

A ÉCFRASE IMAGINATIVA

THE IMAGINATIVE EKPHRASIS

Cleber da Silva Luz¹

RESUMO: Este artigo explora o conceito de *écfrase imaginativa*, entendido enquanto exercício imaginativo de criação da imagem poética. Para tanto, apresentamos uma discussão teórica acerca do conceito e, na sequência, tomamos um excerto da descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada*, de Homero, e o poema “Como o rumor”, que integra a obra *O nome das coisas*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, para uma análise com foco nos processos de constituição do recurso da *écfrase* e seus efeitos de sentidos.

Palavras-chave: *écfrase imaginativa*; Homero; Sophia de Mello Breyner Andresen.

ABSTRACT: This article explores the concept of *imaginative ekphrasis*, understood as an imaginative exercise of creation of the poetic image. Therefore, we present a theoretical discussion about the concept, and, in the sequence, we take an excerpt of the description of the shield of Achilles in Homer’s *Iliad*, and the poem “Como o rumor”, which integrates the book *O nome das coisas*, by Sophia de Mello Breyer Adresen, for an analysis focusing on the constitution processes of the resource of *ekphrasis* and its meaning effects.

Keywords: *imaginative ekphrasis*; Homer; Sophia de Mello Breyner Andresen.

1. INTRODUÇÃO

São muitas as possibilidades de compreensão do recurso da *écfrase*, se recorrermos às leituras das diferentes áreas do conhecimento que têm buscado aplicar esse conceito aos exercícios de leitura, análise e descrição de objetos artísticos e não artísticos, de acordo com seus interesses. Neste trabalho, também assumindo uma posição dentre as diversas possibilidades, nos interessa discutir o conceito a partir da concepção de *écfrase imaginativa*, com foco na análise de poemas. Diferente

¹ Doutorando, UFPR.

das noções de *ekphrasis* antiga (RODOLPHO, 2012) e *écfrase moderna* (GARCIA, 2008), que propõem, respectivamente, a descrição de cenas do real, oralizadas em discursos e/ou exercícios de retórica, ou uma representação verbal de pinturas em um texto literário, a concepção de *écfrase imaginativa* dialoga com a noção de *écfrase nocional* proposta por John Hollander, cujo principal elemento do recurso seria a criação de uma representação verbal de obras de arte reais ou fictícias, sem a necessidade de impor à descrição a “fidelidade” à referência, quando real.

James A. W. Heffernan (1991, p. 313, tradução nossa) comenta que Hollander é quem cunhou o termo *écfrase nocional* (*notional ekphrasis*) “para designar representações poéticas de obras de arte imaginárias”², diferenciando-se da representação verbal de obras de artes cuja referência é recuperável em um objeto artístico real do mundo extraliterário; esta última é entendida por Hollander enquanto *écfrase real* (*actual ekphrasis*) (HOLLANDER, 1988, *apud* VIEIRA, 2016, p. 32).

O entendimento da *écfrase nocional* é recuperado em diversos estudos sobre a *écfrase imaginária*, como nos textos de Mirian de Paiva Vieira (2016) e de Joana Matos Frias (2016), de maneira a reiterar a essência da *écfrase* que se funda no processo de elaboração de uma representação verbal que, ainda que se relacione com um objeto do mundo real cuja referência é recuperável, seu exercício descritivo se pauta na elaboração de imagens em torno da ‘noção’ daquele objeto, e não em sua reprodução fiel por meio de uma descrição pura e simples. Salientamos, contudo, que os trabalhos que tratam dessa concepção utilizam a expressão ‘*écfrase imaginária*’, assim como definiu Hollander. Ainda, em Massaud Moisés (2013), Álvaro Cardoso Gomes (2015) e Vieira (2016) encontramos expressões como ‘peça imaginária’, ‘quadro imaginário’, ‘objeto imaginário’, entre outros.

Entendemos, nessa linha, que o uso do termo ‘imaginário’ propõe uma ideia de ‘produto’ final, resultante de um processo de elaboração da representação verbal sem

² Do original: “to designate poetic representations of imaginary works of art”. (HEFFERNAN, 1991, p. 313).

referente no mundo natural, por isso imaginário. E por entender que a *écfrase* nessa concepção não é um produto em si, o que relacionaria novamente à ideia de um gênero literário, mas um recurso que faz parte e incorpora um processo de elaboração verbal, cujo cerne reside em um “processo imaginativo” (GOMES, 2015, p. 35) ou em uma “atitude imaginativa” (GOMES, 2015, p. 110), propomos que se compreenda o conceito sob a forma de *écfrase imaginativa*.

A fim de que se entenda o funcionamento e os elementos que amparam essa leitura, propomos a análise de um trecho da descrição do escudo de Aquiles, apresentado na *Ilíada*, de Homero, e o poema “Com o rumor”, que integra a obra *O nome das coisas* (1986), de Sophia de Mello Breyner Andresen, de modo a apresentar discussões tanto teóricas como aplicadas à análise literária, com foco na compreensão do recurso nessa concepção, vislumbrando seus elementos constitutivos e algumas das possibilidades de produção e efeitos de sentidos.

2. O EXERCÍCIO IMAGINATIVO

A pesquisadora Joana Matos Frias (2016, p. 34) dedica-se ao estudo do conceito de *écfrase* e filia-se à vertente que não a compreende enquanto um gênero literário. Para a autora, a *écfrase* se constitui como um princípio, pois seu fator nuclear reside não no objeto artístico para o qual o discurso se dedica, mas no modo “como o objeto é dado a ver”. Na compreensão da *écfrase* como recurso ou princípio é que a entendemos como *écfrase imaginativa*, em outras palavras, como um exercício imaginativo ecfástico, em que não há obrigatoriedade de haver um objeto cuja existência é recuperável em dimensões extratextuais. Portanto, em diálogo com a autora, compreende-se que, em lugar da *visualização*, tem-se como princípio o exercício de tornar algo *visualizável*.

Para que algo se torne visualizável, portanto, o poeta elabora no verso uma forma possível de se ver. Nessa linha, Moisés (2002a) defende que o poeta é um visualista, pois elabora imagens em torno de sentidos do olhar, de modo que o poema, “no ato de ver, encontra a sua razão de ser” (MOISÉS, 2002a, p. 17). Esse processo de constituição de um propósito visualizável é complexo, pois, ainda de acordo com o crítico, “o visualismo manifesta-se na totalidade do poema, concebido que é como um painel histórico, e em cada episódio-tela em particular” (2002a, p. 18). O que Moisés quer explicar é que o poeta elabora imagens que são constituídas ao longo do discurso efrástico ao mesmo passo em que se lê, de modo que é facultado ao poema um referente no real, pois os processos de elaboração de algo que seja visualizável se revelam, posteriormente, no ato da leitura. Nesse sentido, “como que presenciada pelo poeta, a cena é comunicada diretamente ao leitor, assim transformado em espectador.” (MOISÉS, 2002a, p. 19).

É nesse sentido que Frias (2016, p. 35) defende ser possível a inexistência de um referente para o discurso efrástico, o que gera uma “*mimesis* referencialmente inverossímil”; porque nos interessa, nessa leitura, o verossímil do discurso. Nesse viés, ainda que as imagens possam ser inverossímeis quando buscadas na realidade do mundo natural, no plano do discurso elas se tornam verossímeis. É importante ainda considerar que o ato de leitura pode reverter o processo de inexistência do referente, pois o leitor, quando tem contato com o texto efrástico, opera com o movimento de construção imagética, por isso “a leitura solicitada é de natureza triangular” (p. 38): após o poeta converter o objeto visual (real ou fictício) em verbal, o leitor constrói o visual pelo contato com o verbal.

Pelas palavras de Pedro Antonio Agudelo (2011), essa vertente de compreensão da *éfrase* tem como principal critério a necessidade de que se compreenda como independente do objeto o exercício representativo que a *éfrase* pressupõe, pois o texto efrástico cria imaginariamente o objeto inexistente (ou recria aquele existente)

que só poderá ser conhecido pela palavra. Tais assertivas dialogam com o que Gomes (2015) apresenta quando propõe o estudo da obra de Albano Martins (1930-2018), poeta português que se valia da *écfrase* em muitas de suas obras. Ao analisar o poema “Inscrição Encontrada num Vaso Grego do Século V. a.C.” de autoria do poeta, identifica que não havia de fato um vaso tal qual o apresentado nos versos.

Na ocasião da escrita de *A poesia como pintura: a ekphrasis em Albano Martins* (2015), Gomes entrevista o poeta e o questiona acerca desse texto. Desse questionamento, acena em nota: “viemos a saber que o vaso em questão não tem existência real, pois foi um produto de sua imaginação, o que não altera em nada a visão crítica que se tem da questão *ekphrasis*” (p. 115).

É bastante comum que textos literários criem peças efrásticas de objetos artísticos fictícios, resultantes de um processo imaginativo. As criações efrásticas imaginativas possuem todas as características essenciais da *écfrase*, mas diferem por não ser possível ao leitor o cotejo entre “o original pictórico ou escultórico e a representação textual”, pois, nesses casos, o que se faz presente ao leitor não são objetos do mundo real, mas um simulacro, que “tem tanta realidade quanto o universo que nos cerca.” (GOMES, 2015, p. 35-36).

O pesquisador João Adolfo Hansen (2006, p. 86) defende que, nessa vertente, a *écfrase* cria uma “*falsa fictio*”, pois narra aquilo que não existe. Constrói, portanto, uma imagem fictícia, com base na qual o efeito expositivo da *écfrase* não resulta em uma exposição de objetos empíricos, mas comparece enquanto um processo de abstração compositiva, de maneira que “a imagem da *ekphrasis* resulta da abstração detalhadora de particularidades da matéria”, e, por esse motivo, “a descrição sempre omite algo”. Tais assertivas nos levam à imagem do enigma no poema, pois aloca em sua composição certa presença de um enigma cuja linguagem elíptica, expectante, é quem cria imagens, instaurando o *pathos* do poema. Ainda que haja a possibilidade de leitura relacionada com uma obra de arte pictural, o enigma se instaura como condição do

processo de constituição de sentidos, atestando que o poema cria certo nível de abstração da imagem da qual trata; é também por esse motivo que se reforça a impossibilidade de o recurso da *écfrase* descrever pura e simplesmente um objeto sem operar o processo de abstração compositiva de que fala Hansen.

3. DO ESCUDO AO BÚZIO: A ÉCFRASE IMAGINATIVA

William John Thomas Mitchell (1994, p. 152) afirma que a primeira peça ecfástica de que se tem notícia encontra-se na descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada*, de Homero. Gismara Rosane Garcia (2008, p. 101), Moisés (2013, p. 137) e Gomes (2015, p. 36) corroboram a afirmação e defendem que essa descrição pode ser entendida como a origem canônica da *ekphrasis* clássica³.

Lê-se, na sequência, alguns versos do Canto XVIII da *Ilíada* em que ocorre a descrição (HOMERO, 2013, p. 536-540):

Lançou para o fogo bronze renitente e estanho
e ouro precioso e prata. Logo em seguida colocou
sobre o suporte uma grande bigorna; com uma das mãos
pegou um martelo ingente, com a outra, nas tenazes.

Fez primeiro um escudo grande e robusto,
todo lavrado, e pôs-lhe à volta um rebordo brilhante,
triplo e refulgente, e daí fez um talabarte de prata.
Cinco eram as camadas do próprio escudo; e nele
cinzelou muitas imagens com perícia excepcional.

Nele forjou a terra, o céu e o mar;
o sol incansável e a lua cheia;
e todas as constelações, grinaldas do céu:
as Plêiades, as Híades e a Força de Oríon;
e a Ursa, a que chamam Carro,
cujo curso revolve sempre no mesmo sítio, fitando Oríon.
Dos astros só a Ursa não mergulha nas correntes do Oceano.

³ Também se considera importante exemplo de exercício ecfástico a descrição do escudo de Eneias, na *Eneida*, de Virgílio (MORGANTINI, 2008).

E fez duas cidades de homens mortais,
cidades belas. Numa havia bodas e celebrações:
as noivas saídas dos tálamos sob tochas lampejantes
eram levadas pela cidade; muitos entoavam o canto nupcial.
Mancebos rodopiavam a dançar; e no meio deles
flautas e liras imitavam o seu som. As mulheres
estavam em pé, cada uma à sua porta, maravilhadas. [...]

Pôs também uma leira amena, terra fecunda,
ampla e três vezes arada; nela muitos lavradores
conduziam as juntas para aqui e para acolá. [...]

Pôs também uma propriedade régia, onde trabalhavam
jornaleiros, segurando nas mãos foices afiadas.
Alguns molhos caíam no chão na carreira do alfanje,
outros por homens eram atados com palha torcida. [...]

Pôs ainda uma vinha bem carregada de cachos,
bela e dourada. Negras eram as uvas
e segurou-as em toda a extensão com esteios de prata.
Estendeu em volta uma trincheira azul e ao redor uma sebe
de estanho. [...]

Fez também uma manada de bois de chifres direitos.
As vacas fê-las de ouro e de estanho; com mugidos
se apressavam do estabulo para a pastagem, para junto
do rio cheio de murmúrios e do canavial ondulante. [...]

Fez também o famoso deus ambidestro
uma passagem situada num belo vale, grande pastagem
de brancas ovelhas, com redis, toldados casebres e currais. [...]

Colocou ainda a grande força do rio Oceano,
à volta do último rebordo do escudo bem forjado.

Mas depois que forjou o escudo grande e robusto,
forjou para Aquiles uma couraça mais luzente que o fogo;
e forjou um elmo pesado, ajustado às tēmporas,
bela e bem lavrado; e por cima pôs um penacho dourado.
Forjou ainda cnēmides de estanho moldável.

Depois que fabricou todas as armas o famoso deus ambidestro,
Pegou nelas e depositou-as à frente da mãe de Aquiles.
Como um falcão saltou ela do Olimpo coberto de neve,
levando da parte Hefesto as armas refulgentes.

Tratando-se de uma narração em detalhes da fabricação do escudo, Moisés (2013, p. 137) se refere ao fragmento como *écfrase* imaginária. Entende a peça dessa forma, pois, segundo o crítico, o escudo de Aquiles não tem um correspondente na realidade histórica ou na pintura. A afirmação pontual de Moisés já desestabiliza a noção clássica da *écfrase* (a *ekphrasis*), cujos preceitos advogam em favor da reprodução fiel de uma determinada realidade que seja recuperável em uma dimensão extratextual.

O fragmento apresenta a descrição da fabricação do artefato, fazendo referência ao trabalho do artesão de maneira direta. Nesse caso, o trabalho do artesão é contemplado e retratado pelo trabalho do artista, que são, conforme Gomes (2015, p. 40), “ambos representados pelo mesmo deus Vulcano, como se não houvesse diferença alguma entre ambos os labores”. Há, nesse caso, a relação entre o trabalho do ferreiro, correspondente ao mundo natural, e o trabalho do artista, que está ligado ao campo das artes da representação.

Assim, observa-se que Homero não dá ênfase apenas ao objeto. Nesse momento, seu esforço ecfástico está atrelado também ao exercício de visualização do processo de fabricação. Elemento importante da concepção de *écfrase imaginativa*, temos, neste caso, a desestabilização do estático. Obras de arte e outros artefatos do mundo natural têm em si a característica de serem estáticos, o que é alterado quando retratado no texto literário por conta da ativação de sentidos ocultos no objeto/artefato em si. Acontece, nesse fragmento, a representação verbal de uma ação que comparece substancialmente em vez de uma descrição pura e simples do objeto.

Gomes (2015) comenta que as imagens que compõem a peça se organizam com base em preceitos cosmogônicos, sobretudo pelo fato de que Homero dá início à descrição tratando de mundos superiores, como a terra, o mar, o céu, e só depois se volta para o mundo inferior dos homens. Assim, “a partir da descrição sumária dos

elementos essenciais que compõem o Universo — a terra, a água, o ar —, como já se disse, as peças escultóricas do escudo passam a contemplar o mundo humano” (p. 41).

Há na descrição efrástica elaborada por Homero na composição do escudo uma grande quantidade de excertos narrativos. Esses excertos, por meio da força da voz do aedo, possibilitam que se crie no texto a ilusão de uma espécie de vida própria em alguns objetos que se destacam, diferente de uma situação em que observássemos o escudo se concebido como objeto do mundo natural com suas funções práticas, “o que serve para acentuar aí o poder sugestivo da *ekphrasis*” (GOMES, 2015, p. 42).

Garcia (2008, p. 99) comenta o fato de que Lessing, quando se dedica ao estudo da relação entre pintura e literatura, compreende a “descrição como *ekphrasis*, a exemplo do Escudo de Aquiles, [que] percebeu uma entrega à digressão, como forma não ornamentosa de descrição”, característica que o inseriria nos preceitos clássicos dos exercícios de retórica, de modo que se ligaria ao princípio da *enargeia*, sem abertura a inserções interpretativas. Assim, a autora observa que o uso da *écfrase* “não estatizava a narrativa nem o trabalho de arte, já que Homero também se referia ao ato inventor tanto do referente visual (que no caso é imaginário), como de sua (re) interpretação no texto verbal” (p. 99).

O fragmento da descrição do escudo apresentado por Homero na *Ilíada*, portanto, é considerado efrástico devido à riqueza de detalhes e às especificidades do objeto descrito. Gomes (2015) afirma ainda que, na descrição do escudo, aos elementos descritos atribui-se vida, tornando-os animados, de modo que a descrição propriamente dita dá lugar à narração. “Isso acontece porque o poeta não quer enumerar o que havia no mundo antigo, mas trazer à vida um tempo imemorial de grande beleza” (p. 43).

Hansen (2006, p. 87) propõe que ainda se reflita acerca da compreensão desse exemplo como um *topos* clássico da *ekphrasis*. Para o crítico, há a possibilidade de compreensão do exemplo como tal por conta de tratar-se efetivamente de uma

‘exposição’ de determinados aspectos, “mas há duas objeções consideráveis à sua classificação como *ekphrasis* no sentido generalizado pelos historiadores da arte” (p. 87). A primeira objeção é de ordem histórica e serve como crítica ao anacronismo, uma vez que a obra de Homero é muito anterior à prática do gênero e dos procedimentos retóricos que doutrinam o recurso da *écfrase*. A segunda é do campo da poética e se refere ao fato de que, assim como Lessing propôs no século XVIII, não é possível isolar a descrição do escudo da ação épica do poema (p. 87).

Paulo Martins (2016) reflete sobre esse processo e assevera ser um aspecto ‘pragmático’ da *écfrase* que é, por um lado retrospectivo, por outro prospectivo. O crítico explica: “Chamo de *écfrase pragmática* aquela que seguramente independe de uma doutrina retórica que a regule, a delimite em seu uso e lhe organize os modos” (2016, p. 175, grifos do autor). A leitura do estudioso se volta para o olhar da liberdade desse exercício imaginativo, já que a *ekphrasis* clássica pressuporia a fidelidade em correspondência com algo que existisse no mundo natural. Nessa leitura, a *écfrase* elabora um movimento de criação que é retrospectivo na medida em que revisita certas imagens para elaborar as imagens no poema; o que também dialoga com Moisés (2002b, p. 213) quando afirma que a *écfrase* revela um certo “prazer em olhar o passado”. Em sua face prospectiva, a *écfrase* elabora uma imagem que passará a existir após o registro verbal.

Compreendendo as limitações e os avanços da crítica em relação ao conceito de *écfrase*, Hansen (2006, p. 87, grifos do autor) orienta que nos tempos atuais o conceito seja compreendido enquanto “qualquer efeito visual”. Propomos, nesse momento, a leitura do poema “Como o rumor” que integra a obra *O nome das coisas*, a fim de destacar como esse processo imaginativo gera o efeito visual a partir de expedientes ecfásticos sem a necessidade de um correspondente em outras artes.

Como o rumor do mar dentro de um búzio
O divino sussurra no universo
Algo emerge: primordial projecto (ANDRESEN, 1986, p. 17).

Hansen (2006, p. 89) apresenta a seguinte proposição de categorias possíveis à construção da *écfrase*: a) *pragmatografia* (descrição de coisas); b) *prosopografia* (descrição de pessoas); c) *etopéias* (descrição de paixões e caracteres); d) *topografia* (descrição de lugares reais); e) *topotesia* (descrição de lugares imaginários); f) *cronografia* (descrição do tempo). Ainda, a partir da leitura de Melina Rodolpho (2012, p. 170), incluímos outra categoria: g) *idolopeia* (descrição de pessoas já mortas). O poema que lemos não se concentra em nenhuma das categorias em específico, mas apresenta uma configuração que chamamos de *écfrase sonora*. Buscando caracterizar esse exercício enquanto ecfástico-imaginativo e atribuir ao exemplo uma categoria, propomos que se entenda enquanto pertencente à categoria que denominaremos, aqui, por *fonografia*, que, de maneira breve, compreende a representação verbal de uma composição sonora, em outras palavras, as imagens elaboradas pelo eu poético possibilitam que se visualize um som. Sinestesticamente o poema constrói o discurso ecfástico.

Em recente entrevista, Thais Flores Nogueira Diniz (2021, p. 02) comenta sobre a *écfrase*: “embora o termo tenha sido usado desde a antiguidade especificamente como uma espécie de tradução da imagem em palavras, eu ainda acho possível falar de *écfrase* musical, *écfrase* arquitetônica etc.”. Nossa compreensão ancora-se também nessa afirmação da crítica, embora não possamos afirmar que a proposição seja a mesma, devido à limitação de seu comentário. Contudo, nosso posicionamento também é o de acreditar e buscar desvelar outros olhares sobre a riqueza do conceito de *écfrase*.

Destaquemos, de início, que um símile é registrado já desde o título do poema. Essa figura é bastante representativa dos expedientes ecfásticos, uma vez que, no exercício de tornar visível, a representação pode se amparar em um movimento de comparação, tornando a leitura um processo de encontrar similitudes entre o que se

escreve e as possíveis correspondências que corroboram os efeitos de sentido. A presença do símile retoma uma das tópicas antigas da *écfrase*, na medida em que “constitui [...] uma espécie de ampliação” (CHERUBIM, 1989, p. 60). Contudo, no exercício imaginativo da *écfrase*, essa figura contribui para a constituição das metáforas, sendo, entre outras, uma maneira de “prolongar ao máximo as emoções, por meio de imagens significativas” (GOMES, 2015, p. 63) que estão indissociavelmente ligadas aos efeitos de sentidos produzidos pelo texto.

Observamos que a construção imagética de que se ocupa o poema é constituída principalmente por elementos de ordem sonora. Primeiramente, observamos que no verso 1, a vogal ‘o’ aparece sete vezes. Em termos estilísticos, tal vogal pertence ao grupo do que se denominam vogais posteriores (MARTINS, 2012, p. 51). Em relação a esse aspecto, Nilce Sant’Anna Martins (p. 52) afirma que as posteriores têm a possibilidade de proporcionar sons profundos, ruídos por vezes surdos e sugerem ideias de fechamento, escuridão, tristeza, medo, entre outros. Desse modo, observamos que a assonância presente na repetição de tais vogais reforça e constrói a imagem de um rumor “do mar dentro de um búzio”.

Importante destacar que essa imagem já comparece na obra em prosa de Sophia de Mello. Em 1962, com a publicação de *Contos exemplares*, os leitores têm contato com a narradora mulher que conta uma história de sua infância acerca de um “velho louco e vagabundo” (ANDRESEN, 1983, p. 147), a quem chamavam Búzio e “que era capaz de falar com o mar em uma língua que ela própria não conseguia aprender ou sequer conseguiria reproduzir” (VON KRÜGER, 2020, p. 280). Búzio carrega duas conchas na mão, com as quais elabora uma espécie de castanholas “e era com essas castanholas que ele marcava o ritmo de seus longos discursos cadenciados, solitários e misteriosos como poemas.” (ANDRESEN, 1983, p. 148).

O que é pertinente destacar dessa imagem é que, no poema, retomando um processo de elaboração verbal já anterior nos escritos da poeta, as imagens tendem a

tomar mais profundidade por meio da concisão, pois no conto a narratividade permite um vagar pelo decurso das imagens pelas quais se observa essa personagem que ‘ouve’ o mar, e diz aquilo que se escuta como possibilidade de se ver. Pela narratividade, lembrando Moisés (2002a, p. 17) “o tempo flui como uma duração visual, uma progressão que converte o poeta num ser que vê e descreve o que vê, num artista plástico que pintasse com palavras”, ideia que se lê no conto, quando a narradora diz:

No alto da duna o Búzio estava como a tarde. O sol pousava nas suas mãos, o sol pousava na sua cara e nos seus ombros. Ficou um tempo calado, depois devagar começou a falar. [...] Era um logo discurso claro, irracional, e nebuloso que parecia, com a luz, recortar e desenhar todas as coisas. [...] mas lembro-me de que eram palavras moduladas com um canto, palavras quase visíveis que ocupavam seu peso. Palavras que chamavam pelas coisas, palavras que eram o nome das coisas. (ANDRESEN, 1983, p. 153).

Há, nesse primeiro registro, a construção visual do lugar, a topografia da praia; por exemplo, para pensar em termos de amplificação e metonímia, o mar. Observa-se que a alocação do personagem numa posição de observado em uma paisagem confere natureza plástica à descrição. Essa mesma natureza atribui poeticidade à cena ecrástica que se observa, de modo que, como afirma Moisés (2002b, p. 212), o poético se instala onde houver beleza pictórica. De maneira geral, a imagem observada e, mais diretamente, as palavras que Búzio profere, para a personagem são o ‘chamamento’ das coisas, ou o próprio nome das coisas. De algum modo, essa referência é possível de se aproximar ao poema que lemos.

Quanto ao poema, de maneira mais direta, a intensidade e o caráter plástico do *pathos* se concentram no rumor e ao que dele emerge de dentro do búzio (seja o objeto, ou a própria referência ao personagem anterior), podendo-se ler como a própria existência ou nomeação das coisas.

O enclausuramento desse rumor é que impossibilita, a princípio, um som estridente. Contribuindo com tais sentidos, ainda temos a presença da nasalização que “torna as vogais aptas a exprimir sons velados, prolongados e a sugerirem distância, lentidão, moleza, melancolia.” (MARTINS, 2012, p. 53). Porém, no percurso imagético que o poema propõe, a palavra búzio é fundamental à compreensão, pois, ao constar no final do verso, remete a certa abertura, tanto pela abertura que a própria coisa (o búzio) propõe, de onde ouve-se o som do mar, quanto, estilisticamente, pela presença das vogais ‘ú’, com acentuação, e ‘í’. Tais vogais, diferente da vogal ‘o’, são consideradas anteriores (p. 51) e propõem sons agudos, estridentes, que podem construir certa abertura, distanciando-se do fechamento que se desenvolve desde o início do verso.

Assim, após essa abertura proposta pela imagem do búzio, o verso 2 nos apresenta a seguinte imagem: “O divino sussurra no universo”. Vemos que essa abertura proposta tanto nos sons vocálicos quanto na imagem do búzio é reiterada e reforçada pelo sussurro do divino que é lançado ao universo. Esse som que se esvai ainda é um som contido, mas já opera numa dimensão expandida, não mais presa em um espaço de ‘dentro’. As sibilantes ‘s’ que aparecem nas palavras ‘sussurra’ e ‘universo’ metaforizam esse comportamento de sussurrar, como se propusessem a representação sonora de um sopro cujo som é apenas um ‘sussurro’.

No terceiro verso do poema, vemos que essa abertura representada imagética e sonoramente culmina, por fim, em uma imagem de abertura. Assim, desse processo de desenclausuramento, “algo emerge: primordial projecto” (ANDRESEN, 1986, p. 17). Notemos: a construção toda, considerando-se as dimensões da estética e da construção de sentidos, torna-se metapoética, na medida em que esse processo de algo que está fechado, rumoroso, se desenvolve para um desvelamento a ponto de emergir na forma de um poema. Esse primordial projeto vale-se de partículas mínimas e

indivisíveis que são os sons para, a partir disso, construir imagens que vão, posteriormente, operar em conjunto a produção de efeitos de sentidos do poema.

É possível pensar nesse processo sonoro de constituição de uma dimensão visual, sobretudo porque, conforme Hansen (2006, p. 87),

[d]a biologia à música, passando pela arqueologia, pela física, pela história literária, pela informática e por estudos culturais de gênero, o termo é usado fora dos seus usos retóricos antigos, significando “efeito sensorial”, “visualização”, “iconização”, “espetacularização”, “realidade virtual” e mais coisas (grifos do autor).

O que se verifica é a reconfiguração ou *desistorização*, como afirmou Hansen (2006, p. 87), do conceito de *écfrase*, ao oferecer uma definição que não exclua áreas do saber, de modo que o conceito não sirva apenas à retórica ou à literatura, por exemplo; nem represente linhas de compreensão isoladas, de maneira que seja entendida como clássica ou moderna; nem mesmo que signifique de acordo com o contexto histórico em que o objeto artístico e o texto ecfástico se situam.

Observa-se, nesse caso, que a *écfrase imaginativa*, ao ser entendida enquanto um recurso, pode incorporar-se a textos com intenção de mera descrição (ainda que se saiba de sua imanente impossibilidade, para além da intenção do sujeito que a produz), pode referenciar obras de arte existentes em um contexto histórico e socialmente recuperável ou, ainda, valer-se de expedientes imaginativos cujas referências existem a partir das palavras do autor que as criou. Assim, concordando com a compreensão de Rodolpho (2012, p. 187), entendemos que o propósito da *écfrase* é variável e pode ser “determinado não só pelo gênero poético ou retórico, mas também por elementos de cada texto”.

Portanto, em cada leitura será necessário que se observe em que medida as imagens elaboradas estão empenhando-se em função de tornar algo de que se fala *visualizável*, uma vez que o propósito do recurso sob a perspectiva imaginativa é a elaboração de *um dizer* que dá a possibilidade de ver. O recurso, por esse viés, pode

não só incorporar textos poéticos, mas também em prosa, como é visto no conto “Homero”, de Sophia de Mello, comentado anteriormente. Ainda assim, para que se possa observar as maneiras como esse recurso comparece nos textos, um elemento importante é a presença das categorias que devem ser levadas em conta, pois são aparatos de leitura importantes à caracterização da presença do recurso, retirando a leitura da *écfrase* do lugar comumente alocada que atrela a presença do recurso única e exclusivamente à descrição de uma obra de arte pictural em um texto literário.

REFERÊNCIAS

AGUDELO, Pedro Antonio. Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y Literatura*, nº 60, p. 75-92, 2011.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Contos exemplares*. 13ª. ed. Lisboa: Figueirinhas, 1983.

_____. *O nome das coisas*. 2ª ed. Lisboa: Edições Salamanda, 1986.

CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: entrevista com Thaís Flores Nogueira Diniz. [Entrevista concedida a] Cleber da Silva Luz, Vanessa Luiza de Wallau & Liliam Cristina Marins. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, vol. 43, nº 1, e57725, jan.-jun., 2021.

FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. *Elyra*. n. 8. Porto, p. 36-40, 2016.

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

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

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, nº 71, p. 85-105, 2006.

HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, nº 22, p. 297-316, 1991.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na Língua Portuguesa*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre écfrase. *Revista Classica*, v. 29, nº 2, p. 163-204, 2016.

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.

MOISÉS, Massaud. Camões e a semântica do olhar. In _____. *A literatura como denúncia*. Cotia: Íbis, 2002a. p. 16-21.

_____. Albano Martins: a poética do olhar. In _____. *A literatura como denúncia*. Cotia: Íbis, 2002b. p. 208-225.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORGANTINI, Bianca Fanelli. A morte de Laocoonte e o Gigante Adamastor: a écfrase em Virgílio e Camões. *Nuntius Antiquus*, v. 1, n.1, p. 45-58, 2008.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. São Paulo: Humanitas, 2012.

VIEIRA, Mirian de Paiva. *Dimensões da écfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. Tese de Doutorado. 216 f. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG. 2016.

VON KRÜGER, Constance. Paisagem e palavra; Sophia e silêncio. In: Gilda Santos, Luci Ruas e Teresa Cristina Cerdeira (Orgs.). *Sena&Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 277-283.

Recebido em: 23/05/2022

Aceito em: 19/08/2022