TEXTUALIDADE E MEMÓRIA
PERMANÊNCIA, ROTURA, CONTROVÉRSIA

EDIÇÃO
JOHN GREENFIELD
FRANCISCO TOPA

CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

Título: ***Textualidade e memória: permanência, rotura, controvérsia***

Edição: John Greenfield, Francisco Topa
Comissão editorial: John Greenfield (U. Porto / Coordenador), Francisco Topa (U. Porto),
Ingrid Kasten (F.U. Berlin), Laura Auteri (U. Palermo), Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (U.F. Góias)
Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt
Paginação: Carlos Gonçalves | www. carlosgoncalves.net
Imagem da capa: Fuselog – Gabinete de Design, Lda.
Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória
Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt
Depósito legal: 454106/19
ISBN: 978-989-8351-96-8
DOI: https://doi.org/10.21747/978-989-8351-96-8/tex
Porto, dezembro de 2018
Produção: www.decadadaspalavras.com
Impressão e acabamento: Clássica, Artes Gráficas. Porto.

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 — Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

«AS PALAVRAS DO OLHAR»: *EKPHRASIS* EM FERNANDO GUIMARÃES

LUÍS MANUEL TARUJO*

Diz Fernando Guimarães que «[o] olhar tem as suas palavras e há, sem dúvida, nestas um sentido»[1]. Motivados por esta aguda consciência da arte, decidimos aventurar-nos na realização de um projeto de investigação sobre a leitura ekphrástica da obra poética de um escritor português contemporâneo, o que nem sempre é fácil concretizar.

São poucos os críticos que, no panorama literário português, se aventuram a publicar ensaios consistentes sobre a correspondência das artes, sobretudo no que diz respeito às relações entre pintura e poesia pós-moderna. Face a esta situação, a presente comunicação, ainda que modestamente, tem como objetivo contribuir para revelar a obra de Fernando Guimarães à luz de um exercício ekphrástico profícuo. Quando as diversas artes quebram os seus próprios limites e ensaiam incursões em campos fronteiriços, as potencialidades que se criam são ilimitadas. Um novo mundo renasce e com ele vários desafios se colocam aos artistas que aceitam enveredar por este caminho fascinante. Segundo Virgínia Woolf, um escritor sempre se questionará sobre a melhor forma de fazer transportar o Sol para a sua página, ou como conseguir que o leitor *veja* a Lua enquanto ela se eleva no horizonte, apenas com recurso a uma ou duas palavras, conseguindo um efeito máximo, mas com recursos mínimos. Neste sentido, cremos que será possível, no curto espaço de que dispomos, traçar pistas

* Universidade Nova de Lisboa/Instituto de Estudos de Literatura e Tradição.

[1] GUIMARÃES, 2003: 7.

capazes de dar uma resposta cabal a estas questões, da mesma forma que o pintor Charles Steele, com uma única pincelada negra, foi capaz de mudar o aspeto geral de uma paisagem que acabara de compor sobre uma tela.

Antes de iniciarmos uma análise consistente, mas não exaustiva, sobre a leitura ekphrástica da poesia de Fernando Guimarães, existe a necessidade, óbvia, de relembrar o conceito de *ekphrasis*.

O vocábulo *ekphrasis* (plural *ekphraseis*) tem como sentido primeiro «descrição». De acordo com Mário Avelar[2], a primeira aparição deste termo terá ocorrido no seio de uma série de estudos sobre retórica, possivelmente escritos por Dionísio de Halicarnasso.

Sob um ponto de vista restrito, *ekphrasis* poderá ser entendida como a descrição literária de uma determinada obra de arte visual. Num sentido mais amplo, porém, será possível considerar que *ekphrasis* é um vocábulo de origem grega que, na retórica antiga, designava qualquer tipo de descrição que possuísse a capacidade de colocar o objecto descrito perante os olhos do recetor, ou seja, aquilo que em latim se considera como *evidentia*. E são várias as definições de antigos autores que corroboram esta última aceção. Hermógenes, por exemplo, nos séculos II-III, define *ekphrasis* como uma composição que tem como finalidade apresentar diante dos olhos, com detalhe e de forma evidente, o objeto que se revela. Acrescenta ainda que é possível considerar, por exemplo, *ekphrasis* de personagens, de determinados acontecimentos, de circunstâncias, de lugares, de épocas. Alerta ainda Hermógenes[3] para o facto de a *ekphrasis* depender sempre de duas qualidades do discurso do poeta: a clareza e a vivacidade, de tal forma que, acrescenta, a elocução, que age diretamente perante o ouvido, «quase provoque a visão do que se descreve». Da análise da sua elaborada definição, não se vislumbra qualquer referência às obras de arte consideradas como objeto a trabalhar durante o processo ekphrástico, apesar de serem reiteradas duas características sem as quais não é possível falar de *ekphrasis*: da parte do poeta, a vivacidade e o pormenor (nas palavras de Barthes, «l'effet du réel»[4]) relativamente ao recetor, a impressão é de tal forma conseguida que ele terá de *ver* o que lhe é apresentado. Foi necessário esperar pelo dealbar do século XVIII e, de uma forma sistemática, pelo século XIX, para que o termo fosse associado à descrição de obras de arte, sobretudo no que respeita ao mundo bizantino. Já nos anos 50 do século XX, Léo Spitzer importou o vocábulo para a literatura comparada, desvinculando-o da antiga aceção restrita do campo da literatura e da arte antiga[5]. A sua definição de *ekphrasis* é clara: «the poetic description of a pictorial or sculptural work of art». A partir desta data, a atenção dos críticos voltou-se para este exercício de retórica e, ao mesmo tempo, figura de pensamento; mas foi na década

[2] AVELAR, 2006: 45.
[3] *Apud* KENNEDY, 2003.
[4] BARTHES, 1968.
[5] SPITZER, 1955: 72.

de 90 que o termo ocupou um lugar proeminente no universo dos estudos literários, um pouco por todo o mundo, sobretudo ao nível dos países anglo-saxónicos. Os mais recentes estudos sobre a *ekphrasis* tomaram dois caminhos distintos: por um lado, a tentativa, ainda não concluída, de encontrar uma definição teórica do termo que seja abrangente e integradora; por outro lado, a construção de caminhos hermenêuticos que possibilitem a abordagem de textos específicos, sobretudo poéticos. Muito ainda estará por fazer neste campo que parece inesgotável. Há, sobretudo, necessidade de obter resposta para determinadas questões julgadas pertinentes: Será a *ekphrasis* uma descrição «literária» ou apenas «verbal»? Poderemos aceitar *ekphrasis* narrativas (ou será isso um paradoxo?) ou apenas descritivas? Que tipo de objetos artísticos poderão ser matéria da *ekphrasis*? Apenas os que são *representativos* de uma realidade ou qualquer outro, como uma ponte, uma coluna, ou até uma pintura abstrata? Poderemos considerar a descrição de um objeto que pertence ao mundo natural como *ekphrasis*? Que modalidades caberão neste exercício? Aquelas que Hollander propõe (nocional, latente, atual)[6]? Ou as de Robillard (*depictive* (pictórico), *attributive*, *associative*)[7]?

Não serão simples as respostas que se possam aventar no sentido de resolver as questões anteriormente formuladas e também não é este o objetivo central do presente estudo. No entanto, pretendemos mostrar que a obra de Fernando Guimarães, mormente o seu livro *Na Voz de um Nome*, poderá contribuir para edificar algumas novas vias de abordagem do texto poético, no sentido de dissipar a complexidade do termo que temos vindo a definir.

Face ao exposto, poderemos concluir que a *ekphrasis* é um fenómeno artístico potencialmente fascinante no domínio das relações entre a imagem e as palavras, precisamente devido ao facto de ser um exercício que sobrevive num espaço fronteiriço, entre as artes. É a partir do estudo das suas particularidades, das modalidades de interpretação que sugere, da evolução que sofreu desde a Antiguidade, que os textos produzidos pelos poetas se tornarão mais ricos e apaixonantes. E a *ekphrasis* torna-se assim a aparição no poema do que existe de um outro modo, com outra forma, noutra parte.

Atentemos ainda para o surpreendente poema de Fernando Guimarães[8] retirado da obra que irá prender de seguida a nossa atenção. Nele, o poeta apresenta o seu próprio conceito de criação ekphrástica comprometido com a transferência para a escrita das imagens que têm por referência objetos artísticos, neste caso, quadros, como se a pintura representasse um particular *modo* de ver. Deste modo, é possível abrir-se caminho para que, no campo das artes, se possa procurar, e encontrar, um ensejo de decifração ou de leitura.

---

[6] HOLLANDER, 1988.
[7] ROBILLARD, 1998.
[8] GUIMARÃES, 2006: 40.

EKFRASIS

Apenas um quadrado branco sobre um fundo branco. É talvez o exercício para encontrarmos o silêncio que se torna maior, um gesto fugitivo que veio tocar qualquer corpo e deixar nele uma das mais leves feridas, a do nada. Poderia ser esta uma descrição? Alguém, ao pintá-lo, conhecia certamente a razão por que o tinha feito. Imaginamos as últimas rugas ainda visíveis nessa tela, uma aresta ao longo da mesma tonalidade, a mão desfalecida. Pensamos no frio que só o nosso peito acolhe, no desenho agora inclinado das veias. Não há dúvida que tinha de ser assim. Tudo se há-de tornar mais simples. As folhas invisíveis caem ao nosso lado.

Assim como não é simples esboçar uma definição tão completa quanto possível de *ekphrasis*, parece-nos extremamente complexo referir-nos às suas diferentes formas de representação, sobretudo no que diz respeito às teorias de leitura das representações visuais.

Em primeiro lugar, será importante assinalar que uma obra de arte visual é, ou poderá ser, objeto da *ekphrasis* ao mesmo tempo que se revela como *representação*. A dupla *mimesis* será fundamental nos textos ekphrásticos que, deste modo, poderão aludir a cenas figurativas nas pinturas, ou noutro tipo de suporte como a tapeçaria, por exemplo. Mas anteriormente já outros estudos reivindicavam uma distinção efetiva entre as duas artes, como *Paragone* (comparação, em italiano; no contexto da superioridade das artes, encerra o sentido de competição, luta — *agon* em grego), publicado por Leonardo da Vinci no final do século XV, e *Réflexions Critiques sur la peinture*, de J. B. du Bos, no século XVIII, se bem que o primeiro também considere a *mimesis* como a matriz comum entre duas artes que se consideram *irmãs*; por isso, parafraseando o artista, parece-nos lícito afirmar que a pintura é uma poesia vista e não ouvida e a poesia, por seu lado, uma pintura que é ouvida, mas não vista. Na sua perspetiva, a Natureza é obra de Deus, ao passo que a poesia é criação humana. A última dirige-se ao ouvido, um dos cinco sentidos do ser humano, desde sempre considerado menos perfeito que a vista, por não permitir uma perceção global e simultânea.

Em segundo lugar, é necessário resolver o seguinte problema que Lessing procurou debelar com o seu ensaio sobre o *Laocoonte*: como se pode expressar, através de um meio discursivo (sucessivo) uma cena representada por um meio visual (simultâneo)[9]? Problema inverso experimentam, por vezes, os pintores: como plasmar numa única imagem todo um processo narrativo?

Uma tentativa de resolução do problema pode passar pela compreensão de que a *ekphrasis* é, acima de tudo, descrição, mas não deixa de adicionar à cena contemplada pelo poeta os elementos que, apesar de não estarem representados pelo quadro, lhe conferem

[9] LESSING, 1766.

um cariz narrativo. E vários são os casos que, ao longo dos tempos, têm contribuído para reforçar o anteriormente expresso. Por exemplo, os autores da *progymnasmata* consideravam como objeto da *ekphrasis* a *pragmata*, isto é, as ações. Inclusivamente, os artistas que se dedicavam à pintura de cenas mitológicas ou religiosas tinham a clarividência de que as suas obras iriam ser contempladas por um tipo de espectadores que se socorrerão da narração que surge associada à única cena representada na obra. E este processo é também materializado pela *ekphrasis*.

Em terceiro lugar, cabe aqui referir que a *ekphrasis*, pelo menos como a entendemos hoje, não tem de se referir obrigatoriamente a um objeto artístico real. Não será necessário pesquisar muito para chegar à conclusão de que o famoso escudo de Aquiles é fruto da fantasia fértil de Homero, sendo o termo «fantasia» tido no seu sentido etimológico grego (*visio* em latim).

De seguida, é importante considerar que existe um tipo especial de *ekphrasis*, praticado por diversos poetas portugueses contemporâneos, por exemplo, em que não se descreve uma obra de arte específica, mas uma cena natural, que pode ou não ser verídica (uma paisagem, por exemplo). Esta cena acaba por ser apresentada pelo poeta com mestria, como se de uma pintura se tratasse.

Esta enumeração não estaria completa sem a referência a certos marcos que apontam para a obra mencionada e que passam por alusões no título do poema, como a transcrição do nome do quadro ou mesmo do seu autor, chegando até a referir-se o caráter artístico da cena representada e colocando-se mesmo em destaque um determinado aspeto julgado essencial.

Em sexto lugar, e considerando um objeto descrito real, assiste-se a uma dupla intertextualidade: a que une o texto escrito a outros e a que o aproxima do seu referente visual. É evidente que esta situação exige do leitor uma atenção redobrada para que a possa compreender corretamente. Associado a esta situação considerada dupla, não se pode descurar o efeito que a obra provoca no recetor. Neste sentido, a *ekphrasis* terá de ser vista a um nível mais profundo que a afasta da simples descrição referencial. O fito do poeta não é apenas acumular no seu poema uma série de informações; pelo contrário, pretende desencadear sensações no recetor.

Em sétimo lugar, o exercício da *ekphrasis*, tendo em vista quadros imaginados pelo poeta ou reais, mesmo que o leitor não saiba identificar, prevê sempre a prevalência da autonomia dos textos face às obras de arte. A compreensão do texto não parece, pois, dependente do conhecimento prévio do objeto descrito. Os textos de muitos autores contemporâneos são prova desta realidade, uma vez que, por circunstâncias diversas, que passam pelos custos de produção do livro acrescidos se lhe apensarem imagens das obras de arte ou que poderão mesmo resultar da opção do poeta, não é possível ter os dois referentes em presença. Mesmo assim, a interpretação do texto não é minorada,

podendo, inclusivamente, surgir interpretações válidas que, na presença da referida obra de arte, tenderiam a ser minoradas.

De seguida, é necessário dissecar um aspeto terminológico importante sob pena de não compreendermos a totalidade do exercício ekphrástico: falar de descrição de um *objeto artístico* não é totalmente exato. Por um lado, raramente há referência à totalidade da obra artística, quedando-se, muitas vezes, o poeta em pormenores, sugestões ou impressões que julga mais importantes. Não raro encontramos poemas em que um fragmento ou uma figura do quadro é considerado. Seria penoso exarar aqui todas as possibilidades que a *ekphrasis* permite, uma vez que cada texto é autónomo e rege-se por leis de seleção próprias. No mesmo sentido concorrem as relações imagem-texto que podem ser consubstanciadas em três modalidades essenciais: na situação em que um quadro pode dar origem a mais do que uma *ekphrasis*; quando vários quadros dão lugar a uma *ekphrasis*; ou, ainda, quando vários quadros permitem várias *ekphrasis*.

Finalmente, convém frisar que, num texto ekphrástico, o poeta coloca em relevo aquilo que Scott considerou como «mestria artística de outro autor»[10]. É certa uma identificação e equiparação do poeta com o pintor. Deste modo, é comum que os textos ekphrásticos tenham como tema o processo de criação artística. Notemos, por exemplo, o belíssimo poema de Fernando Guimarães intitulado «Arshile Gorki»[11], em que existem referências invulgarmente originais, numa primeira parte, à técnica usada pelo pintor para conceber as suas obras. Deste modo, pulula no texto um vocabulário próprio das artes plásticas, retomado, por exemplo, noutro texto com o título «Como restaurar um quadro»[12].

É uma evidência a relação da palavra escrita com o mundo das imagens. Esta aproximação, nem sempre amigável, perdura desde a Antiguidade. A figura de Horácio é, por isso, incontornável quando surgem trabalhos consistentes acerca da origem da teoria das relações entre as artes. A sua obra intitulada *Epístola aos Pisões*, considerada uma autêntica *ars poetica* por Quintiliano (inst. or., VIII, 3), dá realce à correspondência entre a poesia e a pintura. O seu texto é esclarecedor e merece ser transcrito pela beleza das suas palavras:

> [Ut pictura poesis] *Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se à distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará*[13].

---

[10] SCOTT, 1987: 303.
[11] GUIMARÃES, 2006: 37.
[12] GUIMARÃES, 2006: 52.
[13] HORÁCIO, 1984: 109-110.

Daqui se depreende que o autor desenvolve a ideia de que a poesia é capaz de produzir, através de uma linguagem natural, representações de índole visual. Assim, o poeta torna-se um pintor que «pinta» com as palavras.

A expressão *ut pictura poesis*, bem como o conceito aristotélico referente à ação de uma tragédia que a assemelha a um quadro, fizeram com que, desde o Renascimento até ao século XVIII, se constituísse um sistema das artes fundado na aproximação entre poesia e pintura.

Interessar-nos-á, porventura, aqui, socorrer-nos da expressiva metáfora que os iluministas utilizavam para se referirem às palavras e imagens. Para estes artistas, elas nada mais eram que meios *transparentes* (e atentemos para a riqueza do vocábulo utilizado) através dos quais uma determinada realidade é apresentada à nossa compreensão. Desta forma, à medida que a realidade que os tropos empreendem representar se torna mais complexa e enigmática, mais o deverão ser as palavras utilizadas pelos artistas. Daqui resulta uma dificuldade, para o leitor mais incauto, de uma obra de arte que se lhe depara.

Sem pretendermos, mais uma vez, traçar uma panorâmica histórico-cultural da evolução da *ekphrasis*, centremos a nossa atenção no período que se inicia na segunda metade do século XIX. A partir desta data, a pintura revela um afastamento gradual da figuração realista e daquele tipo de narrativa que podemos considerar francamente literária que era seu apanágio. Esta situação deve-se, fundamentalmente, ao aparecimento de novos instrumentos de representação do real, sejam eles a fotografia, o cinema, ou ainda a incorporação das novas tecnologias. O sucesso destes instrumentos leva a pintura a virar-se sobre si mesma. Por outro lado, com o cubismo, os pintores passam a valer-se das palavras para discorrer sobre as suas próprias obras, valendo-se dos processos pictóricos usuais. Desta forma, desconstroem a estrutura *representacionista* e *ilusionista* da pintura ao quebrar a noção de perspetiva, ao mesmo tempo que repudiam qualquer técnica realista de pintar. São os surrealistas que, chegando ao ponto de incluir o texto nos seus quadros (por exemplo, é bastante célebre a obra de René Magritte em que a imagem de um cachimbo vem acompanhada da legenda «ceci n'est pas une pipe»), revelam bem (ou não) a complexa relação que estabelecem com a palavra e, especificamente, com o texto pintado. A pintura e a literatura chegam a confundir-se e a primeira deixa-se contaminar por esta. É, pois, com o movimento surreal que a palavra se demite de uma evocação da realidade visual pré-existente para recuperar a autonomia de discurso literário que, em certos períodos, se perdera.

Os críticos modernos, depois de muitas polémicas e visões um pouco contraditórias que caracterizavam outros estudiosos desta matéria, acabam por tender para uma forma convergente de aproximação de duas artes consideradas *irmãs* por Mário Praz[14].

[14] PRAZ, 1982: 1.

Num estudo como este, é, obviamente, fulcral a questão da relação entre a imagem e o texto que se tornou, atualmente, tão importante que somos autorizados a falar da linguagem como pintura ou da pintura como linguagem.

A influência de artistas plásticos e das suas obras é visível nos dois textos que iremos analisar de seguida. E se não fosse a assunção completa de Fernando Guimarães da aproximação da literatura, neste caso da poesia, às artes plásticas, o que o moverá a utilizar a língua ao nível figurativo, recorrendo a efeitos luminosos, odoríferos, musicais e até tácteis, «abusando», por vezes, de associações surpreendentes e de metáforas, a sua produção estaria bem distante daquilo que podemos considerar como uma verdadeira sinestesia presente em cada verso, em cada pormenor do seu texto. A sua construção poética revela uma plasticidade, um apelo visual muito intenso — formulação verbal ekphrástica em que o olhar é constantemente convocado. É evidente que a sabedoria maior do poeta não o deixa ficar por aqui, mas também parece óbvio que, ao procurar as equivalências que poderemos designar por *homológicas* entre sistemas distintos, o poeta acaba por verificar as correspondências possíveis entre esses procedimentos e, ao mesmo tempo, aferir as diferenças de operacionalização de recursos, de cada um dos meios expressivos, que se impõem.

A verdade é que, na relação da imagem com a escrita, Arheim destaca o facto de, apesar de terem sido afastadas durante um certo período de tempo, elas são inseparáveis desde a sua origem:

> *Embora a construção da imagem e a escrita se desenvolvam de maneira inseparável e nunca tenham sido de todo independentes, a sua recente atração mútua surgiu como a cura de uma ferida que as dividiu de forma malsã.* […]. *Em suma, tanto a linguagem quanto a arte pictórica necessitavam de uma renovação como meios de expressão formal. Pode-se dizer que os desenvolvimentos estilísticos da arte moderna e da poesia moderna objetivaram exatamente tal renovação. Além disso, as artes visuais precisavam de ser enriquecidas por um retorno ao pensamento. Talvez, de uma certa forma, a poesia concreta cumpra esses objetivos. Ela renova a consciência da língua como veículo de expressão visual, e infere padrões visuais no pensamento expresso por palavras significativas*[15].

Quando falamos de literatura e artes plásticas e da sua relação, está em causa um aspeto basilar sem o qual todo o exercício ekphrástico periga. Referimo-nos à possibilidade que a escrita literária tem de poder figurar. O texto literário passa, assim, a ser considerado uma arte verbal que possui capacidade mimética.

---

[15] ARHEIM, 1989: 95-96.

Philippe Hamon afirma que «la littérature a besoin des autres arts pour se definir elle-même […] La comparaison, la métaphore, l'analogie sont donc inscrites nécessairement, non comme procédés décoratifs, mais comme moyens inévitables, au sein de cet acte même de définition»[16]. As suas palavras sublinham o facto anteriormente reiterado de que o poema amplia os seus domínios a outras modalidades da arte, através de uma série de recursos estilísticos que intensificam esse alargamento. Por este motivo, Octavio Paz declara que «comparações, analogias, metáforas, metonímias e os demais recursos da poesia: todos tendem a produzir imagens às quais se juntam isso e aquilo, o um e o outro, os muitos e o um»[17]. Para este autor, a função mais «antiga», «permanente» e «universal» do poema é precisamente «dar forma e tornar visível a vida quotidiana». No entanto, existe algo que afasta o poema do quadro: por ser um «objeto de linguagem», o poema desencadeia imagens mentais no leitor ou ouvinte, mas nada mostra no sentido aportado por Paz, quando refere que as imagens criadas pelo texto poético são como «criaturas anfíbias: são ideias e são formas, são sons e são silêncio»[18]. Daqui se depreende que, para Paz, a relação entre poema e pintura decorre da tensão mostrar/não mostrar. No entanto, na conceção de Jacqueline Lichtenstein, a relação poema/pintura ocorre de modo direto e apresenta-se como uma referência para a arte mimética em que a metáfora pictural é veículo predileto para expor diante dos olhos do espectador/leitor um determinado objeto. Esta apresentação desencadeará um sentimento de prazer no indivíduo que contempla as imagens geradas, pois o que é apresentado pode ser facilmente identificado, como, aliás, defendia Aristóteles. Desta forma se compreendem as palavras da autora: «escrever um poema consiste sempre em descrever uma representação visual», uma vez que «a escrita exige a apresentação de um dispositivo visual, onde o autor se transforma em ator para que possa acontecer o espetáculo da narrativa que quer escrever». E acrescenta que «a metáfora pictórica pode ser considerada a mais apta para designar a atividade poética em geral»[19].

Costa Honorato, no seu *Compêndio de Retórica e Poética*, parece, em parte, ter a mesma visão. Ali, o autor reclama que a poesia «conserva, quando necessário, a vantagem de *pintar*, por meio da palavra, o pensamento e pôr os objetos sob nossos olhos». E, mais adiante, sem, contudo, fazer passar uma ideia de isenção relativa à tradicional rivalidade entre poesia e pintura, acrescenta: «A poesia é superior à pintura e à música, porque é a verdadeira arte do espírito, que se exprime pela palavra», uma vez que ela, «visto que tem por instrumento a palavra, reúne e resume as maneiras de expressão e as vantagens de outras artes»[20]. Evidentemente que a posição de Honorato

[16] HAMON, 1989: 7, 21.
[17] PAZ, 1993: 125.
[18] PAZ, 1993: 143.
[19] LICHTENSTEIN, 1994: 76.
[20] HONORATO, 1879: 201-202.

se deve ao facto de este autor tentar privilegiar a poesia em detrimento das demais modalidades artísticas, uma vez que a sua intenção era menosprezar a poesia realista e fazer valer o código romântico.

Apesar de todas estas polémicas questões, a história mostra-nos que o diálogo entre a poesia e a pintura se efetivou, de facto. Retoma-se o tópico horaciano *ut pictura poesis* sobretudo no que diz respeito à tentativa dos poetas em conferir aos seus textos um colorido original, contornos bem definidos, volumes surpreendentes, para além de esfumar e sombrear a realidade. E esta prática tornou-se frequente ao ponto de vários vocábulos do campo lexical das artes terem sido apropriados pelos poetas que os usaram nos seus escritos: *quadro*, *cena*, *pintura*, óleo, *restaurar*, *estilo*, *moldura*, *desenho*, etc. Mesmo ao nível da dimensão gráfica dos textos, verificam-se inegáveis influências da pintura. Por exemplo, nas páginas de livros, revistas ou jornais, os poemas surgem guarnecidos por uma moldura que tanto servia para delimitar a área de grafismo, como cumpria a função de enriquecimento visual, enobrecendo a obra produzida. Através desta simples exemplificação, constatamos que a poesia contribuiu de forma fundamental para esbater a distância entre o «ler/ver» e «escrever/mostrar».

Estes exercícios, consubstanciados numa dimensão representativa, atribuem à linguagem poética mais plasticidade e dotam o poema de uma presença física e corpórea, regulada por processos sobretudo metafóricos com a pintura, a escultura ou a arquitetura.

Em guisa de conclusão, acrescente-se que esta tentativa de *visibilidade* poética transformou o poeta numa espécie de *voyeur*, uma figura de exposição e espectador de um mundo que o envolve, e o poema — que passa a ser um objeto-fetiche para o leitor — um quadro, um monumento arquitetónico, uma partitura ou até uma escultura. Esta mudança radical poderá quase fazer supor que, fora da dimensão do poema, tudo se resume a trevas e desordem.

Convém, neste momento, termos presentes as palavras do crítico Rudolf Arheim que ilustram de forma inequívoca o percurso, embora incompleto, que tentámos fazer ao trabalhar cada texto de Fernando Guimarães: «A leitura atenta de um poema exige muitos movimentos para a frente e para trás, não diferente da observação cuidadosa de um quadro, pois o poema só se revela na presença simultânea de todas as suas partes»[21].

O diálogo que Fernando Guimarães estabelece entre a poesia e a pintura baseia-se na convocação de ecos desse mesmo colóquio numa *ekphrasis* que assenta em equivalentes descritivos ou metafóricos (o que implica a interpretação do objeto pictórico). Lembremos que, enquanto exercício poético, a *ekphrasis* consubstancia-se na descrição de uma obra de arte, bem como na sua interpretação, o que, deste modo, sublinha a importância da presença constante do sujeito poético neste tipo de textos.

---

[21] ARHEIM, 1989: 99.

Podemos elencar vários poemas que, na obra de Fernando Guimarães, cumprem este exercício. A própria referência clara a objetos pictóricos precisos, que o leitor conhece ou não, e que o poeta opta por não reproduzir no seu livro, prova o que se acabou de afirmar. Esta opção provoca no leitor a sensação de que a obra de arte está presente como referente do título, mas ausente como presença física no corpo do texto, que se autonomiza relativamente a ele. Desta forma, mais do que a simples descrição do objeto artístico, a mestria de Fernando Guimarães leva-nos a constatar, a partir das suas palavras, que é a experiência que colhe da sua observação o que importa destacar no trabalho poético. Assim, os ecos dos referentes pictóricos concorrem apenas para evidenciar o que o sujeito vai receber a partir da observação de um quadro ou de um retrato. É aquilo que a imagem lhe diz. O próprio termo *ecos* reenvia para um trabalho de distanciamento entre o que é observado e o que o poeta acolhe dessa contemplação. Ao lermos os textos da obra em análise, não iremos encontrar uma tradução, ainda que poética, de uma imagem pictórica, uma tentativa de, com recurso a palavras, revelar o que a imagem mostra, mas, pelo contrário, um muito mais interessante jogo que consiste em colocar sob a forma de discurso o efeito que a observação da imagem provoca no sujeito que se torna (inter)mediário na aproximação do leitor à obra de arte referida. Inclusivamente nas composições em que predomina a dimensão descritiva, o poeta pretende dar conta do olhar do sujeito sobre o quadro e do dizer esse olhar. Por outras palavras, assistimos à tentativa de verbalização daquilo que é específico de uma representação pictórica.

O primeiro texto do poeta português que pretendemos inscrever nesta categoria tem como título «Dürer: "Cristo entre os doutores" (da colecção Thyssen-Bornemisza)»[22].

Albrecht Dürer viveu entre 1471 e 1528 e foi um dos mais importantes pintores renascentistas alemães. Começou a pintar com quinze anos. Procurou sempre tomar como modelos os pintores dos maiores centros artísticos europeus, nomeadamente de Itália e Holanda. No entanto, conseguiu superá-los. As suas longas viagens pelo continente europeu permitiram-lhe fundir as tradições góticas do Norte com a noção de perspetiva desenvolvida pelos italianos. Fortaleceu, na sequência, um interesse profundo pela matemática. Deste modo, a maior parte da sua produção artística resulta da influência nítida das teorias matemáticas, tais como a proporção e a perspetiva, esta última advinda do estudo sistemático da geometria. Não menos importante é a influência da religião no seu trabalho, que o levou a aderir ao Luteranismo e encontrar na fé a resposta para a salvação do homem. É assim que os seus quadros e desenhos emprestam um rosto a Deus, do mesmo modo que Miguel Ângelo O acolherá morto nos seus braços. De entre as suas obras, tornaram-se célebres quadros como «St. Jerôme», de 1521, e «Cristo entre os Doutores», de 1506.

---

[22] GUIMARÃES, 2006: 46.

DÜRER: «CRISTO ENTE OS DOUTORES»
(DA COLECÇÃO THYSSEN-BORNMISZA)

No meio estão representadas quatro mãos. Formam um quadrado. Qualquer
gesto há de ocultar-se nelas. Este só pertence a quem as veio
pintar; elas são a moldura dessa ausência. Conservam-se juntas
e entreabertas. O espírito de quem ali se encontra procura
um novo conhecimento. Há mesmo alguns livros e uma luz desconhecida
principiou a iluminá-los. Numa das mãos de Cristo descai o indicador
até ao polegar da outra e vê-se à sua volta espalhado o reflexo
desse movimento sobre um manto que é verde. As outras duas
são as de alguém que nesses livros há de encontrar uma nova pergunta
para depois se receber o seu mistério. Como se víssemos
em páginas diferentes o que nos podia ser explicado, o rosto de Cristo
inclina-se um pouco e fita as quatro mãos. Elas são a resposta.

O título do poema que nos propomos analisar compromete o texto com as artes plásticas, ao designar uma obra (e o nome do seu criador) que faz parte do universo cultural do leitor ou, pelo menos, levá-lo-á a identificar a cena retratada no quadro e exarada no título. Trata-se do episódio relatado nos Evangelhos do *Novo Testamento* em que Jesus, questionado (e desafiado) pelos arrogantes doutores da Igreja do seu tempo, faz passar uma mensagem moral e ética que não lhes agrada, perpassando nos seus rostos laivos de afronta aos seus dogmas que julgavam inquestionáveis. Daí que tenham ignorado por completo a sua mensagem: o homem deve viver pelo espírito e não pela palavra da lei.

A nossa atenção é conduzida, logo no primeiro verso, para a parte central do quadro, onde «estão representadas quatro mãos». É precisamente o tópico mão que confere unidade ao poema, ao percorrê-lo até final. A mão exprime uma ideia de atividade, ligada ao poder e domínio. Será pertinente convocar aqui, porque nos parece adequado ao contexto em que surge no poema, esta parte do corpo humano, uma interpretação milenar relativa à mão, pretendendo ver nela um esforço de concentração espiritual, bem como uma «referência ao livre desenrolar da experiência interior num microcosmos que escapa ao condicionamento espácio-temporal»[23]. Na tradição bíblica cristã, mão simboliza poder e supremacia. Ser tocado pela mão de Deus (aqui representado por Seu Filho), equivale, nessa mesma tradição, a receber a força divina através da manifestação (palavra com a mesma raiz de mão) do seu Espírito. Predomina, assim, no poema esta leitura: «O espírito de quem ali se encontra procura/um novo

[23] CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994: 437.

conhecimento». Notemos a cesura propositada do verso, colocando em destaque o vocábulo «procura», referindo-se precisamente ao que os doutores estavam buscando neste encontro com o divino.

Resulta do encontro a junção das quatro mãos, duas divinas e duas humanas, formando um quadrado. O número quatro é um número fulcral e resolutivo. Dos vários significados que pode encerrar, um parece-nos adequado ao ponto de vista de Dürer: trata-se do número da totalidade do universo natural e da perfeição moral do ser humano. O conceito de um monge cartuxo do século XII, cuja identidade permaneceu anónima, foi seguido por este artista:

> *De facto, os antigos raciocinavam deste modo: tal como é na natureza, assim deve ser na arte; mas, em muitos casos, a natureza divide-se em quatro partes* […]. *Quatro são, de facto, as regiões do mundo, quatro os elementos, quatro são as qualidades primárias, quatro os ventos principais, quatro são as constituições físicas, quatro as faculdades da alma e assim por adiante*[24].

A feliz opção de Dürer por uma das figuras geométricas mais universalmente usadas e o não menos afortunado aproveitamento do motivo por parte de Fernando Guimarães pretendem destacar neste símbolo fundamental os elementos terra e céu que se opõem, ou, a um nível mais profundo, «o universo criado, terra e céu, por oposição ao incriado e ao criador; é a antítese do transcendente»[25].

A insistente referência a uma espécie de estatismo, convocado pelo sujeito poético, visível na seleção vocabular «ocultar-se», «ausência», «conservam-se», e que o próprio quadro, dada a sua natureza, conserva, tem como objetivo fixar esta transmissão que se dá entre o divino e o humano, entre o sagrado e o profano, entre o transcendente e o imanente, que ocorre desde os tempos mais remotos e que não termina. Daí o facto de as mãos permanecerem «juntas e entreabertas» como se a união entre os dois universos permitisse constantemente mais questões, mais aprendizagem, mais transmissão de conhecimentos, como veremos adiante. O estatismo que referimos pode agora ser visto como aparente. Afinal, da imagem fixa do quadro, que o poeta observou, parte-se para uma expansão imediata, para além da mera perceção visual. Reside aqui a magia da *ekphrasis* que Fernando Guimarães soube fruir ao conceber este belíssimo poema. Aliás, esta expansão que o poeta faz concorre com aquela que apenas pertencera ao pintor do quadro. O «gesto […] só pertence a quem as [as mãos] veio pintar».

A inesgotável riqueza do texto não permitirá, em escassas linhas, esgotar tudo o que poderia ser dito à luz deste exercício ekphrástico. Porém, julgamos necessário

---

[24] *Apud* ECO, 2004: 77.
[25] CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994: 548.

fazer vincar outros aspetos que nos parecem fundamentais no texto. À medida que o poema se aproxima do seu termo, o sujeito poético conduz-nos a pequenos detalhes que resultam de uma observação cuidada da obra de Dürer.

O primeiro aspeto a que convém atender diz respeito aos livros representados, verdadeiras fontes de conhecimento, talvez aqui conotados com as Sagradas Escrituras. Os vocábulos «conhecimento», «luz» e «iluminá-los» concorrem para mostrar que não basta possuir os livros. É necessário compreendê-los, interpretá-los — a isso chamamos vulgarmente conhecimento — e a fonte desse saber confunde-se com a «luz» adjetivada «desconhecida» que provém do divino. Por esta razão, o poeta acrescenta, mais adiante: «alguém que nesses livros há de encontrar uma nova pergunta/para depois se receber o seu mistério», isto é, a resposta dada por Jesus. Neste sentido se chega à leitura última do poema. Ao afirmar «Como se víssemos/em páginas diferentes o que nos podia ser explicado, o rosto de Cristo/inclina-se um pouco e fita as quatro mãos. Elas são a resposta,», o poeta pretende revelar que são as mãos de Cristo, juntamente com as dos homens, a resposta para as questões dos doutores, ou seja, as de toda a Humanidade. A expressividade da forma verbal utilizada «principiou» revela precisamente a primeira manifestação pública de Jesus, ainda jovem, e o ensaio inicial da sua doutrina que derruba o porte ameaçador dos doutores munidos de livros que garantem, julgam, a sua autoridade envolta em trevas até então.

Outro aspeto que convém adiantar refere-se aos dedos que se destacam nas mãos de Cristo: «descai o indicador/até ao polegar da outra». O emprego do verbo descair, que poderia levar-nos a pensar numa alusão a um movimento, ainda que breve, afinal manifesta-se apenas num «reflexo desse movimento sobre um manto que é verde.», talvez o próprio reflexo do poder divino (reforçado pela referência ao «manto») representado na cena por Cristo.

Os dedos destacados são o indicador que descai sobre o polegar da mão oposta como se Jesus estivesse gesticulando, manifestando o seu ponto de vista. A tradição fala-nos do indicador como o dedo da vida, oposto ao médio, o da morte; é também conotado com o julgamento, a decisão, o equilíbrio, o silêncio e ou autodomínio. O polegar é o símbolo de poder não só físico, como, sobretudo, mental para muitos povos. Deste modo, parece-nos lícito efetuar a seguinte leitura: a vida subordina-se ao poder, à autoridade espiritual. É essa a mensagem que Jesus pretende transmitir: os próprios doutores da Lei subordinam-se aos ensinamentos divinos. A ciência e a razão subordinam-se à fé. Cristo substitui-os na sua função e a posição dos dedos do Filho de Deus mostra claramente a sua atitude.

Para além das referências às mãos de Cristo e a dois dedos em particular, a única alusão ao Seu corpo encontra-se no penúltimo verso: «o rosto de Cristo». Chevalier refere que

> *o rosto é um desvendamento incompleto e passageiro da pessoa* […]. *Nunca ninguém viu o seu próprio rosto: só é possível conhecê-lo através de um espelho ou de uma miragem. O rosto não é, portanto, para si mesmo, é para o outro, é para Deus; é a linguagem silenciosa. É a parte mais viva, mais sensível* […] *que, quer queiramos, quer não, apresentamos aos outros: é o eu íntimo parcialmente despido, infinitamente mais revelador que todo o resto do corpo*[26].

Na linha da interpretação do poema, e seguindo a vertente religiosa que acompanha a poesia de Fernando Guimarães, é possível ler aqui que a exibição do movimento metonímico do rosto divino é a resposta silenciosa a todas as questões que o homem coloca perante as manifestações divinas. Quando lemos que «é o eu íntimo parcialmente despido», salientamos a exposição pública — a primeira — que Deus feito homem experimentou na tentativa de clarificar a Verdade suprema. Notemos mais uma vez o vocabulário selecionado que concorre para este efeito: «luz desconhecida»; «iluminá-los»; «reflexo».

Esta composição de verso longo e livre mantém uma musicalidade própria e um ritmo constante que se assemelha à própria interpretação do quadro de Dürer. Os valores plásticos do discurso de Guimarães encontram-se consignados numa discreta engenhosidade que recorre a efeitos espaciais («ali»; «à sua volta»), óticos (como a referência aos verbos *ver* e *fitar*) e icónicos («formam um quadrado»; «moldura»; «livros»; «manto […] verde»). A subjetividade da linguagem denuncia a intervenção do sujeito, na sua (inter)mediação, na descodificação da intertextualidade ekphrástica que não se fica apenas pela descrição pura e simples da obra de arte.

A segunda composição selecionada para ilustrar o exercício ekphrástico que utiliza a pintura como referente do poema intitula-se «Suicídio de Séneca»[27] e deverá ter como referente o impressionante quadro de Luca Giordano pintado por volta de 1684. Este pintor italiano nasceu em 1634 e faleceu em 1705. Todos os seus quadros foram produzidos com uma excecional rapidez, o que lhe valeu o epíteto de *Luca Fa Presto* (Luca que trabalha rapidamente). De entre a sua prodigiosa obra, marcada por estilos diversos que, rapidamente, eram absorvidos e suplantados, destaca-se o soberbo quadro intitulado *Suicídio de Séneca*. Neste quadro, Giordano representa os últimos instantes do filósofo Séneca rodeado dos seus discípulos. É a sua figura que domina o quadro. Amparado por um dos seus servos, Séneca ainda encontra forças para uma derradeira lição. O aspeto físico do filósofo faz-nos sentir piedade, o que contrasta grandemente com o seu olhar determinado. É precisamente a partir desta cena que Fernando Guimarães escreve um dos mais interessantes poemas do seu novo livro.

---

[26] CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994: 576.
[27] GUIMARÃES, 2006: 24.

Mas, como é de seu apanágio, não se fica pela descrição simples do quadro. Vai muito mais além, como veremos de seguida.

SUICÍDIO DE SÉNECA
É no meu braço que uma veia se torna mais secreta. Ali posso encontrar
a ferida que tinha a mim mesmo prometido. O tempo passa devagar
como se nele uma ordem tivesse sido dada em vão. Agora está distante
uma praia. Podemos julgar que a dor é a última das promessas. Deixo
que se estenda o olhar para as ondas que ficaram imóveis. De nada
podiam a areia e esta água ser acusadas. A respiração é a única maneira
que tenho ainda de conspirar. Alguém espera o silêncio completo, o instante
concedido a uma maior fidelidade. Serei eu mesmo? A verdade
é fria. O meu sangue também. A morte já causou os seus estragos. Nada
se compara aos seus leves combates. Mas eu não encontro quem possa ser o meu
inimigo, porque já me confronto com uma espécie de vazio, a [sombra
última que desce ao longo de mim mesmo. Assim principio a sentir apenas
como se torna cada vez maior o abandono. A luz do dia há de ficar oculta
nos meus olhos. Só as pálpebras é que veem; reconhecem a curva
discreta do conhecimento, o seu significado. Tudo se esbate
nesses confrontos que foram talvez inexistentes. De nada mais preciso.

Estamos perante um quadro que representa a morte. Morte como separação, como afastamento de tudo, enfim, uma morte tida como angústia individual própria do mundo cristão revisitado, mais uma vez, por Fernando Guimarães.

À semelhança do que acontece no quadro, a figura de Séneca chama a atenção do leitor, mais especificamente o seu braço, onde «uma veia se torna mais secreta». Sabemos que Séneca fez parte da conspiração de Piso que planeou o atentado contra Nero, o Imperador, uma vez que o filósofo pretendia tornar-se Imperador de Roma. Como foi descoberto, apenas lhe restou o suicídio. A metáfora utilizada pelo sujeito poético, ao referir-se à veia que «se torna mais secreta», pretende relevar uma morte lenta. Não será por acaso que o poeta escolheu o braço do filósofo como uma das partes mais importantes do seu corpo. Os membros superiores do corpo humano simbolizam a força e o poder, que agora começavam a desvanecer-se. É interessante convocar neste ponto a conceção simbólica que os Bambaras tinham do braço: na sua ótica, o braço era um prolongamento do espírito. Ora, o que concluímos, tanto ao observar o quadro de Giordano como ao ler o poema de Fernando Guimarães, é que o espírito de Séneca luta ainda contra a morte (ou contra os seus efeitos), seja na derradeira lição que dá aos discípulos, seja nos seus últimos pensamentos dotados de uma profundidade estoica surpreendente. São eles que, como veremos, mostram

um homem (que se assume como o sujeito poético, pelo recurso à primeira pessoa) impassível na dor, firme no sofrimento, corajoso na adversidade, grandioso e digno face à inevitabilidade da morte (*sustine et abstine*, a máxima que deverá servir de chave à leitura do poema). No mesmo sentido, o sangue derramado simbolizará o fim da vida, pois este elemento é o seu veículo.

O propósito de Séneca em pôr termo à vida é corroborado pelo verso dois: «a ferida que tinha a mim mesmo prometido». A ferida de morte teve a sua origem na opção do filósofo, que foi voluntária. O homem é o *dono* da sua própria vida. A partir daí, nada mais pode fazer. E a dor que daí resulta é «a última das promessas», pois é ela que o acompanhará até ao fim. No entanto, aquilo que poderia ser uma questão de segundos, parece demorar uma eternidade: «O tempo passa devagar». E o poeta chega mesmo a duvidar da eficácia do seu ato: «como se nele [no braço] uma ordem tivesse sido dada em vão».

Como num delírio, o sujeito poético refere-se a uma praia muito distante e o seu olhar prende-se nas «ondas que ficaram imóveis.» A distância e a imobilidade de um elemento natural — as ondas — não se coadunam com a sua essência e parecem querer mostrar-nos o doloroso afastamento de Séneca do mundo que o vira nascer. O mar simboliza a dinâmica da vida. Ora, sem movimento não há vida.

É a dor que, apesar de suportada com coragem, domina todo o poema. A simples enumeração de vocábulos carregados de uma carga simbólica relacionada com o sofrimento é disto exemplo: «ferida», «fria»; «estragos»; «combates»; «vazio»; «sombra»; «abandono»; «oculta». No mesmo sentido, perpassa pelo texto um conjunto de termos relacionados com a luz. Há uma espécie de penumbra que se aproxima e envolve toda a cena descrita. Esta sombra (a própria morte), aqui associada ao vazio, executa um movimento de cima para baixo, atingindo todo o corpo de Séneca. Por outro lado, o que resta da luz do dia vai ficar apenas «oculto» nos seus olhos. E acrescenta: «Só as pálpebras é que veem; reconhecem a curva/discreta do conhecimento, o seu significado». Nada mais restará da sua vida, apenas memórias, recordações do que foi vivido anteriormente. É por isso que a luz que desce, o dia que termina, a noite que se aproxima esbatem os contornos, os do seu próprio corpo, os da sua própria vida.

A morte será, portanto, a singular realidade e, para além dela, nada mais interessa: os inimigos, as acusações, as pelejas. As forças começam a perder-se. Num dado momento, afirma-se: «A respiração é a única maneira/que tenho ainda de conspirar.» Notemos a expressividade do vocábulo «ainda» que torna a respiração, símbolo da vida, algo passageiro, efémero, prestes a acabar. O «abandono» que afirma sentir será a única certeza a partir desse momento.

Este poema desprovido de preocupações versificatórias é o exemplo de um discurso plangente, emotivo e triste que aborda a morte como o estado final do homem. Neste

sentido, poderá servir como modelo de uma das inúmeras vertentes da poética de Fernando Guimarães que se apresentam nesta sua última obra.

O exercício ekphrástico não pode limitar-se ao estudo que acabámos de empreender, quando refletimos sobre poemas que descrevem ou interpretam objetos pictóricos. Existe um outro conjunto de interessantíssimos textos produzidos por Fernando Guimarães que, partindo da observação de um determinado objeto artístico, se concentram, sobretudo, numa reflexão em torno da pintura enquanto processo de representação. Sendo um rascunho de apropriação do mundo, a representação implica uma tradução do exterior através de uma linguagem, uma mediação que se consubstancia na distância, mas funciona também como a proximidade possível. Comprovaremos, de seguida, que a atenção do poeta recairá sobre as possibilidades intrínsecas à imagem de representar o mundo, isto é, os textos encontrar-se-ão impregnados de elementos que permitirão uma reflexão ulterior sobre as possibilidades e/ou limitações da representação pictórica. A arte visual exalta-se como criadora de uma imagem e não como a sua mera reprodutora. A tarefa do poeta consiste em procurar a imagem reveladora: não a reprodução do real, senão a vontade de mostrar o que no real se esconde. Elogia-se, assim, a arte pictórica enquanto revelação. O sujeito poético passa por um processo de aprender a ver e de se opor ao mais fácil, que seria o reconhecimento imediato. Assim, não podemos entender, neste contexto, a revelação da natureza, mas a metáfora daquilo que pode ser entendido como a do seu idêntico. Pelo fazer específico do desenho, o poeta chama a si uma presença outra das coisas que só se consegue a partir da imaginação, ao construir-se imagens para além das que se nos deparam quando contemplamos um objeto pictórico.

A paixão que o poeta sente pela imagem é a consequência de uma capacidade de representar o que está para além das meras formas exteriores, resultando, deste modo, numa revelação. Assim, urge entender a capacidade poética de dizer o que as imagens artísticas mostram para além das suas formas. A fidelidade do sujeito poético reside não na imagem, mas na sua verdade. No entanto, a revelação que o poeta experimenta quando observa a obra de arte é oposta à palavra. O texto só pode, portanto, mostrar o que lhe falta para recuperar a anterior experiência do olhar que resulta de uma tensão entre a presença das coisas que eles possibilitam e a própria ausência delas que eles igualmente são.

Com o firme propósito de ilustrar as afirmações acima explanadas, propomos a análise do poema intitulado «Arshile Gorki»[28]. Desta vez, não temos referência a nenhuma obra em particular, mas apenas ao pintor Vosdanik Adoian que nasceu em 1904, na Arménia, e que, com 16 anos, emigrou para os Estados Unidos da América, depois de ter começado a estudar arte arménia no seu país natal. Já em solo americano, continua os seus estudos numa escola de *design*. Em 1924, surge o seu primeiro quadro assinado com

[28] GUIMARÃES, 2006: 37.

o pseudónimo que escolhera (Arshile Gorki). Pintor multifacetado, recebeu influências de várias escolas como o Impressionismo, o Cubismo e até o Surrealismo. Parte da sua vasta obra perde-se num incêndio. Acaba por se suicidar, impossibilitado de pintar pela doença e por um terrível acidente que lhe paralisara o braço.

> *ARSHILE GORKI*
> *Nos seus quadros por vezes ele usava o sumo de maçãs. Misturava-o com as tintas. Há quem pense que a acidez criava uma tonalidade inesperada. Não nos devemos espantar. Os pintores antigos sempre procuraram na natureza certos pigmentos, colorações raras. A própria terra, pólenes, óxidos e quantas outras substâncias… Era assim. Mas no caso de Gorki havia uma diferença. Em cada quadro podíamos sentir um odor conhecido. Ele chegava dos campos, dos jardins. Era trazido por um vento inesperado e circular que fazia estremecer as cores, um pouco aquecido pela incidência tranquila dos nossos olhos. Aproximava-se então o que talvez fosse a seiva, a sua transparência, esta humidade que lhe era anterior e devagar se espalha pelas telas. Havia pequenas flores num tronco erguido. Alguns frutos inexistentes abriam-se em duas metades. Podíamos conhecê-las melhor, agora divididas por veios ali misteriosamente desenhados. Na polpa ainda se reúnem as mesmas ondas; tornaram-se maiores, mas de súbito [chega o seu último movimento. As cores que nelas existem são iguais às dos quadros que depois se inclinaram em nossa direção. Oscilam um pouco mais e sente-se o seu odor quando se confundem com uma nova, estranha luminosidade. Vemos ainda mais próximos esses frutos. Apenas as sementes são por nós pensadas.*

Nesta composição, notamos que o autor se preocupa em fazer uma reflexão sobre a pintura, no caso, a de Gorki, enquanto processo de representação. Através de uma narratividade própria dos seus escritos, parecerá ao leitor mais incauto que estamos perante um texto que nada tem a ver com a poesia. No entanto, uma leitura mais atenta permitir-nos-á verificar que, para além do versilibrismo, o texto está repleto de recursos poéticos que o tornam numa das mais interessantes composições de Fernando Guimarães.

Ao longo dos versos do poema, é possível comprovar o objetivo do sujeito poético ao exaltar a imagem reveladora dos quadros de Gorki. Não é a reprodução do real que se pretende, como acima referimos, mas a revelação do que se esconde nesse mesmo real. Visa uma *desocultação*. Deste modo, inicia o poema uma referência à técnica que foi usada por Gorki na criação dos seus quadros: misturava sumo de maçã com as tintas com o objetivo de encontrar «colorações raras», o que parecia ser prática comum. No entanto, o poeta chama a nossa atenção, como se de uma conversa com o leitor se tratasse, daí o recurso à primeira pessoa, para a singularidade deste pintor. É aqui que ocorre uma

espécie de transfiguração, ao serem invocadas sensações que saem do quadro e chegam até nós (ao poeta, numa primeira instância, depois a nós leitores por seu (inter)médio). E, numa espécie de euforia sinestésica, o poeta refere-se ao odor exalado pelo quadro que parece ser «conhecido», isto é, que presentifica uma realidade familiar a cada um de nós pela nossa experiência do mundo; mais tarde, refere-se às cores «estremecidas» por um vento que transportara o odor. E tudo isto acontece perante os olhos do poeta que, no momento presente, se tornam nossos também: «um pouco aquecido [o vento] pela incidência tranquila/dos nossos olhos». Existe neste texto aquilo que poderíamos designar por uma *aprendizagem de ver*, incisiva, persistente, apta a negar o reconhecimento imediato das coisas. E só deste modo tudo o que é observado ganha vida: há referências à «seiva», à «humidade» que eram anteriores ao quadro agora contemplado. Acresce ainda a menção às «flores» e, de seguida, aos «frutos» que delas resultam. Tudo isto só foi possível graças a um vento genesíaco que parece surgir como sinónimo de sopro, de influxo espiritual, divino, que esteve na origem primeira da criação da vida.

Progressivamente, descobre-se, nas formas desenhadas dos frutos que se abriam «em duas metades», um certo rigor enigmático até para o poeta: «Podíamos conhecê-las [às metades] melhor,/agora divididas por veios ali misteriosamente desenhados». A referência ao número dois poderá ter a ver com o dualismo sobre o qual são apoiadas as dialéticas relativas a movimentos, progressos, realidades como as que são apresentadas no poema. Não esqueçamos que a divisão tanto pode ter a ver com a multiplicação como com a síntese. E talvez seja essa a intenção do poeta ao revelar a realidade do quadro observado e os efeitos por ela produzidos.

O processo metafórico conseguido a partir de uma realidade que se cria (não esqueçamos os «frutos/inexistentes» que se «abriam em duas metades.») não resulta de uma presentificação/representação da natureza, mas de uma realidade que se agiganta («Na polpa/ainda se reúnem as mesmas ondas; tornaram-se maiores») e que se transfigura aos seus olhos, como se tudo tivesse, agora, uma outra presença. Tudo o que se observa é interior, ultrapassa as formas exteriores do quadro e ganha visibilidade através do olhar para dentro das coisas, das «telas», dos «frutos», dos «veios», das «ondas».

De repente, porém, esta espécie de *miragem* que o sujeito poético experimenta termina: «mas de súbito chega/o seu último movimento.» Tudo parece voltar à sua tranquilidade original (ou morre). Restam assim as sementes que «são por nós pensadas». Sementes dos frutos «inexistentes»; sementes do interior dos frutos que, em metades, as revelam; sementes que guardam em si a vida que poderá originar um novo ciclo da natureza, uma nova revelação dada pela obra de arte.

Relativamente à linguagem utilizada, cabe aqui um pequeno apontamento respeitante ao campo lexical da pintura («quadros»; «tintas»; «tonalidade»; «pintores»; «telas»), que aqui aparece majorado, de forma a comprometer o texto com o exercício ekphrástico que o motivou.

Em jeito de conclusão destas breves considerações em torno da obra de um autor que aprendemos a admirar, cumpre-nos acrescentar que, quando falamos de Literatura e da sua relação com as Artes Plásticas, não podemos deixar de relevar a possibilidade que a escrita literária tem de figurar, o que lhe permite originais verbalizações. O sujeito poético acede assim a outras possibilidades de identidades que favorecem a sua perceção do mundo que o rodeia e de si próprio. O texto resultante da confluência das diversas artes, sobretudo no que respeita à ligação da poesia com a pintura, torna-se um instrumento dessa aproximação e deverá ser entendido como tal.

O nosso propósito ao conceber o presente estudo não se prendeu com uma análise exaustiva de todos os textos de Fernando Guimarães que têm uma ligação íntima com um qualquer exercício ekphrástico, mas apenas com uma tentativa de exemplificar a mestria do autor ao enveredar por este caminho. Deste modo, os textos analisados resultaram de uma seleção que se fundou em questões de gosto pessoal, tendo em conta a especificidade do trabalho que não permite uma análise mais prolongada de outros textos. Deste modo, pudemos abordar composições que possuem como referente a pintura e outras que refletem sobre pintura enquanto processo de representação.

O trabalho que agora se conclui é apenas um pequeno e modesto esboço suscetível de posteriores correções e atualizações. Assim, esperamos que este estudo, ao convocar uma tradição poética e reflexiva largamente difundida nos países anglo-saxónicos, possibilite uma tomada de consciência de que a *ekphrasis* começa a atrair cada vez mais poetas portugueses que ensaiam com mestria este exercício, produzindo verdadeiras obras de arte como as que encontramos em Fernando Guimarães, poeta multifacetado em cuja obra não faltam motivos para o considerarmos um dos maiores escritores contemporâneos.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1990) — *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.

ANDREW, Benjamin (1993) — *Art, Mimesis and the Avant-garde*. London/New York: Routledge.

ARHEIM, Rudolf (1989) — *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

AUERBACH, Erich (1946) — *Mimésis – La Représentation de la Realité dans la Littérature Occidentale*. Paris: Editions Gallimard, 1946.

AVELAR, Mário (2006) — *Ekphrasis, O Poeta no Atelier do Artista*. Lisboa: Edições Cosmos.

BARTHES, Roland (1968) — *L'effet de réel*. «Communications. 11: Recherches Sémiologiques Le Vraisemblable», p. 84-89.

BECKER, Andrew (1995) — *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers Inc.

BENJAMIN, Andrew (1991) — *Art, Mimesis and the Avant-Garde*. New York: Routledge.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (1994) — *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

DENHAM, Robert (2010) — *Poets on Paintings – A Bibliography*. London: McFarland & Company, Inc., Publishers.

ECO, Umberto, *org.* (2004) — *História da Beleza*. Lisboa: Difel.

GARCÍA BERRIO, A.; HERNÁNDEZ FERNANDEZ, T. (1988) — *Ut Poesis Pictura, Poética del Arte Visual*. Madrid: Ed. Tecnos.

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph (1995) — *Mimesis: Culture, Art, Society*. Los Angeles: University of California Press.

GUIMARÃES, Fernando (2003) — *Artes Plásticas e Literatura*. Porto: Campo das Letras.

_____ (2006) — *Na Voz de um Nome*. Lisboa: Roma Editora.

HAMON, Philippe (1989) — *Expositions: Littérature et Architecture au XIXe siècle.* Paris: José Corti.

HEFFERNAN, James (1991) — *Ekphrasis and Representation*. «New Literary History», vol. 22, n.º 2. Baltimore: The John Hopkins University Press.

HOLLANDER, John (1988) — *The Poetics of Ekphrasis*. «Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry», vol. 4, n.º 1, p. 209-219.

HONORATO, Manuel da Costa (1879) — *Retórica e Poética*. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita.

HORÁCIO (1984) — *Epístola aos Pisões*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito.

KENNEDY, George A. (2003) — *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Compositions and Rethoric*. Leiden: Society of Biblical Literature.

LESSING, Gotthold Ephraim (1766) — *Laocoon*. London: George Routledge & Sons, Limited.

LICHETENSTEIN, Jacqueline (1994) — *A Cor Eloquente*. São Paulo: Siciliano.

MICHAEL, Davidson (1983) — *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*. «Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 41, n.º 1. Moorhead: Wiley.

MITCHEL, W. J. T. (1980) — *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press.

PAZ, Octavio (1993) — *A Outra Voz.* São Paulo: Siciliano.

PRAZ, Mário (1982) — *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix.

REYNAUD, Maria João (2004) — *Sentido Literal – Ensaios de Literatura Portuguesa*. Porto: Campo das Letras.

RIFFATERRE, Michael (1994) — *L'Illusion d'Ekprasis*. In *La Pensée de l'Image: Signification et figuration dans le texte et la peinture*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.

ROBILLARD, Valérie (1998) — *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press.

SCOTT, Grant F. (1987) —*The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis and the Visual Arts*. Hanover: Press of New England.

SOURIAU, Étienne (1969) — *La Correspondance des Arts*. Paris: Flammarion.

SPITZER, Leo (1955) — *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press.

STEINER, W. (1992) — *The Colors of Rhetoric*. Chicago: The University of Chicago Press.

WAGNER, Peter, ed. (1996) — *Icons – Texts – Iconotexts, Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin and New York: De Gruyter.

WALTON, K. L. (1990) — *Mimesis as Make-believe*. New York: Harvard University Press.

WELLEK, René; WARREN, Austin (1962) — *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América.