é de Árpád, o que possibilitaria pensar na figura feminina como sendo, possivelmente, Vieira da Silva, Árpád, o pintor, e a Pintura, que está duplamente presente nessa relação, uma vez que o artista pinta uma mulher que também pinta. Ainda assim, propomos a leitura do poema relacionando-o com a seguinte pintura que também integra a referida coleção:



Figura 4 - Árpád Szenes, **Marie-Hélène**, anterior a 1980. Litografia, 31 x 22,8.⁵

⁵ Essa reprodução e as três anteriores foram extraídas do acervo digital do artista, disponibilizado pela Fundação Museu Árpád Szenes - Vieira da Silva, sediado em Lisboa, Portugal. Disponível em: <http://62.28.92.192/inweb/inicio.aspx?lang=PO&a=0&home=1>. Acesso em: 16 jun. 2023.

A escolha por apresentar ao mesmo tempo o poema e a tela ancora-se na proposição de Gomes (2015), que defende tal exercício como uma leitura de encontro. Ainda que diversos autores, como Frias (2016) e Nogueira (2009), concordem sobre a independência do texto verbal enquanto peça ecrástica em relação ao objeto artístico que é representado, para Gomes (2015, p. 112) o diálogo instaurado no encontro, no momento da leitura, possibilita que sentidos implícitos no texto sejam “melhor esclarecidos com o cotejo entre o texto verbal e o não-verbal”. Isso não quer dizer que os sentidos estejam condicionados ao objeto de arte pictural, e sim que os dois podem ser agentes do processo de construção de sentidos de maneira complementar.

Vemos na tela que há diferentes planos de observação. Em linhas gerais, é possível perceber três dimensões: no primeiro plano, uma mulher pinta um quadro; no segundo plano, dentro desse quadro, um homem que também pinta; a última pintura, por sua vez, constituiria uma terceira dimensão dentro do plano pictural. Ocorre nessa obra uma espécie de *mise en abyme*, uma vez que a obra engloba em seu interior outra obra, em três diferentes níveis. Nessa composição de uma peça com três planos de observação, vemos uma possibilidade de referência ao poema, no que diz respeito à estrutura composta por estrofes e ao tríptico, aludido metaforicamente no título do poema.

Essa divisão do poema em três estrofes dialoga com o título do poema, tanto por sua relação com a ideia de um tríptico quanto aos três nomes inseridos: Maria Helena, Árpád e a Pintura. Conforme orienta Gomes (2015), a ativação de objetos artísticos pela imaginação poética é similar à de uma exegese crítica. Isso confere ao discurso ecrástico o que Diniz e Santos (2011, p. 155) denominaram por “análise crítica”.

Diniz e Santos (2011, p. 151) afirmam que textos que se ocupam de expedientes de representação de objetos artísticos não verbais são construídos a partir de uma estrutura ecrástica. Para as estudiosas, compreender esse exercício a partir de uma noção de estrutura significa que “a leitura da obra visual e do que está relacionado a ela (contexto histórico, estilo artístico, biografia dos pintores, etc.) determina e, de certa

forma, delinea a estrutura que o poema assumirá”. Portanto, o estilo de linguagem do poema pode indicar de formas variadas a relação do texto verbal com um objeto artístico não-verbal que precede a sua produção e com o qual se relaciona sob uma determinada estrutura efrástica.

Ao analisarem poemas efrásticos, as estudiosas (2011) apresentam cinco possibilidades de estruturas: a) *apropriação de estilo artístico*; b) *processo de criação*; c) *análise crítica*; d) *narrativa*; e) *diálogo*. A primeira categoria diz respeito ao movimento do poeta de recorrer às características específicas de um determinado estilo artístico, por exemplo, quando o texto vai reproduzir o movimento de contraste entre claro e escuro, que é associado ao estilo barroco de pintura. À categoria *b* referem-se os poemas cuja estrutura descreve as etapas de criação do objeto artístico contemplado. Quanto à categoria *c*, o eu poético deve apresentar um discurso de observação crítica do trabalho do artista. Já em *d*, o eu lírico não se preocupa em descrever de maneira aproximativa o objeto, mas o toma como ponto de referência para lembrar fatos biográficos, por exemplo, e recriar sua história. A categoria *e*, diálogo, como o próprio nome diz, estabelece uma relação dialogizante com a obra retratada, podendo criar espaços de tensão, na medida em que o diálogo possa desafiar sua condição de obra de arte estática.

Ao relacionar tais categorias ao poema em foco, observa-se a presença das estruturas *análise crítica* e *narrativa*, de maneira mesclada. Enquanto crítico observador, o eu poético aponta para uma reflexão sobre a condição da obra de arte e do artista pintor, questionando-se acerca da natureza da representação e do *status* do real na arte pictural. Ao mesmo tempo em que reflete acerca dessas questões, o conhecimento da biografia dos pintores se deixa transparecer, ainda que já indicado no título, por revelar que se sabe que Árpád e Vieira da Silva costumavam retratar-se mutuamente em suas obras. Esse conhecimento entra no momento da análise crítica que considera a relação da representação e da transposição de seres do mundo natural para a realidade ficcional criada no plano pictural do poema.

A construção do pensamento acerca dessa relação é observada nas três estrofes, que são constituídas por monósticos. Na primeira estrofe, o eu lírico enuncia com tom declarativo que 'eles', pronome de referência anafórica que recupera os nomes apresentados no título, "não pintam o quadro", mas que "estão dentro do quadro". Na segunda estrofe, o eu poético mantém a primeira afirmação, contudo, na segunda ideia, de que estão dentro do quadro, insere outra: "*julgam que* estão dentro do quadro". A inserção do verbo julgar está referenciando um movimento imaginativo. Essa observação altera, em certa medida, a percepção de que estão dentro do quadro de maneira incisiva. Agora, a afirmação é a de que se imaginam dentro do quadro, por isso o 'julgam'.

Na terceira e última estrofe, o eu poético apresenta novamente a avaliação que enunciou no primeiro verso. Nesse momento, o eu poético avalia que "eles sabem que não estão dentro do quadro", mas que "pintam o quadro". Há, nesse verso, a retratação de uma espécie de consciência do artista sobre a natureza representativa da arte, entendendo, portanto, que o criador não se torna a coisa que criou. Contudo, se pensarmos por uma ótica exterior, tomando o poema como um todo, o eu poético emoldura os 'personagens' (eles), de maneira que, no poema, como em um quadro, eles estão 'dentro'. Nesse sentido, no poema pictórico, as palavras criam imagetivamente um quadro, por isso a carga de metapictorialidade textual e, nesse quadro criado (o poema), 'eles' estão 'dentro'. Nessa leitura, acreditamos ser possível aproximar o poema e o quadro, mas sem afirmar que no plano da intenção autoral esse quadro inspirou a escrita, uma vez que não temos essa informação.

Aliada a essa reflexão sobre o conteúdo abordado no poema, observamos também a ótica do eu poético, como uma espécie de observador que avalia aquilo que precede a materialização das imagens no poema. Por tratar-se de um poema pictórico, refletimos de maneira metafórica sobre essa posição do eu lírico com base em algumas considerações de Gumbrecht (2014) sobre as pinturas de Caspar David Friedrich. Não entraremos aqui em questões relativas à produção de tal pintor, mas refletiremos a

questão da observação no poema em análise, por conta de suas disposições metapicturais.

Gumbrecht (2014) comenta as obras de Friedrich e indica que nelas se representam pessoas que observam certas paisagens, quase sempre em primeiro plano. Nesse contexto, a personagem iconográfica observa determinada imagem e o espectador dessa tela realiza o que o crítico chamou de “observação de segundo plano” (GUMBRECHT, 2014, p. 85). Esse processo de observação em segunda ordem permite que “vejamos vendo” (GUMBRECHT, 2014, p. 85), ou seja, o espectador *vê* a personagem iconográfica que *vê* a paisagem retratada. Se refletirmos sobre esse processo no poema em que lemos, aproximando de maneira metafórica (pois a discussão de Gumbrecht está voltada à pintura e não a textos verbais), podemos refletir que, no poema, o eu poético atua como observador, enquanto o leitor do poema toma uma posição de observador em segunda ordem. Tal possibilidade de que “vejamos vendo”, discutida por Gumbrecht, pode se instaurar no processo de leitura do poema de Sophia de Mello. Quando o lemos, o índice de picturalidade instaura *um vere*, nesse caso, *vê-se* o poema; e esse *ver*, ou isso que foi visto, permite *um segundo ver*, um *ver* o que foi visto pelo eu poético.

Em suas discussões, o autor apresenta dois ‘problemas’ acerca dessa dinâmica de observação em segunda ordem, que julgamos também pertinentes à leitura do poema, em termos de aproximação. O primeiro é o fato de que o observador em segunda ordem ‘redescobre’ sua relação com as coisas no mundo, no ato de leitura. Para Gumbrecht (2014), aquele que *vê* o observador vendo determinada ‘coisa’ percebe que a relação com o objeto no mundo está para além de funções cristalizadas e fixadas na consciência, de maneira a depender dos sentidos. Esse ponto instaura, ainda, uma reflexão sobre o caráter preciso “da relação entre experiência e percepção” (GUMBRECHT, 2014, p. 86) que, conforme defende o crítico, ainda está para ser respondida.

No poema, a posição do observador em segunda ordem se coloca em um lugar de reflexão por causa dos sentidos enigmáticos que se tem no processo de leitura e,

ao mesmo tempo, por certo paralelismo de imagens que vão se desenvolvendo e se alterando ao longo do poema. Essas imagens que vão se transformando ao longo do poema, em cada estrofe, podem revelar esse próprio caráter de difícil apreensão por conta de uma imprecisão na relação entre experiência e percepção.

Quanto ao segundo ponto, Gumbrecht (2014, p. 86) apresenta a posição do “observador autorreflexivo”. Esse observador tem sua perspectiva e sua interpretação dependente da posição que ele ocupa, ou seja, cada posição vai possibilitar uma visão e, por consequência, uma interpretação. O que “equivale dizer que, tendo em conta o número potencialmente ilimitado de perspectivas, para cada objeto do mundo pode existir uma série infinita de interpretações e de modos de encontro” (GUMBRECHT, 2014, p. 86). Tal posição poderia implicar um problema no plano da interpretação, uma vez que, diante de ilimitadas possibilidades de perspectivas, “em última análise poderia não haver nenhum referente – nenhum índice material no mundo” (GUMBRECHT, 2014, p. 86), fato que intensifica o tom enigmático do poema.

Observamos no poema, também de maneira aproximativa, essa segunda problemática se refletirmos com base no eu poético. Em alguma medida, o próprio poema apresenta uma multiplicidade de olhares diante daquilo que trata. Contudo, na materialidade do poema, apresentam-se três perspectivas. O eu poético que temos, entretanto, não se caracteriza enquanto autorreflexivo, uma vez que ele não é ‘personagem’ do poema, pois trata sobre ‘eles’, em terceira pessoa. Por esse motivo, pensamos em um eu poético *reflexivo*, pois ainda que não participe da cena retratada, ele reflete sobre aquilo que observa, de maneira que dá a ver certa imagem ao leitor que tem contato com esse poema. Essa imagem que o eu poético proporciona ao leitor, depende da posição que ocupa observando, ou seja, da reflexão de que faz sobre, por isso, nas estrofes 1, 2 e 3, temos três imagens, resultados de uma observação reflexiva do eu poético.

Nesse sentido, o eu poético do poema como observador permite ao leitor, como um observador de segundo plano, atuar no processo de busca por sentidos no exercício de interpretação. E essa busca, por sua vez, é desenvolvida em três dimensões

de reflexão possibilitadas por cada uma das três visões que o eu poético dispõe em cada uma das estrofes do poema. Dá-se, nesse sentido, a possibilidade de que o "*Stimmung*" (GUMBRECHT, 2014, p. 15), ou seja, a atmosfera e o ambiente da obra, permita-nos aproximar o poema da tela anteriormente referida, nesse breve exercício analítico, pois a atmosfera enigmática do poema e a divisão em três planos, com enquadramento profícuo ao exercício de observação, comparece em ambas as materialidades.

O poema não apenas reproduz a tela que dá elementos para a observação do eu poético, mas elabora uma interpretação voltada a elementos não exteriorizados na obra de arte. Nesse movimento, é possível que se crie pela palavra uma nova dimensão em relação ao plano que a pintura apresenta aos olhos. Agudelo (2011, p. 84, tradução nossa), nesse quesito, afirma que, em muitos casos de escritos efrásticos, "o poeta conta, narra ou diz o que antecede ou sucede a cena pintada pelo artista [...]. O poeta se converte, então, em reconstrutor – da pré-história, história e pós-história da cena do quadro – do instante capturado pelo olho do pintor"⁶. Gomes (2015, p. 148) defende que esse procedimento poético potencializa um objeto artístico a partir de um movimento imaginativo e revela uma "expansão energizada", pois, para o autor, há a ativação de implícitos que possibilitam e convocam o leitor à participação nesse procedimento de instauração de um enigma no poema.

Agamben (2016) discute a ideia do enigma e argumenta que sua essência está na promessa de mistério que ele gera. No poema lido, por exemplo, o efeito expectante surge também no uso de dois pontos no meio dos versos, causando no leitor a sensação de expectativa diante da pausa entonacional. Essa expectativa, já tensionada pelo título do poema, dá origem ao *pathos* do enigma que é aparente no poema e revela, "na realidade, que o fato enigmático se refere apenas à linguagem e à sua ambiguidade" (AGAMBEN, 2016, p. 105). E por revelar-se ambígua, material que torna possível as representações verbais de objetos do mundo natural, algumas discussões

⁶ Do original: "el poeta cuenta, narra o dice lo que antecede o sucede a la escena pintada por el artista [...]. El poeta se convierte, entonces, en el re-constructor – de la prehistoria, historia y poshistoria de la escena del cuadro – del instante capturado por el ojo del pintor".

elucidam que há uma vertente no âmbito dos estudos literários que não compreende a *écfrase* enquanto um gênero, mas como um recurso.

Nessa perspectiva, vemos que o eu poético observador do poema de Sophia pretende 'dar a ver' determinadas imagens ao leitor, aspecto essencialmente ecfástico e que, aqui, relacionando-se à pintura, serve como um exemplo de leitura ao que nos referimos sobre as relações possíveis no âmbito da concepção de *écfrase* moderna. Nota-se, com isso, que não é possível encontrar uma descrição pura e simples da obra de arte, ponto já discutido anteriormente com base em Garcia (2008), e que implicou as críticas em relação à ideia de um 'gênero literário', dando lugar a compreensão da *écfrase* enquanto um recurso que alarga um texto literário por meio de elementos retóricos, atribuindo aspectos visuais ao texto verbal, por meio do trabalho com a palavra.

Essa visão da *écfrase* enquanto recurso resultou no que ficou entendido como processo imaginativo (GOMES, 2015), a partir do qual estabelecemos e propomos, neste trabalho, que se compreenda o funcionamento das imagens e a interpretação do recurso como pertencente à concepção de *écfrase imaginativa*, baseando-nos na concepção de *écfrase* imaginária (HOLLANDER, 1988, *apud* HEFFERNAN, 1991, p. 313). Nessa perspectiva, é considerada ecfástica a relação de textos com diferentes obras de arte que não apenas a pictural, incorporando também as representações verbais de esculturas, ou quaisquer outras coisas, pessoas, lugares, emoções, sons, movimentos, marcações temporais que tenham ou não um referente fielmente recuperável na realidade do mundo natural.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

AGUDELO, Pedro Antonio. Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfraza de la retórica antigua a la crítica literaria. **Lingüística y Literatura**, 2011, n. 60.p.75-92.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Ilhas**. 2. ed. Lisboa: Texto Editora, 1990.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O cacto e as ruínas**: a poesia entre outras artes. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; SANTOS, Ariane Souza. Imagens em palavras: as cinco formas efrásticas nos poemas de Shawna Lemay. **Todas as Letras**, São Paulo, v. 13, n.2, p. 149-159, 2011.

FRIAS, Joana Matos. Éfrase: 10 aporias. **Elyra**. n.8. Porto, 2016.

GARCIA, Gismara Rosane. **Frames literários. A Ekphrasis n' O Conquistador**. Dissertação de Mestrado. 199f. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista Júlia de Mesquita Filho. Araraquara-SP, 2008.

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A poesia como pintura: a ekphrasis em Albano Martins**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre o potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUCRio, 2014.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**, 2006. n.71, p.85-105.

HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis and Representation. **New Literary History**, n.22, p. 297-316, 1991.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Trad. Márcia Arbex. In: Thaís Flores Nogueira Diniz (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

LUCIE-SMITH, Edward. **Dicionário de Termos de Arte**. Trad. Ana Cristina Mântua. Lisboa: Dom Quixote Publicações, 1990.

MITCHELL, William John Thomas. Ekphrasis and the other. *In*: **Picture theory**: essays on verbal and visual representation. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 151-181.

NOGUEIRA, Adriana Freire. Poemas que falam para estátuas silenciosas – A poesia efrástica de Sophia de Mello Breyner Andresen: dois poemas. **Boletim de Estudos Clássicos**, v. 52. Coimbra, 2009.

PINHEIRO, Marília Pulquério Futre. Prefácio. *In*: Aquiles Tácio. **Os amores de Leucipe e Clitofonte**. Trad. Abel N. Pena. Lisboa: Edições Cosmos, 2005. p. xi-xv.