

A EKPHRASIS
COMO TÉCNICA
DE TRANSCRIÇÃO
INTERSEMIÓTICA

Resumo: Nos últimos anos o estudo das relações entre literatura e artes visuais tem-se difundido significativamente, motivando pesquisas ora empiricamente direcionadas, que relacionam textos e telas específicos, ora teoricamente orientadas, que buscam desvendar a possibilidade de ler um texto literário como se observa uma pintura ou de decodificar semioticamente uma pintura como um texto literário. Os críticos que se dedicam a esse trabalho procuram ultrapassar as barreiras erguidas por Lessing entre a poesia e as artes visuais: entre a poesia como uma arte de signos arbitrários alinhados no tempo e a pintura como uma arte de signos “naturais” dispostos no espaço.

Palavras-chave: Literatura e pintura; Ekphrasis; Arcimboldo; Cesário Verde; Carlos Drummond de Andrade; Osman Lins

Abstract: In recent years, the study of the relationship between literature and visual arts has spread significantly, motivating research that is sometimes empirically oriented, which relates specific texts and screens, and sometimes theoretically oriented, which seeks to unveil the possibility of reading a literary text as one observes a painting, or to semiotically decode a painting as a literary text. Critics who dedicate themselves to this work seek to overcome the barriers erected by Lessing between poetry and the visual arts: between poetry as an art of arbitrary signs aligned in time and painting as an art of “natural” signs arranged in space.

Keywords: Literature and painting; Ekphrasis; Arcimboldo; Cesário Verde; Carlos Drummond de Andrade; Osman Lins

SOBRE A *EKPHRASIS*

Um dos enfoques mais interessantes neste campo de investigação foi traçado por W. J. T. Mitchell, que em seu livro *Iconology: image, text, ideology* trata da relação entre a palavra e a imagem como uma relação de disputa pelo poder:

A diferença mais fundamental entre palavras e imagens parece ser a fronteira física-sensível entre os domínios da experiência visual e auditiva. O que poderia ser mais básico do que a necessidade bruta da visão para a apreciação da pintura, e do sentido da audição para a compreensão da linguagem? Até o lendário fundador da tradição *ut pictura poesis*, Simonides de Ceos, reconhece que, na melhor das hipóteses, “pintura é poesia muda”. Pode aspirar à eloquência das palavras, mas só pode atingir o tipo de articulação disponível aos surdos e mudos, a linguagem dos gestos, dos sinais e expressões visíveis. A poesia, por outro lado, pode aspirar a tornar-se uma “pintura eloquente”, mas seria mais correto descrever a sua realização real nas palavras de Leonardo da Vinci, como uma espécie de “pintura cega”. As imagens da poesia podem falar, mas não podemos realmente vê-las. (Mitchell, 1987, p. 116)

Citando Mitchell, o crítico James Heffernan, em seu livro *Museu de palavras*, investiga esta relação através de um não menos curioso estudo sobre uma antiga técnica retórica - a *ekphrasis* - ou a representação verbal de uma representação visual. De acordo com este autor, a *ekphrasis* é fascinante por diversas razões: primeiro, porque evoca o poder da imagem silenciosa mesmo quando submetida à autoridade rival da linguagem. Segundo, porque é uma técnica que possibilita uma forte analogia com a disputa entre os gêneros, funcionando muitas vezes como a expressão de um duelo entre os olhares masculino e feminino, onde a voz intelectual do discurso tenta controlar, explicar ou reduzir o impacto sensorial da beleza que seduz e ameaça. Este aspecto revela o caráter profundamente ambivalente da *ekphrasis*, representando uma fusão da iconofilia com a iconofobia, e traduzindo a veneração e a ansiedade dos escritores de todos os tempos sobre a imagem. Terceiro, porque a relação entre as artes numa obra literária *ekphrástica* não é impressionista, mas tangível e manifesta, evidente pela própria natureza deste tipo de representação. E finalmente, porque se trata de uma técnica extraordinariamente fértil e duradoura no campo da criação literária, subsistindo até hoje, apesar

de suas origens remontarem a exemplos tão clássicos quanto o da descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero. Analisar o modo como a pintura e a escultura foram representadas ao longo da história da literatura ocidental é ver como nela se inscreve, paralelamente, uma história de sua perene e conflituosa resposta às artes visuais.

Umberto Eco, no item destinado ao estudo da *ekphrasis* no capítulo “Fazer ver”, de seu livro *Quase a mesma coisa*, comenta sobre o grande prestígio que o exercício gozava na Antiguidade, e menciona inclusive a importância deste exercício na preservação da memória de muitas obras desaparecidas. Exemplos insígnies são as *Imagines* de Filostrato e as *Descriptiones* de Callístrato. Segundo ele, hoje não se pratica mais a *ekphrasis* como exercício retórico, mas como instrumento de atração da atenção menos para o dispositivo verbal do que para a imagem que se pretende evocar ao utilizar a técnica. Se retomássemos o ponto de vista de Mitchell, seria como se o poder do discurso (“masculino”) estivesse sucumbindo definitivamente ao poder da imagem (“feminino”).

Eco distingue também a retórica *ekphrasis* clássica, *evidente*, segundo ele - ou seja, que exigia ser reconhecida como tal -, da *ekphrasis oculta*, de utilização mais moderna, quando o autor não menciona que o texto nasce da descrição de uma obra das artes plásticas: “Se a *ekphrasis* evidente queria ser julgada como tradução verbal de uma obra visual já conhecida (ou que pretendia se tornar conhecida), a *ekphrasis* oculta apresenta-se como dispositivo verbal que quer evocar na mente de quem lê uma visão, o mais precisa possível. Basta pensar nas descrições proustianas dos quadros de Elstir, para ver como o autor, fingindo descrever a obra de um pintor imaginário, inspirava-se efetivamente na obra ou obras de pintores de seu tempo.” O próprio Eco confessa ter-se deliciado com a prática desta técnica em inúmeras passagens de seus livros, como *O Nome da Rosa* e *O Pêndulo de Foucault*.

Em português, entre tantos outros, há o exemplo do capítulo de abertura do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, na verdade um exercício *ekphrástico* oculto de um quadro do pintor Albrecht Dürer. Esta técnica revela-se indubitavelmente útil na pena de um autor cujos romances - como o *Manual de pintura e caligrafia*, o *Ensaio sobre a cegueira* e *A caverna* - refletem claramente um misto de veneração e ansiedade sobre a imagem. O fato de estar ligada à questão dos gêneros - como o atestam as teorias de Leonardo da Vinci e o tratado de Lessing sobre o *paragone* ou a disputa entre as artes ditas “irmãs” ou “rivais”, a literatura e a pintura - também parece fazer da *ekphrasis* um recurso não apenas estrutural, mas profundamente simbólico no texto saramaguiano.

James Heffernan faz questão de distinguir, em seu estudo, a *ekphrasis* de outras técnicas de representação literária ligadas à imagem, como o pictorialismo e a iconicidade. Embora não sejam mutuamente excludentes, essas três técnicas diferem estruturalmente de modo bastante claro. Embora um poema *ekphrástico* possa usar técnicas ou alusões pictóricas para representar uma pintura ou possa ser impresso numa forma gráfica que se assemelhe à pintura ou ao objeto que ele verbalmente representa, a *ekphrasis* difere tanto do pictorialismo quanto da iconicidade pelo seu caráter metalinguístico: ou seja, por se constituir uma tentativa de representação, tradução ou transcrição de uma representação anterior, já realizada em outro meio. O caráter duplamente mimético do procedimento - o fato de representar a própria representação ou, mais especificamente, uma obra das artes plásticas - define e qualifica as obras *ekphrásticas* ao longo da história literária, diferenciando-as de experimentalismos pictorialistas com as palavras e de criações iconográficas, não necessariamente relacionadas à representação de uma obra anterior.

Quanto à relação espacial e temporal na linguagem, pode-se dizer que a *ekphrasis*, tendendo à espacialização do texto, frustra o movimento narrativo, não se submetendo a ele. Ela é o antagonista da narrativa, a digressão ornamental que, no entanto, se recusa a ser mero ornamento submisso à história. Oscilando entre a celebração do poder silencioso e demolidor da pintura, a *ekphrasis*, por outro lado, continua a afirmar o poder eloquente e fundador da palavra. Interrompendo o fluxo narrativo pela evidência descritiva, a *ekphrasis*, ou o texto que se quer imagem, revela a sua admiração pelas artes plásticas, expresso num desejo de con-fusão. Mas ao circunscrever a imagem, filtrando-a através de um olhar, registrando-a, explicando-a e historiando-a, a *ekphrasis* também a destrói enquanto tal. Portanto, embora frequentemente se assemelhe a uma forma de descrição estática, a *ekphrasis* oferece uma resposta negativa à imobilidade pictórica, resgatando o impulso de contar histórias que é próprio da literatura, tentando deixar explícitos os múltiplos enredos que as artes visuais implicam na imagem.

Partindo do princípio de que a *ekphrasis* é a representação verbal de uma representação visual, comentaremos a seguir alguns exemplos do emprego desta técnica na literatura, tomando como referência a obra do artista plástico italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), autor de várias séries de imagens ambíguas intituladas *Cabeças compostas*. Embora muito imitadas no âmbito da pintura de todas as épocas, o interesse por estas “cabeças” como motivo de representação literária também é notável, uma

vez que se assemelhariam a trocadilhos ou palíndromos visuais, aspecto enfatizado pelos surrealistas. A obra de Arcimboldo tem incendiado a imaginação de muitos escritores ao longo dos tempos, tornando-se, portanto, motivo de inspiração para muitas obras literárias. A seguir, consideraremos exemplos extraídos de poemas de Dom Gregório Comanini, Cesário Verde e Carlos Drummond de Andrade, e da narrativa de Osman Lins, a fim de discutir suas peculiaríssimas tentativas de transcrição intersemiótica a partir da pintura arcimboldesca.

A EKPHRISIS COMO DESCRIÇÃO

A fim de enaltecer a tela *Vertumnus*, de Giuseppe Arcimboldo, realização culminante de todas as obras executadas para a glória de Rodolfo II (1552-1612), Imperador da Áustria, o cônego Don Gregório Comanini, contemporâneo do pintor, escreve o seguinte poema:

Seja lá quem fores, ó tu, que assistes/Ao quadro raro, disforme, em
que consisto,/Na boca casquinadas estalando,/Zombaria nos olhos
tremulando,/Todo o rosto pelo riso arrepanhado,/Ao descobrires
algo importuno,/No que dá pelo nome de Vertumnus -/Pelos filhos
de Apolo assim chamado -/Pelos cantos dos antigos exalçado./A
menos, pois, que possas capturar/A fealdade com que me embele-
zar,/Não saberás que existe uma feiúra/Que transcende a própria
formosura./Pese, embora, o aspecto de unidade,/Também há em
mim diversidade./E é ela que fiel, e com razão,/Revela coisas vá-
rias, tais quais são.

*Fruto estival, o melão, vem enxergar/[]Observa-lhe agora, o ar sul-
cado/ Seu tegumento fero e enrugado,/Que vinca a forne e me asse-
melha/Ao velho do arado na montanha/[]Vê também como o pê-
sego e o pomo,/ Rotundos, tão rotundos como um domo,/Se unem
ambos pra criar um rosto/Só de vida e redondez composto./Aten-
ta bem nos meus olhos, embora,/Um seja uma cereja , outro uma
amora./E estas avelãs, quem tal diria?/Note bem como suas peles
ocas/Se emparelham sobre a minha boca:/O que não prestaria, dou-
tro modo,/Aqui constitui a dupla guia/De um esplêndido bigode./E,
para que sozinho não se avenha,/Há a casca escabrosa da casta-
nha/A pender-me do queixo, que me enfeita,/ Oh, gala varonil, mais
que perfeita!*

Como tenta persuadir Comanini através destes trechos de seu longo poema, o retrato maneirista do rei é simultaneamente fiel, caricato e alegórico. É para sempre a imagem indiscutível do rei; mas uma imagem flexível, móvel, onde o sentido trafega em muitas direções e não cessa de dialogar com o observador. A imagem de Rodolfo II, embora única, remete a muitos referentes: é ao mesmo tempo homem e compósito de vegetais, rosto e conglomerado de frutos, rei e metáfora da Natureza, natureza-morta e metáfora do Rei. É aparência e essência, diversidade e unidade. Não é possível apreciar a imagem do todo sem a concomitante percepção de suas partes, que são unidades em si: frutos, flores, etc. E o nome, mais um desdobramento deste rosto por si só já tão discursivo, apenas reforça o seu caráter alegórico: *Vertumnus*, deus dos jardins e dos pomares, que presidia o outono e tinha o privilégio de mudar de forma ao seu bel prazer.



GIUSEPPE ARCIMBOLDO. VERTUMNUS

Neste exemplo, percebe-se como o poeta, falando em primeira pessoa, incorpora o “espírito” do ser retratado e “se descreve” para o leitor, a quem invoca como o próprio observador do quadro de Arcimboldo. A figura do receptor funde-se, no poema, numa imagem híbrida de leitor das palavras e observador da imagem. Como a imagem original não está à vista, tem-se clara a pretensão do poeta de traduzi-la de modo inelutável, não como uma ilustração, mas como uma metalepse, uma espécie de transposição da figura no texto: o poema diz-se “quadro” e solicita ao receptor que o “assista”, o “observe”: não que o “leia”. Apesar da pretensão, o poema de Comanini resulta um tanto modesto em seus efeitos *ekphrásticos*: não fosse o recurso à incorporação do personagem do quadro - ou do próprio quadro

- como voz discursiva do texto, tratar-se-ia de uma mera descrição, minuciosa, crítica e erudita, é verdade, mas não tão eloquente a ponto de “substituir” a visualização do quadro, ou sequer de “traduzi-lo” para o universo da linguagem. Não há uma intenção de recriação literária das técnicas pictóricas; há apenas um comentário à representação, o que não se configura como uma meta-representação, como o seria uma autêntica *ekphrasis*. Ao verbalizar a imagem, Comanini na verdade a silencia. Fixa um significado, ainda que o reconheça vários e diversos. Se fôssemos refletir em termos de disputa de poder, teríamos neste caso um exemplo clássico do domínio do discurso sobre a imagem, que perde a sua virtualidade fecundante ao ser reduzida e concretizada numa interpretação.

O EXERCÍCIO PICTORIALISTA DA *EKPHRASIS*

Sem a pretensão de descrever a mesma tela, o *Vertumnus* de Arcimboldo; e sem sequer lhe fazer a mais discreta alusão, o poeta português dos fins do século XIX, Cesário Verde, autor de um único livro - *O Livro de Cesário Verde* - presta ao pintor maneirista uma homenagem bem mais convincente do que a do bem intencionado poema de Don Gregório Comanini. Exemplo de um exercício pictorialista da *ekphrasis*, esta transcrição intersemiótica revela como um quadro pode ser luminosamente evocado através das palavras, sem que nenhuma referência intelectual lhe seja feita, nenhuma interpretação aludida, nenhum comentário registado. O poema *ekphrástico* intitula-se *Num Bairro Moderno*.

Como já prenuncia o título, a paisagem a ser percorrida pelo poeta é a de um bairro rico, moderno, onde se destacam “casas apalaçadas”, jardins, escadas de mármore; e onde se adivinham, através das persianas, quartos estucados, papéis de parede, finas porcelanas reluzentes à mesa de refeições. O poema, datado de 1877, se constrói ao longo de vinte estrofes com cinco versos cada, divididas tematicamente de maneira ainda mais drástica por um episódio de “delírio”, ou de exótica acomodação visual, cuja natureza é fundamental para se compreender o movimento “paradoxal” da poesia de Cesário Verde. Nota-se que estes versos estão praticamente desabitados, talvez devido à hora escolhida, dez da manhã, quando a preguiçosa população burguesa ainda não despertou de todo, não obstante o dia se apresente desde o princípio deslumbrante, sugerindo que tudo se passa num verão quente, colorido e acolhedor. Nada parece nublar a intensidade da luz, que jorra de palavras e expressões como *transparentes* matizes, *nascentes* estancadas pelos

jardins, *brancuras quentes* que ferem a vista. O brilho e a claridade são tais que o próprio poeta, receptor-emissor da cena retratada, se diz vitimado pela resplandescência do trajeto que descreve, a ponto de chegar ao seu destino, habitualmente, “com as tonturas duma apoplexia”.

Toda essa luz, porém, parece apenas servir de pano de fundo para destacar o motivo central do poema-pintura: a imagem de uma mulher que carrega um cesto com frutas e verduras para vender de porta em porta. Ela e o poeta são os únicos seres vivos sob o sol magnífico, e são ambos trabalhadores. A figura feminina, em si, não chama a atenção. Descrita como uma rapariga pequenina, azafamada, esguedelhada, feia, de bracinhos brancos, descolorida nas maçãs do rosto, sem quadris, magra e enfezadita, parece ser apenas o suporte acanhado de uma surpreendente exuberância cromática que, como se verá adiante, a recobre e a circunda. Nada há de especial nas suas vestes, não são ricas, paramentadas, elegantes ou distintas. No entanto, os adjetivos do poeta as revestem de uma estranha majestade, envolvendo a figura nas ramagens de uma saia, no azul de umas meias, e indo-se derramar sobre o cesto que carrega e que ajuda a compor a sua indumentária, irisando o seu conteúdo - “retalho de horta aglomerada” - a ponto de transformar a pobre mulher, em si mesma tosca e triste, numa forma “pitoresca e audaz” que rebrilha e seduz sobre o “xadrez marmóreo duma escada”.

Considerando-se que este núcleo de intensa cor repousa contra o fundo inacreditavelmente branco da luz ofuscante que inunda todos os espaços do poema, pode-se ter uma ideia da força do contraste que leva esta imagem aparentemente banal a atingir o imaginário do poeta, deflagrando a visão fantástica que constitui o clímax da descrição. Desafiando a luz do dia, da situação cotidiana e previsível, e tendo como cúmplice apenas a luz do sol, o poeta também comete o seu crime: assassina a fotografia em nome da fantasia, do delírio, da metáfora. Focalizando sua visão num detalhe da cena - o cesto de hortaliças - começa a ampliá-lo no contexto dos demais versos até metamorfosear todas as palavras acomodadas no cesto em seres abjetos, pedaços de um organismo gigantesco, ameaçador, que respira e pulsa, e ergue-se da cena, vivo:

Subitamente, - que visão de artista! -
 Se eu transformasse os simples vegetais,
 A luz do sol, o intenso colorista,
 Num ser humano que se mova e exista
 Cheio de belas proporções carnis?!
 E eu recompunha, por anatomia,

Um novo corpo orgânico, aos bocados.
 Achava os tons e as formas. Descobria
 Uma cabeça numa melancia,
 E nuns repolhos seios injetados.
 As azeitonas, que nos dão azeite,
 Negras e unidas, entre verdes folhos,
 São tranças dum cabelo que se ajeite;
 E os nabos - ossos nus, da cor do leite,
 E os cachos d'uvas - os rosários d'olhos.
 Há colos, ombros, bocas, um semblante
 Nas posições de certos frutos. E entre
 As hortaliças, tímido, fragrante,
 Como dalguém que tudo aquilo jante,
 Surge um melão, que me lembrou um ventre.
 E como um feto, enfim, que se dilate,
 Vi nos legumes carnes tentadoras,
 Sangue na ginja vívida, escarlate,
 Bons corações pulsando no tomate
 E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.

O poema parece abandonar o plano bidimensional da pintura e avançar no universo tridimensional da escultura. Do interior do quadro realista, a figura grotesca, maravilhosa, delirante começa a se insurgir contra a superfície, projetando volumes e conferindo profundidades inesperadas ao texto. Assim, o poeta-escultor transforma o poema numa matéria-prima amorfa, onde o amontoado de palavras constitui o material de que se utiliza para moldar um ser arcimboldesco. Surgindo da aparente serenidade da paisagem, a criatura obscurece profundamente a claridade inicial, lançando sombras sobre os significados banais ao roubar-lhes os significantes e com eles construir uma estranha alegoria. Num jogo de aproximações e de recuos, percebe-se que, vista de longe, a cena da mulher com o cesto de hortaliças continua inalterada. Apenas o olhar do poeta, viajando sobre o detalhe da pintura, aproximando-se da superfície dos frutos, é que os transmuda na maciez e rubor da pele, na tepidez e volume dos órgãos, nas formas anatômicas que brotam de atitudes, ângulos inesperados, estranhos parentescos dos corpos vegetais com o corpo humano. O caráter fragmentário de tal montagem é patente. Aqui já não são feitas comparações. O ser criado não tem uma cabeça “parecida” com uma melancia; a melancia é a própria cabeça, ambiguidade muito ao gosto das pinturas maneiristas. Ins-

taura-se uma incômoda simultaneidade, uma coexistência perturbadora entre dois significantes que se interpenetram no poema, sem se excluir. O mesmo acontece quando o poeta utiliza a expressão “maçãs do rosto” para referir-se à mulher, e menciona as “faces duns alperces” para referir-se aos pêssegos. A permuta que se instala entre os reinos humano e vegetal, nesse orgânico intercâmbio, produz como efeito maior o apagamento do elemento essencialmente humano e a sua conversão, no texto, à condição de uma natureza-morta. As metáforas tornam-se literais, na medida em que abrem a possibilidade de a mulher retratada ser apenas uma montagem, cujo rosto pode ser literalmente composto pelas figuras das frutas. O tratamento dado ao tema do humano é flagrantemente, pictoricamente moderno.

Como analisa Roland Barthes em *O óbvio e o obtuso*, a época de Arcimboldo foi profícua na fabricação de imagens reversíveis. Jogos caricaturais em que, por exemplo, a figura do papa, invertida, transformava-se em bode, ou a figura de Calvino, de ponta-cabeça, em louco perigoso, eram frequentemente usadas pelos partidários ou adversários da Reforma. Arcimboldo compôs várias séries de imagens reversíveis, que Barthes identifica com “palíndromos visuais”. No entanto, talvez essa construção tenha mais a ver com o paradoxo do que com o palíndromo. Um palíndromo pode ser lido em várias direções sem alterar o sentido. Já um “falso palíndromo” é um paradoxo: parecendo que reforça o mesmo, ele apenas afirma-se como outro. Afirma para negar e vice-versa, centralizando o “caráter reversível” no sentido e não num jogo de palavras meramente formal. Talvez também seja assim que se possa entender o movimento “paradoxal” da poesia de Cesário Verde, que se abre tanto a uma leitura convencional do realismo quanto a uma leitura imprevisível, moderna. O recurso à pintura arcimboldesca, essencialmente pictorialista, como se viu, talvez guarde relação com essa proposta.

O EXERCÍCIO ICÔNICO DA *EKPHRASIS*

Assim como no poema de Cesário Verde, ainda que inegável, a alusão às *Cabeças compostas* de Arcimboldo parece circunstancial e não intencional ou reconhecida, também no poema *Um em quatro*, de Carlos Drummond de Andrade, encontramos uma montagem evocadora da obra, que pode ser estruturalmente a ela associada. Ao contrário de *Um bairro moderno*, porém, onde o que se destaca é o pictorialismo, a exuberância das cores buscada à pele dos frutos e flores artificialmente reproduzidos com as tintas do pintor, copiadas pelo poeta; aqui o que se reproduz é a estrutura da fusão, o princí-

Além do aspecto icônico, o poema se apresenta como uma equação matemática onde A é o cavaleiro Dom Quixote; B é Rocinante, cavalo de Quixote; Z é Sancho Pança, escudeiro de Quixote; y é o jumento de Sancho; A sobre b = Quixote montado em Rocinante; Z sobre y = Sancho montado no jumento; A&b é o conjunto cavaleiro/cavalo; Z&y é o conjunto escudeiro/jumento. Bela é a unidade do grupo AbyZ, insana irmandade humana e animal, quarteto que se move em busca de um sonho. Um em quatro torna-se também quatro em um, unificação representada graficamente por uma única palavra: *umcavaleiroumcavaloumjumentoumescudeiro*, ou seja: AbyZ.

Posto ao lado da pintura de Portinari, o poema não se relaciona com a sua estrutura. Texto e tela apenas evocam os personagens do livro, ou um sentimento geral obtido pela leitura da obra, sem estabelecer entre si uma relação dialógica composicional. Embora se relacionem com a obra de Cervantes, não se relacionam entre si. Posto ao lado de uma *Cabeça composta* arcimboldesca, porém, imediatamente identificamos o paralelo estrutural, uma mesma sintonia *original* - porque não explícita no texto cervantino - de leitura do *Dom Quixote*, que se expressa num processo semelhante de interpretação visual da obra homenageada, tanto com palavras quanto com imagens.

Seria, portanto, sugestiva a leitura do poema *Um em quatro* como um exercício *ekphrástico* intencional, a partir da cabeça arcimboldesca de autor desconhecido, na qual as imagens isoladas do Quixote, Rocinante, Sancho e o jumento fundem-se no retrato do escritor Cervantes, representando exatamente a fusão do quarteto cervantino tal como é proposto na equação literária de Drummond. Evidentemente, não há elementos para se supor que se trate de um efetivo exercício de transcrição intersemiótica, mesmo oculto. Contudo, colocando-se o poema ao lado da cabeça composta que da obra de Cervantes terá feito um dos seguidores do estilo de Arcimboldo, e imaginando-se que Drummond o pudesse ter escrito com esta inspiração, ter-se-ia um exemplo singular do exercício icônico da *ekphrasis*, que pretendemos discutir neste item. Perdoem-nos, pois, a especulação, em benefício da explanação da ideia.

A EKPHRASIS COMO EXERCÍCIO METALINGUÍSTICO

A auto referencialidade é uma característica das produções *ekphrásticas*, que põem em causa, duplamente, a representação artística. O

modo como o escritor Osman Lins elabora suas personagens sob o molde das *Cabeças compostas* de Arcimboldo enfatiza este aspecto. Sem jamais ter feito uma referência explícita às obras deste pintor, suas narrativas eminentemente plásticas e ornamentais são povoadas de verdadeiras transcrições verbais das alegorias visuais de Arcimboldo. Seres compósitos, ambíguos e palindrômicos, ou francamente paradoxais, invadem suas histórias, quando não a constituem. A função desses seres no texto é a de promover uma reflexão sobre o próprio texto. A título de exemplo, consideraremos a alegoria sobre a qual se constrói o romance *Avalovara*, cujo título remete ao nome de um personagem da narrativa: um pássaro feito de muitos pássaros, possível alusão ao quadro *Ar*, do pintor maneirista. Não exatamente ligada à história, essa criatura aparece e desaparece das cenas, sobrevoando os capítulos e aludindo tanto à estrutura fragmentária do romance, composto de enredos recortados e sobrepostos, quanto ao tipo de composição das três figuras femininas principais que sintetizam a concepção da personagem como espaço e do espaço como personagem.

O pássaro é uma metáfora importante e recorrente na obra osmaniana, aparecendo também nos seus contos e num dos poucos poemas que escreveu. À semelhança do pássaro, Osman Lins esboça nas figuras dessas mulheres a sua *teoria da animização do espaço*, que não consiste, como se poderia pensar, no processo comum às fábulas e narrativas fantásticas, em que se dá vida aos objetos, conferindo-lhes características humanas como voz e capacidade de percepção. A teoria de Osman Lins, ao contrário, consiste numa técnica peculiar de construção da personagem a partir de um aglomerado de objetos heterogêneos, que migram do espaço diegético ou discursivo para dentro dos seus corpos, constituindo-os. A intenção do autor é bastante clara: não se trata de estabelecer meras comparações entre a figura humana e outros materiais: “Que há de novo em comparar uma personagem a bichos repulsivos? O novo é *amalgamar* uma porção de pequenos animais e, com eles, construir uma mulher, objeto ilusório de uma paixão real”.



GIUSEPPE ARCIMBOLDO. AR

O efeito visual alcançado através deste processo encontra um curioso paralelo técnico no chamado *Efeito Arcimboldo*, identificado nos quadros do referido pintor, que enfrentava um desafio semelhante: construir, com os recursos da pintura, alegorias: imagens de efeito linguístico. As soluções

encontradas por ambos frequentemente coincidem em termos estruturais e conceituais

É Roland Barthes quem aponta o fundo linguístico da pintura de Arcimboldo, que, como um poeta barroco, explora as curiosidades da língua, joga com a sinonímia e com a homonímia; combina, permuta e desvia signos já existentes. Para Barthes, a estrutura da linguagem humana é duplamente articulada: a sequência do discurso pode ser recortada em palavras, e as palavras, por sua vez, podem ser recortadas em sons ou em letras. A grande diferença entre essas duas articulações é que a primeira possui unidades que já têm um sentido (são as palavras); enquanto a segunda produz unidades insignificantes (são os fonemas: os fonemas, em si, nada significam). Na sua opinião, as artes visuais não teriam essa mesma estrutura: “É perfeitamente possível decompor o “discurso” do quadro em formas (linhas e pontos), mas essas formas nada significam antes de estarem reunidas. A pintura, portanto, tem apenas uma articulação”. Para Barthes, isso permite compreender o paradoxo estrutural das composições arcimboldescas: “Arcimboldo transforma a pintura em uma verdadeira língua, dando-lhe dupla articulação”.

Observe-se o quadro *Ar*. Trata-se, como na maioria das obras deste pintor, de um perfil humano feito a partir de um compósito de elementos. Neste caso, a cabeça humana recorta-se, uma primeira vez, em formas que já são seres inteiros, nomeáveis - em outros termos, “palavras”: águia, pavão, coruja, galo, beija-flor. Esses seres, por sua vez, decompõem-se em formas, linhas e cores que nada significam: reencontra-se, assim, a dupla escala das palavras e dos sons. Antes de *Avalovara*, Osman Lins ensaia uma alegoria semelhante em *Nove, novena*, na personagem Z.I., de “Perdidos e achados”. Simultaneamente uma imagem de mulher e uma composição ornitológica, a surpresa que essa construção produz no leitor não só desmembra a idéia da “mulher” como faz retornar sua atenção para as palavras que, na página, constituem esse estranho ser:

Quando a ergo, dois vultos de mulher se distanciam, e uma é Z.I. Clamo por seu nome, sigo-a ferindo os pés, ambas começam a correr, avanço decidido, agarro-a pelo braço. “Eu te amo!” Volta-se, cospe-me no rosto. *Então vejo, vi, vejo então que ela é feita de bichos ajustados. Ouço um rumor frouxo, um ruflar de asas, Z.I. desfaz-se em pássaros noturnos, vespas, mariposas, besouros e morcegos.*

Nota-se a diferença entre este procedimento e o que é utilizado por James Joyce no plano do discurso. Em *Finnegans wake* encontra-se um trecho onde a similitude ornitológica brota de um jogo de deformações paronômicas com as palavras: “*Amengst menlike trees walking or trees like angels weeping nobirdy aviar soar anywing to eagle it!*”. Em português, na tradução de Haroldo de Campos, seria algo como “Entre árvores homínideas andando ou árvores angelídeas chorando não haveria de voer-se nasa agual”. Em ambos os casos, veicula-se uma *imagem*: a pintura por meio de palavras em que esteja ausente a analogia e a comparação. A imagem no texto fornece uma informação completa e literal, como uma pintura, uma fotografia, de objetos; enquanto a metáfora estabelece uma comparação entre objetos. Seja como for, tal procedimento limita-se, em Joyce, a um jogo de linguagem sem maiores implicações para a construção do espaço diegético, enquanto o objetivo dos experimentalismos narrativos de Osman Lins, que aproximam tão fortemente o seu trabalho das artes visuais, reside justamente na elaboração deste espaço. À “dupla articulação” do texto de Joyce escapa, como se percebe, a tridimensionalidade responsável pela plasticidade do efeito que é conseguido por Osman Lins. Como buscamos mostrar neste item, a *ekphrasis* é utilizada em seus textos como estratégia de reflexão sobre um princípio: o da unidade na diversidade. Assim, tanto a personagem quanto o romance, aqui mencionados, são metaforizados em pássaros arcimboldescos feitos de muitos pássaros, o que torna patente o caráter metalinguístico da proposta.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. As impurezas do branco, in: *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- BARTHES, Roland. Arcimboldo ou retórico e mágico, in: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- DOM QUIXOTE - CERVANTES/PORTINARI/DRUMMOND. 21 desenhos de Portinari e 21 poemas de Drummond. Editora Fontana, 1993.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.
- HEFFERNAN, James. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: the illusion of natural sign*. Baltimore, John Hopkins University, 1992.
- KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo: um mágico maneirista*. Lisboa: Teschen, 1993.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália, s/d.

