

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

CLEBER DA SILVA LUZ

*ÉCFRASE IMAGINATIVA EM O NOME DAS COISAS, DE SOPHIA DE MELLO
BREYNER ANDRESEN*

MARINGÁ - PR
2022

CLEBER DA SILVA LUZ

***ÉCFRASE IMAGINATIVA EM O NOME DAS COISAS, DE SOPHIA DE MELLO
BREYNER ANDRESEN***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva

MARINGÁ - PR

2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

L979e	<p>Luz, Cleber da Silva</p> <p>Écfrase imaginativa em O nome das coisas, de Sophia de Mello Breyner Andresen / Cleber da Silva Luz. -- Maringá, PR, 2022. 130 f.: il. color., tabs.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.</p> <p>1. Écfrase imaginativa. 2. Poesia portuguesa. 3. Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1919-2004 - Análise literária. 4. O nome das coisas - Obra literária. I. Silva, Luiz Carlos André Mangia, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 23.ed. 801.95</p>
-------	---

CLEBER DA SILVA LUZ

**ÉCFRASE IMAGINATIVA EM O NOME DAS COISAS, DE SOPHIA DE MELLO BREYNER
ANDRESEN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovado em 21 de fevereiro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Luzia Aparecida Berloff
Membro do Corpo Docente - UEM/PLE

Profª Drª Wilma dos Santos Coqueiro
Membro Externo – UNESPAR – Campo Mourão/PR

Prof. Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva
Presidente da Banca – Orientador

À minha mãe e à memória de vovó,
arquiteturas de afeto.

Ao Sandro,
minha neblina.

Agradecimentos

Do princípio,

À Valdirene, minha mãe, e ao silêncio de minha avó Francisca, por permitirem que eu pisasse em cada pedaço de chão em que pisei: grato, antes de tudo, pela vida! E à Sophia, minha pequena sobrinha, que me sustenta de amor (com seus gritinhos) desde a descoberta da palavra *titio*. Amor, amor, amor.

Ao meu pai, Eufrásio, e aos meus irmãos, Diego e Vinícius, por idiossincriticamente comporem minha forma de ver e pensar meu lugar no mundo. Amor.

Ao Sandro, pelas noites de Guimarães Rosa – travessias complexas; pelas ruas *hilstianas*, de ódio-amor, de poesia (descoberta vida secreta); pelos roteiros de silêncio e pela angústia da espera; pela flor do hibisco e pela náusea de quem ama *drummondianamente*, amar porque amar; pelas cantigas *buarqueanas*, nas horas de saudade; pelos registros, retratos de alguma origem; por me mostrar *parte da paisagem e o substrato vibrante da palavra*. Do amor, porque *este é o amor das palavras demoradas*.

No meio do caminho,

À Brulina Cilião, minha professora da Pré-escola, pela primeira dose que perdura.

À Wilma Coqueiro, pelas primeiras aulas de Literatura portuguesa; por me presentear com Sophia; pela presença, pela força e pelo carinho; por incentivar esta nau de sonhos. Agradeço também o aceite em compor a banca de defesa pública desta Dissertação, contribuindo à finalização do texto. Carinho.

À Adriana Beloti, pela amizade; por me iniciar na pesquisa acadêmica, ainda no início da graduação; pela contribuição na constituição de uma consciência sobre os processos da escrita e suas mil facetas. Todas as suas *palavras* caminham comigo. Respeito. Carinho.

À Shirlei Doretto, amiga querida, ‘chefinha’, por me contar suas histórias; por me abrir janelas; por acreditar nos meus caminhos; pela poesia (tantas trocas). Carinho.

À Beth Labes, pessoa importante em minha formação, pelo carinho e confiança durante meus tempos de graduação. Carinho.

Às minhas amigas Cat, Damy e Jeni, e ao amigo Igor, pelas trajetórias acadêmica e de vida; pela torcida e pelas duas mãos, desde os primeiros passos. Ao Joaquim, meu pequenino, que nos acompanha desde quando era ainda uma ideia. Eu sei e vocês sabem: *a distância não existe*. Sempre presente. Presentes! Carinho.

Às minhas amigas Nayara e Jocieli, por trocas inúmeras: acadêmicas, pessoais – sem hora; pela escuta dos imensos áudios; pelo encorajamento. Foram, desde a minha graduação, e continuam sendo, presenças importantíssimas na minha formação de sujeito. Meu carinho e minha gratidão, sempre! Carinho.

Às minhas amigas Gabi, Mai e Sílvia, pela amizade, pelos caminhos das Letras – Paraná, São Paulo, Minas Gerais: *topografias* de boas e jovens lembranças. Carinho.

À poeta calí boreaz, que num *outono azul a sul*, me chegou como quem disse: é tempo de voltar; pela cortina que abriu, agradeço.

Neste aqui-agora,

Ao prof. Luiz Carlos André Mangia Silva, por aceitar me orientar; pela confiança no forâneo que fui; pelas trocas ao longo deste itinerário. Agradeço, principalmente, por acolher minhas ideias e por confiar na possibilidade de esta pesquisa existir. Minha admiração e meu respeito, com sincera gratidão.

À querida profa. Luzia A. Berloff Tofalini, pelas agradáveis aulas em que – entre barulhos – paramos para ouvir silêncios; pela leitura atenciosa deste trabalho. Agradeço por aceitar compor as bancas de qualificação e de defesa pública desta Dissertação, contribuindo de à finalização deste trabalho. Minha admiração e meu respeito.

Ao querido prof. Antonio Donizeti da Cruz, pelo olhar sensível na leitura do texto de qualificação; pela partilha do sensível e pelo cuidado com as palavras: esse ofício de poeta. Agradeço as sugestões valiosas durante o exame de qualificação deste trabalho. Minha admiração e meu respeito.

À querida profa. Liliam Cristina Marins, pela agradável presença; pelas estimulantes palavras. Carinho.

À Vanessa, por sempre me mandar uma mensagem, ‘por nada’, ‘só pra desejar uma boa semana’; e por tanto... Carinho. Amizade.

À Fer, por sempre me lembrar que *ser mano igual Gil e Caetano,/ nesse mundo louco,/ é pra poucos*. Carinho. Amizade.

Às minhas amigas, Laurinha, Isa, Mafê, Gabi, Érica, Cíntia e Aline Santos, e ao amigo Tarik, pelas trocas ao longo do percurso de pós-graduação. Sorrisos e angústias compartilhados. Meu carinho e minha gratidão. Obrigado por dividirem os pesos. Carinho. Amizade.

Às minhas Musas: Hilda Hilst, Orides Fontela e Dora Ferreira da Silva; por me matarem a sede, por alimentarem minha alma.

À Sophia de Mello Breyner Andresen e ao *eco dos seus passos*.

À CAPES pela bolsa concedida à pesquisa.

Se desconheço a palavra, investigo a carne das coisas.
Gonçalo M. Tavares

*O nome é a última pátina
do gesto.*
Walmir Ayala

LUZ, Cleber da Silva. *Écfrase imaginativa em O nome das coisas, de Sophia de Mello Breyner Andresen*. 2022. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá – PR, 2022.

RESUMO

Este estudo apresenta uma análise interpretativa de poemas que compõem a obra *O nome das coisas* (1977), da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, a partir do recurso da *écfrase imaginativa*. O objetivo central do estudo é observar as figurações do recurso da *écfrase*, concebido enquanto um exercício imaginativo, no processo de criação de imagens nos poemas da obra, incidindo sobre a produção de sentidos. A pesquisa se divide em três capítulos, nos quais apresentam-se: a) uma revisitação do conceito de *écfrase*, da antiguidade à contemporaneidade; b) apresentação da biografia da autora, uma breve recuperação da fortuna crítica de sua produção e a inserção da obra em foco em seu contexto social e de produção; c) análises críticas de poemas selecionados da obra. Para tanto, consideramos os recursos expressivos e os efeitos de sentido produzidos pelas imagens de que se compõem os poemas, embasando-nos nas discussões acerca da *écfrase* conforme estudos de Hansen (2006), Rodolpho (2012) e Gomes (2015), principalmente; em Bosi (2000) e Paz (2012), sobre elementos do texto poético e acerca da criação de imagens. Com base nisso, acredita-se que o recurso da *écfrase* opera como elemento essencial para ‘dar a ver’ certas imagens, e como intensificação do *pathos* nos poemas, materializando poeticamente imagens que alimentam uma memória partilhada do povo português, no que concerne ao período da Revolução dos Cravos.

Palavras-chave: *Écfrase imaginativa*; Poesia portuguesa; Sophia de Mello Breyner Andresen; *O nome das coisas*.

ABSTRACT

This study presents an interpretative analysis of the poems of Portuguese poet Sophia de Mello Breyner Andresen's work, *O nome das coisas* (1977) using the *imaginative ekphrasis* resource. The main objective of the study is to observe the figurations of *ekphrasis*, conceived as an imaginative exercise, in the process of creating images in the work's poems affecting the production of senses. The research is divided into three chapters, in which are presented: a) a revisit of the *ekphrasis* concept from antiquity to contemporaneity; b) a presentation of the author's biography, a brief recovery of the critical fortune of her production and the positioning of the work in its social and production context; c) a critical analysis of selected poems from the work. For this, we considered the expressive resources and the effects of meaning produced by the images within the poems, based on the discussions about *ekphrasis* as studied by Hansen (2006), Rodolpho (2012) and Gomes (2015), mainly; and in Bosi (2000) and Paz (2012), about elements of the poetic text and the creation of images. Based on this, we believe that the use of *ekphrasis* operates as an essential element to 'make one perceive' certain images, and to intensify the *pathos* in the poems, poetically materializing images that feed a shared memory of the Portuguese people in the period of the Carnation Revolution.

Keywords: *Imaginative ekphrasis*; Portuguese poetry; Sophia de Mello Breyner Andresen.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DA EKPHRASIS À ÉCFRASE	16
1.1 A <i>ekphrasis</i>	17
1.2 A <i>écfrase</i> moderna	25
1.3 A <i>écfrase imaginativa</i>	38
1.4 A <i>écfrase</i> : outros olhares	49
2 SOPHIA E A CRÍTICA	51
2.1 Sophia de Mello Breyner Andresen: breve nota biográfica	51
2.2 Em torno da escrita andreseniana: a poesia ecfástica	55
2.3 <i>O nome das coisas</i> : a obra e o contexto	60
3 DAR O NOME	65
3.1 As palavras, as coisas e a criação de imagens	73
3.2 Estruturas e categorias ecfásticas em <i>O nome das coisas</i>	81
3.2.1 “Algo emerge”: a <i>idolopeia</i> e a <i>topografia</i> (ou Fernando Pessoa Evocado)	83
3.2.2 <i>Etopeia</i> , <i>prosopografia</i> e a solidão de Mariana Alcoforado	92
3.2.3 “25 de abril”: uma nova <i>cronografia</i>	98
3.2.4 “No entrançar dos cestos ou de esteira”, a <i>pragmatografia</i>	105
3.2.5 “Oásis”: sentidos de uma <i>topotesia</i>	113
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

Abre a porta e caminha
(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Sophia de Mello Breyner Andresen é considerada pela crítica como uma das mais importantes vozes da literatura produzida em Portugal no século XX. Desde sua estreia nos *Cadernos de poesia*, em 1940, junto com poetas representativos da literatura portuguesa, como Jorge de Sena, a poeta, contista e dramaturga apresenta vasta bibliografia publicada, que inclui também sua produção como crítica de poesia e como escritora de contos voltados ao público infantil, além da tradução para o português de importantes nomes, como Eurípides, Dante, Shakespeare, Émile Mireaux e Paul Claudel.

Perpassam as tópicas da função social da poesia e da participação política do/a poeta em seu tempo por toda a sua obra. Além de ter atuado ativamente como militante política, a poeta Sophia de Mello é representativa do cenário português do século XX, lutando contra a repressão do governo salazarista. Acreditando no poder da poesia de se relacionar com o social e inscrever no tempo imagens que refletem o antes, o agora e o depois de um povo, Sophia escreve *O nome das coisas* (1977)¹ entre os anos de 1972 e 1976, vindo a publicá-lo no ano seguinte.

Por ser escrita no referido contexto, a obra materializava um projeto. Tal projeto tinha como objetivo a possibilidade de que o povo português visualizasse, em qualquer tempo na história, aquele contexto de Portugal, conforme lembra Machado (2014, p. 1). Essas imagens poéticas sobre o tempo que se passa entre a produção e a publicação do livro, relacionam pessoas, coisas, lugares, recortes no tempo, sons, todos confrontados com a palavra, transmutados em linguagem no poema. Tais imagens materializadas no livro e o desejo de visualização que dão matéria à escritura dos poemas conduziram-nos para a leitura do conjunto de cinquenta e três poemas que compõem o livro a partir do conceito de *écfrase imaginativa*, sendo compreendido enquanto um recurso que incorpora o processo de criação de uma imagem poética, enquanto um exercício imaginativo, a partir de categorias e estruturas que caracterizam o conceito.

¹ Ao longo deste estudo, os exemplos analisados da obra são referenciados tendo como base a segunda edição da obra, publicada em 1986, pelas Edições Salamandra. Optamos por trabalhar com a segunda edição uma vez que essa foi revisada pela autora e, ao final da obra, foi inserido um ensaio de título “Poesia e revolução”, que é bastante pertinente ao estudo que aqui se pretende e não integra a primeira edição.

Para o desenvolvimento da pesquisa, delineamos como objetivo geral: analisar e interpretar as figurações da *écfrase imaginativa* em poemas de *O nome das coisas* (1977) e seus efeitos de sentidos. Para alcançar tal objetivo, delimitamos três objetivos específicos: 1) conceituar e discutir o recurso da *écfrase* enquanto exercício imaginativo; 2) identificar sob quais formas a *écfrase imaginativa* comparece e é construída nos poemas analisados, ao operar no processo de constituição da imagem poética; 3) compreender e interpretar como o recurso contribui para a produção de sentidos na leitura dos poemas, em função de uma intensa visualização presente na obra.

Após observar a recorrência do recurso da *écfrase* em *O nome das coisas*, elegeu-se a obra como *corpus* deste estudo por três motivos principais: primeiro, pela restrita recepção crítica da obra em trabalhos acadêmicos; segundo, por possibilitar uma leitura que se desvia de algumas tópicas de estudos da obra de Sophia de Mello, concentrados amiúde nas imagens do mar, nos temas da mitologia greco-romana e da metapoética; em terceiro lugar, pelo ineditismo na abordagem de leitura da *écfrase imaginativa* na obra em foco.

Em relação ao primeiro destaque, encontramos dois trabalhos que se dedicam ao estudo desta obra. O primeiro, de título *A presença do helenismo de Ricardo Reis e da visão do mundo grego clássico na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (2006), sob a forma de Dissertação de mestrado, por esse mesmo Programa de Pós-Graduação (PLE-UEM), discutiu as relações intertextuais que se estabelecem entre as obras *O nome das coisas* e *Dual*, e a produção do poeta Fernando Pessoa, especialmente do heterônimo Ricardo Reis. O outro estudo também foi realizado em formato de pesquisa de Mestrado, defendido em 2012 pela Universidade Federal de Viçosa - UFV, sendo publicado em livro, em 2014, com o título *A emergência de abril em “O nome das coisas” (1977): poesia e história na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen*, cujo foco foi analisar as relações entre literatura e história na referida obra. Ambas as pesquisas apresentam abordagens bastante singulares, questão que nos reforça o terceiro ponto da justificativa anterior.

Para compreender as manifestações da *écfrase imaginativa* em torno do propósito de visualização, que possibilita a instauração de uma “memória partilhada”, como trata Hansen (2006, p. 86), embasamo-nos em estudos críticos do conceito de *écfrase*, cujas discussões acerca das categorias e das estruturas do recurso possibilitaram o cotejo com a teoria da poesia, de modo a compreender os aspectos estéticos e temáticos elaborados

no todo composicional da obra, considerando-se especialmente os poemas selecionados para a análise.

Dividida em três capítulos, esta dissertação apresenta no Capítulo 1, intitulado *Da ekphrasis à écfrase*, um percurso histórico-conceitual acerca das três concepções nucleares do conceito, dividido nos seguintes tópicos: 1.1 *A ekphrasis*, no qual discorremos sobre a concepção antiga do conceito, difundida enquanto recurso da retórica clássica; 1.2 *A écfrase moderna*, tópico em que tratamos do entendimento da *écfrase* enquanto um gênero literário; e 1.3 *A écfrase imaginativa*, momento em que discutimos sobre o entendimento de um recurso e embasamos a compreensão de um exercício imaginativo que dá base às análises empreendidas na pesquisa. Ao fim do capítulo, no tópico 1.4 *A écfrase: outros olhares*, sinalizamos algumas vertentes de estudo do conceito, focalizando os Estudos Interartes e os Estudos da Intermidialidade, não contemplados pelo escopo analítico da pesquisa.

No Capítulo 2, intitulado *Sophia e a crítica*, apresentamos uma breve biografia da autora no tópico 2.1 *Sophia de Mello Breyner Andresen: breve nota biográfica*. Posteriormente, no tópico 2.2, de título *Em torno da escrita andreseniana: a poesia ecfrástica*, apontamos aspectos da crítica em relação à produção em poesia de Sophia de Mello e que, de alguma forma, se aproximam das discussões em torno da *écfrase imaginativa* proposta por esse estudo; em seguida, ainda nesse tópico, retomamos as discussões de Nogueira (2009), cujo estudo aponta a presença da *écfrase* na obra da poeta e que, ainda que com outra abordagem, corrobora nossa defesa da presença do recurso da *écfrase* nos poemas analisados. No tópico 2.3 *O nome das coisas: a obra e o contexto*, elaboramos uma apresentação e caracterização breve da obra em análise, seguida da exposição de seu contexto social, cujos acontecimentos são *leitmotiv* do conteúdo dos poemas.

Optamos por apresentar o capítulo histórico-conceitual da *écfrase* antes das discussões acerca da presença de uma escrita ecfrástica na produção poética de Sophia de Mello por entendermos que a compreensão careceria de elementos teóricos para o entendimento dos aspectos discutidos tanto por Nogueira (2009) quanto pela caracterização que elaboramos sobre a obra *O nome das coisas*. Destacamos, ainda, que o contato com o estudo de Nogueira (2009) se deu no processo já de escritura desta pesquisa, sendo inserido como material importante à defesa da possibilidade de leitura da

obra da escritora em questão por meio da *écfrase*, ainda que a estudiosa não mencione especificamente a obra aqui estudada.

Por fim, no terceiro e último Capítulo, de título *Dar o nome*, primeiramente no tópico 3.1 *As palavras, as coisas e a criação de imagens*, discorremos sobre o processo e o procedimento poético instaurado em um exercício de ‘dar nome às coisas’, ou de ‘nomear’, elaborado de maneira complexa na relação que se tem entre as palavras e as coisas, que resultam na constituição das imagens poéticas que lemos nos poemas d’*O nome das coisas*. No tópico 3. 2 *Estruturas e categorias efrásticas em O nome das coisas*, apresentamos a caracterização geral da obra e as escolhas metodológicas para os exercícios de análise dos poemas para, posteriormente, apresentar as análises crítico-interpretativas.

Ao longo de todo o texto da Dissertação são dedicados momentos para algumas análises que corroboram a compreensão de determinados conceitos expostos no decurso das reflexões. Contudo, são nos cinco subtópicos que integram o tópico 3. 2 (3. 2. 1; 3. 2. 2; 3. 2. 3; 3. 2. 4; e 3. 2. 5) que apresentamos as análises de poemas representativos para cada categoria, estando apenas as categorias *idolopeia* e *topografia*, e *etopeia* e *prosopografia* analisadas em conjunto, no mesmo subtópico. Analisamos de maneira mais substancial os elementos constitutivos da *écfrase imaginativa* em função dos efeitos de sentidos produzidos pelas imagens criadas em cada poema.

Na sequência, são apresentadas as considerações finais, nas quais se ensaia uma breve recuperação do percurso que se fez ao longo de todo o estudo, enfatizando-se os resultados alcançados. Em seguida, por fim, conclui-se o trabalho e se apresentam as referências bibliográficas utilizadas para a realização desta Dissertação.

1 DA *EKPHRASIS* À *ÉCFRASE*

*Transferir o quadro o muro a brisa
A flor o copo o brilho da madeira
E a fria e virgem liquidez da água
Para o mundo do poema limpo e rigoroso*
(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Entendida comumente como uma descrição de algo em detalhes, ou como uma representação verbal de um objeto não verbal, a *ekphrasis* divide opiniões de críticos quando tratada em suas diferentes manifestações e perspectivas teórico-analíticas. Buscando compreender algumas dessas manifestações e como o conceito se apresenta em cada perspectiva, discorreremos, neste capítulo, sobre o conceito em um movimento diacrônico, apontando as variações a partir de três principais leituras crítico-interpretativas: a) *ekphrasis*, compreendida enquanto um exercício de oralização ligada à retórica antiga; b) *écfrase* moderna, entendida como um gênero literário que se ocupa da descrição de pinturas; c) *écfrase imaginativa*, encarada enquanto um recurso, um exercício imaginativo integrante do processo de criação da imagem poética. Após a apresentação de cada perspectiva, comentaremos, panoramicamente, possibilidades de leitura do conceito sob perspectivas mais contemporâneas, inseridas no âmbito dos Estudos Interartes e em Intermidialidade, mas que não serão base para as análises.

Optamos por apresentar três das principais perspectivas pelo fato de que, como argumenta Garcia (2008, p. 83), o conceito, apesar de sua longa tradição, vem sendo revisitado e reformulado de modo a apresentar-se sob variadas perspectivas. Portanto, para fins de delimitação e pela necessidade de recorte pelo escopo desta pesquisa, adotamos tal postura metodológica.

Importante destacar preliminarmente que há muitas variações do termo nos diversos trabalhos que tratam da *écfrase*, como, por exemplo, *ecphrasis*, *ecfrasis*, *ekphrasis*, *ekphrasis*, entre outros (MARTINS, 2012, p. 15). Destacamos, contudo, que o termo *ekphrasis*, bastante recorrente nos estudos sobre o conceito, se relaciona à concepção antiga, que se estende do século I d.C. até a Segunda Sofística (do século II ao início do século V d.C.), enquanto a noção atrelada ao uso de *écfrase* parte da Segunda Sofística e está ligado ao uso moderno (do século XVIII ao XIX) e à concepção imaginativa (do século XIX até a contemporaneidade). O uso do termo se apresenta, nesta pesquisa, primeiramente, em duas formas: a) optamos por utilizar o termo *ekphrasis* ao

referir-nos à concepção antiga do recurso; b) e *écfrase*, indicando tratar-se da concepção moderna e da concepção imaginativa. A partir disso, para diferenciar as duas últimas concepções, diferenciamos *écfrase moderna* e *écfrase imaginativa*. Em outros momentos, como nas menções que se referem a citações de críticos e outros pesquisadores, os usos do termo divergem dessa escolha metodológica de uso da grafia; estarão, por isso, indicados no texto os devidos créditos de autoria.

1.1 A *ekphrasis*

Etimologicamente, a '*ekphrasis*', palavra derivada da junção de *phrazo* (fazer entender) e *ek* (a partir de), tem o sentido de exposição, sendo associada às técnicas de ampliação de tópicos narrativas, “composições de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas” (HANSEN, 2006, p. 85). Relaciona-se, entre os antigos, com a ideia de clareza ou transparência. Esses dois aspectos estavam relacionados ao sentido de evidência, que é associado ao termo grego *enargeia*.

A *enargeia* estava ligada, por sua vez, a tudo que poderia ser exposto aos sentidos, sobretudo ao notadamente visual. Moisés (2013, p. 137, destaques do autor) explica que, nessa concepção antiga, a *ekphrasis* é “uma descrição que ‘faz ver’ personagens, acontecimentos, momentos, lugares, animais, plantas, segundo regras precisas”, e o modo como essa exposição acontece depende do objeto a que se refere, pois o intuito maior é “‘colocar sob os olhos’ do ouvinte aquilo de que se fala”, deixando-o em evidência – por isso sua relação com a *enargeia*, também relacionada à *evidentia*, no latim. Essa relação com o visual também pode ser associada ao que Brandão (2005, p. 15) defende acerca da ideia de *aparência*, quando discute o romance grego antigo. Segundo o estudioso, o que se coloca diante dos olhos não é exatamente o mundo, mas a *aparência* que se tem dele.

A discussão acerca do conceito de *ekphrasis* é bastante ampla: desde os dicionários e manuais de retórica aos dicionários mais atuais de termos literários e elementos da narrativa, a *écfrase* é entendida como um exercício de descrição. Valemos sobretudo das discussões de Rodolpho (2012), uma vez que a estudiosa se dedica à análise do conceito de *ekphrasis* com o objetivo de revisitar sua constituição, revelando ser extensa já entre os antigos. O percurso traçado em seu estudo compreende o conceito antigo e sua concepção após a Segunda Sofística, porém, sua atenção está mais voltada,

no momento de análise, à concepção da *écfrase*, conforme difundida pela Segunda Sofística.

Conforme explica Rodolpho (2012, p. 163), com a Segunda Sofística é atribuído ao termo o sentido mais genérico de descrição. Comenta que, para Aelius Théon, orador alexandrino desse período, a *écfrase* deveria ser entendida como uma composição que põe algo diante dos olhos, atribuindo detalhes àquilo que apresenta. Para tanto, estabelece categorias que engendram o recurso, sendo elas: a) personagens (*prosopa*); b) ações (*pragmata*); c) lugares (*topoi*); d) épocas/tempo (*chronoi*); e) modos (*tropoi*). Orienta, por fim, que a *écfrase* pode ainda ser mista e manipular ao mesmo tempo mais de uma categoria em função da *enargeia*. Théon indica para cada tópico os seguintes exemplos: no concernente à categoria *a*, apresenta a descrição do personagem Euríbates, feita por Homero na *Odisseia*, assim como os animais que comparecem na obra; para *b*, indica a descrição de “guerra, paz, fome, epidemia, terremoto” como pertencentes à categoria; para *c*, “praias, cidades, ilhas, desertos”; quanto à categoria *d*, exemplifica com a descrição de “estações do ano e festividades”; referente à categoria *e*, defende que esta dispõe acerca de “quais são os equipamentos, armas e máquinas da guerra, com relação aos preparativos de cada um, como na *Ilíada*, XVIII” (RODOLPHO, 2012, p. 164).

Ainda a partir do que Théon defende, os predicados da *écfrase* são,

principalmente, a clareza (*saphéneia*) e a enargia (*enárgeia*), que neste contexto é geralmente traduzida pelos teóricos como “vivacidade”, para que quase se veja o que é exposto, além disso, a exposição deve adaptar-se ao tema, sem estender-se em aspectos desnecessários: se o tema for florido, árido ou assustador, que a expressão também seja (RODOLPHO, 2012, p. 166-167, destaque da autora).

Nesse contexto, o exercício efrástico serve à verbalização de objetos não verbais de maneira a atribuir-lhes vida. Entretanto, o trabalho do orador não deve ultrapassar o que se tem no objeto para o qual sua descrição se volta, tratando apenas daquilo que observa, sem atribuir juízo de valor ou qualquer outra inserção motivada pela interpretação. Destaca-se, portanto, o princípio da fidelidade, de maneira que todas as categorias da *écfrase*, sob essa perspectiva, estão relacionadas à descrição fiel ao objeto a que se refere. Nesse sentido, considera-se que o valor mimético da *écfrase* se atesta no princípio de proximidade com o real; em outras palavras, a representação serviria exclusivamente para presentificar e multiplicar uma coisa ou uma cena do real, pois se

houvesse uma abertura interpretativa que dificultasse a referência com o objeto descrito, o discurso seria considerado como ‘écfrase ruim’.

Hermógenes de Tarso, por seu turno, concorda com a proposta de Théon para a *écfrase*, divergindo apenas em um ponto, quando afirma que paz e guerra devem ser classificadas em outra categoria que não *ações*, propondo que se classifiquem enquanto *circunstâncias*. Ademais, Hermógenes apresenta os mesmos exemplos que Théon. Aponta também a clareza e a vivacidade como principais virtudes do recurso da *écfrase* (RODOLPHO, 2012, p. 167). Inclui em sua conceituação o caráter de exercício retórico a partir do qual alunos treinariam a elocução e a oratória, por meio de elementos descritos com clareza e vivacidade (GARCIA, 2008, p. 83). Observa-se, nesse momento, uma ligação da *écfrase* com a oralidade, pois é por meio dos exercícios retóricos que se verificariam as qualidades ecfásticas das descrições realizadas.

É possível perceber que algumas das categorias aparecem como temas atemporais na literatura ao longo dos séculos. Destacamos, por exemplo, como a categoria *chronoi* pode ser observada em um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, na obra analisada neste estudo. Leiamos o poema “Estações do ano”, seguido de uma breve análise:

Primeiro vem Janeiro
 Suas longínquas metas
 São Julho e são Agosto
 Luz de sal e de setas

A praia onde o vento
 Desfralda as barracas
 E vira os guarda-sóis
 Ficou na infância antiga
 Cuja memória passa
 Pela rua à tarde
 Como uma cantiga

O verão onde hoje moro
 É mais duro e mais quente
 Perdeu-se a frescura
 Do verão adolescente

Aqui onde estou
 Entre cal e sal
 Sob o peso do sol
 Nenhuma folha bole
 Na manhã parada
 E o mar é de metal

Como um peixe espada (ANDRESEN, 20196, p. 67).

Arquétipo do tempo e de seu eterno retorno, as estações do ano comparecem como uma forma possível de retomar o passado, mas também pensar um futuro ao confrontar-se com o presente, escrevendo esta *cronografia*. O primeiro verso do poema abre-se com a imagem de Janeiro, metaforizando o início, do poema e do ano. O primeiro mês, no primeiro verso. Esse tempo de aberturas, ou de começos é o tempo de traçar metas para outro tempo que virá: Julho, Agosto. Com a construção das imagens na primeira estrofe do poema, cria-se a expectativa de um tempo futuro, que se estende também à expectativa do próprio direcionamento da estética do poema.

Na segunda estrofe, o eu poético recria uma imagem da memória para compor a imagem poética, rememora a praia onde o vento outrora desfraldou as barracas. Tempo passado, tempo da juventude, o qual se constrói sobretudo pelo uso do verbo “desfraldar”, que pode referir-se à fralda, remetendo a uma imagem de emancipação, de passagem da infância, que se abre com o ato de ‘virada’ dos guarda-sóis. Da mesma forma que essa virada pode sugerir a imagem de uma mudança de estado, também denota a figura do vento. Afirma o eu poético: “ficou na infância antiga/ Cuja memória passa/ pela rua à tarde/ Como uma cantiga”. A memória é personificada nessa estrofe como alguém que passa pela rua, e sendo a rua uma possibilidade de representação da vida, da passagem do tempo, podemos pensar essa rua ‘à tarde’, ou seja, essa marcação cronográfica como um exercício de criação imagética a partir da qual se instaura, no poema, uma possibilidade de visualização de um tempo.

O eu poético se marca na primeira pessoa nas duas últimas estrofes ao registrar sua visão sobre esse tempo que perpassa as estações, metaforizando as fases da vida, de modo que se pode observar referência ao presente quando enuncia “O verão onde hoje moro/ É mais duro e mais quente”, em relação ao passado, observado em “perdeu-se a frescura/ Do verão adolescente”. Nesses versos, as estações do ano, representando os tempos da vida, infância, juventude e o tempo da maturidade, simbolizam a passagem do tempo e a possibilidade de rememorar, uma vez que o tempo e o distanciamento é que permitem refletir sobre determinadas imagens e transformá-las em linguagem, posteriormente.

Além dessa representação temática do tempo em poemas da referida obra, observamos que também é possível perceber reverberações de imagens que se constituem

sobre a categoria *pragmata*, que se referia à descrição de ações. Uma das exemplificações de ações representadas pelo discurso ecfástico seria a guerra. Vemos, assim como a representação da *chronoi*, que a ação da guerra comparece também como tema em *O nome das coisas*, sobretudo e mais acentuadamente no poema “Guerra ou Lisboa 72”.

Hansen (2006, p. 88) afirma que a *écfrase* trabalha com a palavra seguindo características que se aplicam ao discurso de modo a fazer convergir o discurso para o efeito buscado pela *enargeia* ou *evidentia*: “pura, clara, nítida, nobre, rude, veemente, brilhante, vigorosa, complicada, elegante, ingênua, picante, graciosa, sutil, agradável, vivaz – bela, enfim”. Retomando elementos da tradição acerca do exercício ecfástico e seus expedientes epidíticos, Hansen (2006, p. 89) aponta para 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 Rodolpho (2012, p. 170), incluímos outra categoria: g) *idolopeia* (descrição de pessoas já mortas).

Essas categorias do exercício ecfástico, ainda que atendam aos princípios antigos, como temos observado até aqui, servirão depois, como veremos adiante, de aparato também para a leitura da *écfrase* em sua concepção imaginativa. O que nos interessa nesse momento é compreender que essas categorias, nesse contexto, serviam de normatização para as descrições que eram realizadas nos exercícios de retórica, de maneira a não se perder de vista a intenção de tornar o discurso vivo e produzir o efeito da *enargeia*.

Lendo *Instituição Oratória*, de Quintiliano, Garcia (2008, p. 94) retoma a função da *enargeia* no discurso ecfástico. Para a estudiosa, a *enargeia* é usada pelo orador quando, através das palavras e de sua capacidade de imaginação, constrói uma cena. Primeiramente, a cena se instaura em sua mente; em segundo momento, na do espectador. Depreende-se daí sua relação com a memória, pois é a partir das imagens armazenadas que será possível o reconhecimento do objeto, tanto no que concerne à atuação do orador quanto à atuação do espectador. Desse modo, a *écfrase* “era entendida, portanto, pelos retóricos antigos, como a evocação de uma cena, com um desenrolar no tempo, através das evocações mentais de detalhes de objetos que estavam na memória” (GARCIA, 2008, p. 95).

Gomes (2015, p. 20), corroborando esse entendimento, assevera que, a partir da comunicação verbal, a *écfrase* tem o objetivo de tornar presente ao leitor o objeto que

está ausente, distante e inacessível. Por esse motivo, entender a *écfrase* como reprodução por meio de uma descrição pura e simples tira do recurso sua especificidade e o reduz a simples enumeração de coisas, lugares, pessoas e acontecimentos. Por isso, é necessário compreender que a esse conceito em seu sentido primeiro, outro mais específico é acrescido e determina, em alguma medida, a tópica nuclear da *écfrase*. No lugar de pura descrição, o recurso se apresenta enquanto dissimulação do mundo ‘real’, da ordem natural das coisas. No que concerne ao primeiro sentido do recurso, “o poeta ‘copia’ os objetos e seres do mundo real por meio das palavras, de maneira a colocá-los diante dos olhos; no sentido mais restrito, o poeta, por meio da expressão verbal, visa a imitar procedimentos pictóricos” (GOMES, 2015, p. 20).

É sob essa visão mais restrita, atrelada à tradição, que se mantém ainda uma grande parcela dos estudiosos, que leem a *écfrase* enquanto ‘descrição pura’ de algum objeto, de maneira a “produzir um ‘quadro’ do objeto da descrição”, o que faz com que tenhamos “então a enargia/evidência, que pode ser considerada uma figura de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal” (RODOLPHO, 2012, p. 22), como foco das representações.

Essa visão de uma descrição que reproduz algo deixando-o em evidência de modo a formar pelas palavras ‘um quadro’ dialoga em alguma medida com a gênese da concepção moderna da *écfrase*. Concepção essa que atrela a *écfrase* às descrições de obras de arte pictóricas, cuja relação mais direta que se tem é a filiação da poesia à pintura, de modo que as palavras servem à verbalização de um objeto artístico não verbal, existente na realidade externa (no mundo natural)².

Rodolpho (2012, p. 178), nesse sentido, assevera que datam na Segunda Sofística as obras que empregam a *écfrase* com caráter de descrição de obras de arte. Entre essas, destaca *Eikones*, de Filóstrato, as *Ekphraseis*, de Calístrato, e *Zêuxis ou Antíoco*, de Luciano de Samósata; indica ainda que também os romances sofísticos como *As aventuras de Leucipa e Clitofonte*, de Aquiles Tácio, e *Dáfnis e Cloé*, de Longo, fizeram uso do recurso. A esse respeito, Moisés (2013, p. 137) explica que o conceito, ainda nesse momento de reelaboração, se apresenta em duas perspectivas:

No primeiro caso, referia-se a todas as formas de representar verbalmente os objetos do mundo material: o mundo converte-se em

² A concepção de *écfrase* moderna será tratada na próxima seção, neste mesmo capítulo.

palavras. No segundo, buscava-se linguagem equivalente à descrição pictórica: desejava-se uma representação verbal simétrica da representação plástica.

Esses dois casos de exercícios efrásticos ligam-se ao conceito de *mimesis*. Tanto Hansen (2006, p. 86) quanto Gomes (2015, p. 21) concordam que a essência do exercício efrástico se encontra também nos escritos sobre a arte poética. O primeiro caso que se refere às formas de representação dialoga diretamente com os postulados na *Poética* de Aristóteles. No capítulo I, por exemplo, o filósofo apresenta a *mimesis* como o princípio geral de toda arte poética. Estabelece nos capítulos II e III parâmetros para o entendimento acerca da arte mimética, de acordo com os objetos mimetizados e os modos de mimetizar, respectivamente. No capítulo IV, Aristóteles (2011, p. 42) afirma que o ato de mimetizar é inerente aos homens desde a infância e, por esse motivo, o homem diverge dos animais por ser o mais mimético. Para ele, o homem adquire seus primeiros conhecimentos por meio da *mimesis* e todos se alegram com as mimetizações.

É possível relacionar as palavras de Aristóteles acerca da *mimesis* e do ato de mimetizar aos princípios da *écfrese*, sobretudo se observarmos as prescrições de Théon e Hermógenes para a caracterização do conceito. A clareza e a *enargeia* atendem, respectivamente, ao ato de descrever de maneira fiel o objeto contemplado e à necessidade de que essa descrição tenha efeitos de vivacidade, emocionando o leitor/espectador que se depara com a expressão efrástica de algo ou de alguém.

No primeiro caso, o conceito está relacionado à *descriptio* latina e, no segundo, cruza com o *ut pictura poesis*, apresentado por Horácio (2014, p. 65) em sua *Arte Poética*, quando enuncia:

poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre.

Gomes (2015, p. 21) explica que a noção de literatura como análoga à pintura, dialogando com Horácio, se fundamenta no princípio clássico de que a poesia deve ser uma arte mimética por excelência. Desse modo, é recorrente que o poeta reproduza o mundo natural a partir das palavras, mas valendo-se de elementos que são próprios dos pintores, como, por exemplo, a enumeração de coisas, seres, objetos, a objetividade, a

visualização e o cromatismo. “Todavia, há que se observar que esta reprodução do mundo natural levará em conta não a natureza bruta em si, mas a natureza melhorada, vista em seus aspectos mais aprazíveis” (GOMES, 2015, p. 21).

Garcia (2008, p. 85) comenta que, quando concebida sob os preceitos clássicos, a cena descrita com mais detalhes apresentava maior “efeito de real”, efeito esse que deveria fazer parte dos discursos a fim de que houvesse maior convencimento da plateia sobre o assunto tratado. Assim, durante exercícios ecfrásticos de exposição em discursos públicos “de oratória, muitos dos objetos, que eram descritos a fim de caracterizar melhor um exemplo ou uma situação, tinham que ser expostos conforme os tipos de descrição e contexto ali presentes para aquele discurso” (GARCIA, 2008, p. 85).

A discussão de Gomes (2015, p. 22) já indica as facetas que colocam a *écfrase* em um lugar mais próximo do que se tem discutido a partir do século XVIII, pois, para o estudioso, o poeta que se vale do recurso da *écfrase* não pode produzir uma representação do que é ‘verdadeiro’ no mundo natural. O poeta realiza uma seleção de aspectos do real entre os elementos possíveis, a fim de captar tão só a essência do objeto contemplado, pois a realidade aparente é primária e não apresenta de modo equilibrado todos os elementos possíveis para a representação.

Cabe ressaltar, antes de adentrarmos as questões relativas à *écfrase* a partir do século XVIII, convencionalmente chamada de *écfrase* moderna, que a *ekphrasis* antiga é compreendida, portanto, como uma descrição ligada à oratória, cujo princípio de fidelidade era o fundamento do exercício, de maneira que o intuito dessa descrição ecfrástica era tornar visível objetos do mundo real, por meio de uma descrição fiel, com base na qual os espectadores tivessem a sensação de vivacidade possibilitada pela *enargeia*.

Vimos também que, acerca dessa concepção, surgem alguns problemas conceituais relacionados à representação quando as descrições têm por objeto obras de arte (GOMES, 2015, p. 21), uma vez que a *écfrase* não poderia, por sua condição de ‘representação’, apresentar o mundo tal como ele era, ou seja, não seria possível sua ‘fiel reprodução’; ou, ainda, em se tratando de representação verbal de obras de arte pictóricas, não poderia reproduzir no texto verbal uma imagem fiel do objeto, tal qual produziu o artista. Acerca desses problemas levantados, é esclarecedor o que discutiremos na próxima seção sobre a concepção moderna do conceito de *écfrase* que surge da reflexão a respeito desses pontos de tensão.

1. 2 A *écfrase* moderna

Conforme Garcia (2008, p. 96), durante os séculos XVIII e XIX, as discussões com relação a que gênero pertenciam os textos que apresentavam descrições de obras de arte são desenvolvidas no âmbito dos estudos de arte clássica e bizantina. É nesse contexto, mais especificamente a partir do século XIX, que se configura a noção de *écfrase* moderna. Para a estudiosa, junto a essa conceituação, surge também a invenção de um gênero. Nesse sentido, a *écfrase* compreendida enquanto um gênero literário específico caracterizava-se sobretudo por versar sobre obras de arte de diferentes espécies. Estendendo-se essa concepção até meados do século XX, embora com variações a depender do teórico que a emprega, a *écfrase* se consolida enquanto gênero literário cuja principal característica é a descrição de obras de arte pictóricas³.

Nesse cenário, Mitchell (1994, p. 152, tradução nossa) conceitua a *écfrase* enquanto uma “representação verbal de uma representação visual⁴”. Com base em noções como a defendida pelo crítico, e pela relação impreterível com um correspondente em outra arte, a *écfrase* é entendida como transposição e/ou tradução. Enquanto transposição, o conceito é entendido como um procedimento que *transpõe* uma arte para o texto literário; ou, por outro lado, enquanto tradução, opera o exercício em que se *traduz* em palavras uma imagem. Assim, tanto a transposição quanto a tradução seriam formas de representação de um objeto não verbal no texto verbal.

Ainda que com variações, a *écfrase* moderna, em linhas gerais, é entendida como uma descrição de uma obra de arte pictural já existente. Mantém-se, portanto, o ideal da fidelidade, pois o texto seria considerado ecfrástico na medida em que a obra de arte sobre a qual trata fosse reconhecida pelo leitor. A fidelidade, mais uma vez, entra em questão pelo fato de que o texto, ao transpor ou traduzir uma tela específica, deveria fazê-lo de modo que a obra pudesse ser reconhecida, de maneira a ser posta diante dos olhos daquele que lê o texto verbal. Hansen (2006, p. 87) comenta que esse uso moderno praticamente apagou o significado técnico de *écfrase* enquanto exposição ou descrição generalizada de

³ Cabe ressaltar, conforme Pinheiro (2005, p. xiv), que, ao contrário dessa concepção moderna, a *écfrase* estabelecida nos tratados de retórica consideravam qualquer tipo de descrição como pertencente ao procedimento.

⁴ Do original: “the verbal representation of visual representation”.

qualquer elemento do mundo natural, pois o único objeto passível de representação verbal por meio da *écfrase* seria a pintura.

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

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

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

O escritor não transcreve em palavras a obra plástica, o que se projeta é uma intenção do texto escrito e não do visual. Trata-se da interpretação do texto literário antes do visual, pois esse cumpre a função de ser pretexto: deixa, então, de ser visual ou plástico para ser linguístico, para ser feito de palavras⁵.

⁵ Do original: “El escritor no transcribe en palabras la obra plástica, lo que se proyecta es una intención del texto escrito y no del visual. Se trata de la interpretación del texto literario antes que del visual, pues éste

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

Nesse sentido, propomos, a título de exemplo, a leitura do poema “Tríptico ou Maria Helena, Arpad e a Pintura”, que integra a obra *Ilhas*, de Sophia de Mello Breyner Andresen:

I

Eles não pintam o quadro: estão dentro do quadro

II

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

III

Eles sabem que não estão dentro do quadro: pintam o quadro
1959

(ANDRESEN, 1990, p. 8).

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

Genette (2009, p. 77-80), quando se dedica ao estudo dos títulos, difere os títulos *temáticos* dos *remáticos*. Quanto ao primeiro, diz respeito a títulos cujo tema da obra é explicitado; já no segundo, é disposta uma informação genérica e mais ampla sobre alguma faceta da obra, em grande maioria, quando trata de um aspecto formal ou do gênero. No poema em análise, o título pode ser considerado remático, em primeiro momento, pois a primeira possibilidade para a qual se volta é indicada pela palavra ‘tríptico’. Um tríptico se configura como uma obra de arte ou uma representação

cumple la función de ser pretexto: deja, entonces, de ser visual o plástico para ser lingüístico, para estar hecho de palabras”.

elaborada em três painéis. As duas partes laterais podem, em alguns casos, se fechar sobre a central. Essa representação artística é característica e muito recorrente na arte bizantina e no Renascimento (LUCIE-SMITH, 1990, p. 200). No poema, a poeta toma de empréstimo o termo pictural, da teoria da arte; contudo, como veremos, não se trata de uma relação direta com algum tríptico específico, mas uma relação metafórica com a sua organização composicional.

Por meio da alusão, o título indica uma face formal do poema, de maneira genérica, uma vez que o poema se organiza em três estrofes, daí sua relação em certa medida com a composição de um tríptico. Da mesma forma, o poema também indica, no título, a partir da inserção da conjunção alternativa ‘ou’ que opera como elemento coesivo de disjunção, informações que estão atreladas ao tema do poema, na medida em que apresenta o nome dos artistas cuja vida é produtora de sentidos no todo da leitura do poema. Por tal constituição, como orienta Genette (2009, p. 83), deve-se considerar que o título é misto.

Agudelo (2011) corrobora essa discussão quando afirma ser o título o primeiro índice de reconhecimento do texto efrástico. No poema de Sophia de Mello, a filiação ao procedimento efrástico se dá em três dimensões: primeiro, por fazer referência a uma forma de arte pictural, o tríptico; segundo, ao apresentar nomes de pintores, de modo que possam ser recuperados; e, por fim, ao mencionar de maneira direta a pintura. Em relação a essas três dimensões, no que concerne à primeira, há de início a instauração de um enigma, pois não se sabe a respeito de que tríptico se fala, entendendo-se sua metaforização pela apresentação das outras duas dimensões que revelam o exercício efrástico no poema.

Tomaremos esse poema como um *poema pictórico*, conforme trata Arrigucci Jr (2000, p. 100). Na leitura, observamos que a primeira relação que se estabelece constitui já uma das facetas da picturalidade no poema, uma vez que, como explica Louvel (2012, p. 47), “o pictural seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual”. Essas referências, segundo a estudiosa, podem se apresentar por meio de alguns marcadores, como o uso de léxico técnico, referência a gêneros picturais, entre outros. No título do poema, temos, portanto, essa referência e alusão ao léxico técnico da arte pictórica.

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

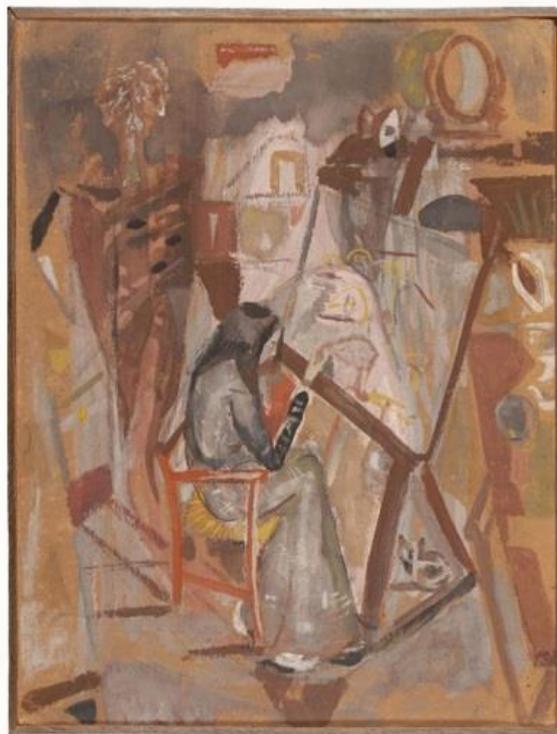
O poema em análise apresenta também um fundo autobiográfico, uma vez que Sophia de Mello teve Maria Helena Vieira da Silva e Árpád Szenes como amigos muito próximos. Vieira da Silva (1908-1992), como ficou conhecida, e Árpád Szenes (1897-1985) formaram um casal muito reconhecido na pintura, sobretudo em Portugal e na França. Ela, portuguesa naturalizada francesa; ele, também naturalizado francês, porém nascido na Hungria. Viveram entre 1940 e 1947 no Brasil, fugindo da ocupação nazista na França, onde viviam e tinham um ateliê instalado, desde 1928 (LEITE, 1988, p. 525-526).

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

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



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



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



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

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



Árpád Szenes, **Marie-Hélène**, anterior a 1980. Litografia, 31 x 22,8.⁶

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

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

⁶ Essa reprodução e as três anteriores foram extraídas do acervo digital do artista, disponibilizado pela Fundação Museu Árpád Szenes - Vieira da Silva, sediado em Lisboa, Portugal. Disponível em: <http://62.28.92.192/inweb/inicio.aspx?lang=PO&a=0&home=1>. Acesso em: 16 jan. 2021.

uma possibilidade de referência ao poema, no que diz respeito à estrutura composta por estrofes e ao tríptico, aludido metaforicamente no título do poema.

Essa divisão do poema em três estrofes dialoga com o título do poema, tanto por sua relação com a ideia de um tríptico quanto aos três nomes inseridos: Maria Helena, Árpád e a Pintura. Conforme orienta Gomes (2015, p. 148), a ativação de objetos artísticos pela imaginação poética é similar à de uma exegese crítica. Isso confere ao discurso efrástico o que Diniz e Santos (2011, p. 155) denominaram por “análise crítica”.

Diniz e Santos (2011, p. 151) afirmam que textos que se ocupam de expedientes de representação de objetos artísticos não verbais, são construídos a partir de uma estrutura efrástica. Para as estudiosas, compreender esse exercício a partir de uma noção de estrutura significa que “a leitura da obra visual e do que está relacionado a ela (contexto histórico, estilo artístico, biografia dos pintores, etc.) determina e, de certa forma, delinea a estrutura que o poema assumirá”. Portanto, o estilo de linguagem do poema pode indicar de formas variadas a relação do texto verbal com um objeto artístico não-verbal que precede a sua produção e com o qual se relaciona sob uma determinada estrutura efrástica.

Ao analisarem poemas efrásticos, as estudiosas (2011, p. 152) apresentam cinco possibilidades de estruturas: a) *apropriação de estilo artístico*; b) *processo de criação*; c) *análise crítica*; d) *narrativa*; e) *diálogo*. A primeira categoria diz respeito ao movimento do poeta de recorrer às características específicas de um determinado estilo artístico, por exemplo, quando o texto vai reproduzir o movimento de contraste entre claro e escuro, que é associado ao estilo barroco de pintura. À categoria *b* referem-se os poemas cuja estrutura descreve as etapas de criação do objeto artístico contemplado. Quanto à categoria *c*, o eu poético deve apresentar um discurso de observação crítica do trabalho do artista. Já em *d*, o eu lírico não se preocupa em descrever de maneira aproximativa o objeto, mas o toma como ponto de referência para relembrar fatos biográficos, por exemplo, e recriar sua história. A categoria *e*, diálogo, como o próprio nome diz, estabelece uma relação dialogizante com a obra retratada, podendo criar espaços de tensão, na medida em que o diálogo possa desafiar sua condição de obra de arte estática.

Ao relacionar tais categorias ao poema em foco, observa-se a presença das estruturas *análise crítica* e *narrativa*, de maneira mesclada. Enquanto crítico observador, o eu poético aponta para uma reflexão sobre a condição da obra de arte e do artista pintor, questionando-se acerca da natureza da representação e do *status* do real na arte pictural.

Ao mesmo tempo em que reflete acerca dessas questões, o conhecimento da biografia dos pintores se deixa transparecer, ainda que já indicado no título, por revelar que se sabe que Árpád e Vieira da Silva costumavam retratar-se mutuamente em suas obras. Esse conhecimento entra no momento da análise crítica que considera a relação da representação e da transposição de seres do mundo natural para a realidade ficcional criada no plano pictural do poema.

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

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

Aliada a essa reflexão sobre o conteúdo abordado no poema, observamos também a ótica do eu poético, como uma espécie de observador que avalia aquilo que precede a materialização das imagens no poema. Por tratar-se de um poema pictórico, refletimos de maneira metafórica sobre essa posição do eu lírico com base em algumas considerações de Gumbrecht (2014, p. 84) sobre as pinturas de Caspar David Friedrich. Não entraremos

aqui em questões relativas à produção de tal pintor, mas refletiremos a questão da observação no poema em análise, por conta de suas disposições metapicturais.

Gumbrecht (2014, p. 84) comenta as obras de Friedrich e indica que nelas se representam pessoas que observam certas paisagens, quase sempre em primeiro plano. Nesse contexto, a personagem iconográfica observa determinada imagem e o espectador dessa tela realiza o que o crítico chamou de “observação de segundo plano” (GUMBRECHT, 2014, p. 85). Esse processo de observação em segunda ordem permite que “vejamos vendo” (GUMBRECHT, 2014, p. 85), ou seja, o espectador *vê* a personagem iconográfica que *vê* a paisagem retratada. Se refletirmos sobre esse processo no poema em que lemos, aproximando de maneira metafórica (pois a discussão de Gumbrecht está voltada à pintura e não a textos verbais), podemos refletir que, no poema, o eu poético atua como observador, enquanto o leitor do poema toma uma posição de observador em segunda ordem. Tal possibilidade de que “vejamos vendo”, discutida por Gumbrecht, pode se instaurar no processo de leitura do poema de Sophia de Mello. Quando o lemos, o índice de picturalidade instaura *um ver* e, nesse caso, *vê-se* o poema; e esse *ver*, ou isso que foi visto, permite *um segundo ver*, um *ver* o que foi visto pelo eu poético.

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

No poema, a posição do observador em segunda ordem se coloca em um lugar de reflexão por causa dos sentidos enigmáticos que se tem no processo de leitura e, ao mesmo tempo, por certo paralelismo de imagens que vão se desenvolvendo e se alterando ao longo do poema. Essas imagens que vão se transformando ao longo do poema, em cada estrofe, podem revelar esse próprio caráter de difícil apreensão por conta de uma imprecisão na relação entre experiência e percepção.

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

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

Nesse sentido, o eu poético do poema como observador permite ao leitor, como um observador de segundo plano, atuar no processo de busca por sentidos no exercício de interpretação. E essa busca, por sua vez, é desenvolvida em três dimensões de reflexão possibilitadas por cada uma das três visões que o eu poético dispõe em cada uma das estrofes do poema. Dá-se, nesse sentido, a possibilidade de que o *Stimmung* (GUMBRECHT, 2014, p. 15), ou seja, a atmosfera e o ambiente da obra, permita-nos aproximar o poema da tela anteriormente referida, nesse breve exercício analítico, pois a atmosfera enigmática do poema e a divisão em três planos, com enquadramento profícuo ao exercício de observação, comparece em ambas as materialidades.

Vemos nesse exercício analítico que o poema não apenas reproduz a tela que dá elementos para a observação do eu poético, mas elabora uma interpretação voltada a

elementos não exteriorizados na obra de arte. Nesse movimento, é possível que se crie pela palavra uma nova dimensão em relação ao plano que a pintura apresenta aos olhos. Agudelo (2011, p. 84, tradução nossa), nesse quesito, afirma que, em muitos casos de escritos ecfásticos, “o poeta conta, narra ou diz o que antecede ou sucede a cena pintada pelo artista [...]. O poeta se converte, então, em reconstrutor – da pré-história, história e pós-história da cena do quadro – do instante capturado pelo olho do pintor”⁷. Gomes (2015, p. 148) defende que esse procedimento poético potencializa um objeto artístico a partir de um movimento imaginativo e revela uma “expansão energizada”, pois, para o autor, há a ativação de implícitos que possibilitam e convocam o leitor à participação nesse procedimento de instauração de um enigma no poema.

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

Nessa perspectiva, vemos que o eu poético observador do poema de Sophia pretende ‘dar a ver’ determinadas imagens ao leitor, aspecto essencialmente ecfástico e que, aqui, relacionando-se à pintura, serve como um exemplo de leitura ao que nos referimos sobre as relações possíveis no âmbito da concepção de *écfrase* moderna. Nota-se, com isso, que não é possível encontrar uma descrição pura e simples da obra de arte, ponto já discutido anteriormente com base em Garcia (2008), e que implicou as críticas em relação à ideia de um ‘gênero literário’, dando lugar a compreensão da *écfrase* enquanto um recurso que alarga um texto literário por meio de elementos retóricos, atribuindo aspectos visuais ao texto verbal, por meio do trabalho com a palavra (GARCIA, 2008, p. 100).

⁷ Do original: “el poeta cuenta, narra o dice lo que antecede o sucede a la escena pintada por el artista [...]. El poeta se convierte, entonces, en el re-constructor – de la prehistoria, historia y poshistoria de la escena del cuadro – del instante capturado por el ojo del pintor”.

Essa visão da *écfrase* enquanto recurso resultou no que ficou entendido como processo imaginativo (GOMES, 2015, p. 110), a partir do qual estabelecemos e propomos, nesta pesquisa, tratar da concepção de *écfrase imaginativa*, baseando-nos na concepção de *écfrase imaginária* (HOLLANDER, 1988, *apud* HEFFERNAN, 1991, p. 313). Nessa perspectiva, como veremos de maneira mais detalhada adiante, no próximo tópico, é considerada ecfrástica a relação de textos com diferentes obras de arte que não apenas a pictural, incorporando também as representações verbais de esculturas, ou quaisquer outras coisas, pessoas, lugares, emoções, sons, movimentos, marcações temporais que tenham ou não um referente fielmente recuperável na realidade do mundo natural.

1.3 A *écfrase imaginativa*

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 imaginárias⁸”, 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 em Vieira (2016) e Frias (2016), de maneira a reiterar a essência da *écfrase* que se funda do 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 simplesmente.

Salientamos, contudo, que os trabalhos que tratam dessa concepção utilizam a expressão ‘*écfrase imaginária*’, assim como definiu Hollander. Ainda, em Moisés (2013), 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 referente no mundo natural, por isso imaginário.

⁸ Do original: “to designate poetic representations of imaginary works of art”.

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), compreendemos, neste trabalho, o conceito sob a forma de *écfrase imaginativa*.

Frias (2016, p. 34) dedica-se ao estudo do conceito de *écfrase* e filia-se à vertente que não o compreende enquanto um gênero literário. Nas palavras da pesquisadora, 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”. Nessa compreensão da *écfrase* como recurso ou princípio que entendemos como *écfrase imaginativa*, ou como um exercício imaginativo ecfástico, não há obrigatoriedade de haver um objeto cuja existência é recuperável em dimensões extratextuais. Portanto, para a estudiosa, 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, 2002, p. 17). Esse processo de constituição de um propósito visualizável é complexo, como já vimos na leitura do poema “Tríptico...”, 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 Massaud Moisés quer explicar é que o poeta elabora imagens que são constituídas ao longo do discurso ecfástico, 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 ecfástico, 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” (FRIAS, 2016, 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 Agudelo (2011), essa vertente de compreensão da *écfrase* tem como principal critério a necessidade de que se compreenda como independente do objeto o exercício representativo que a *écfrase* pressupõe, pois o texto efrástico cria imaginariamente o objeto inexistente (ou recria o 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*, o crítico 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*” (2015, p. 115)⁹.

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).

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 retomada do poema “Tríptico ou Maria Helena, Arpad e a Pintura”, pois comentamos em sua

⁹ Nota de rodapé.

composição certa presença de um enigma cuja linguagem elíptica, expectante, cria, instaurando o *pathos* do poema. Ainda que haja a possibilidade de leitura relacionada com uma obra de arte pictural, vimos que 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.

Mitchell (1994, p. 152) afirma que a primeira peça efrástica de que se tem notícia encontra-se na descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada*, de Homero. 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* clássica. Também se considera importante exemplo de exercício efrástico a descrição do escudo de Eneias, na *Eneida*, de Virgílio (MORGANTINI, 2008).

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.

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,
 belo 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 eufrástico 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 ocultados no objeto/artefato em si. Acontece nesse fragmento a representação verbal de uma ação que comparece substancialmente, ao invés 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” (GOMES, 2015, p. 41).

Há na descrição eufrástica 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 a 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” (2008, p. 99).

Portanto, o fragmento da descrição do escudo apresentado por Homero na *Ilíada* é considerado ecfrástico 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” (GOMES, 2015, 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” (HANSEN, 2006, 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 (HANSEN, 2006, p. 87).

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 (2016, p. 175, grifos do autor) 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”. 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, por isso retrospectiva; 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, destaque 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).

O poema não apresenta estrutura ecfástica (DINIZ; SANTOS, 2011) nem categoria (HANSEN, 2006; RODOLPHO, 2012) que atenda às já definidas, de modo que é possível perceber apenas a configuração de uma *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, Diniz (2021, p. 2) 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, Martins (2012, 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 o conto “Homero”, cuja narradora 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” (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 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 esse personagem que ‘ouve’ o mar, e diz aquilo que se escuta como possibilidade 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 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 eufrástica 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 e à obra *O nome das coisas*.

Quanto ao poema, de maneira mais direta, a intensidade, o caráter plástico do *pathos* se concentra 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. Tema central da obra que se lê nesta pesquisa.

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 do poema, 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, como, estilisticamente, pela presença das vogais ‘ú’, com acentuação, e ‘i’. Tais vogais, diferente da vogal ‘o’, são consideradas anteriores (MARTINS, 2012, 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 um 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”. 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),

Da 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* na contemporaneidade, 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 um pouco acima. Ainda assim, para que se possa observar as maneiras como esse recurso comparece nos textos, as categorias devem ser levadas em conta, pois são aparatos de leitura importantes à caracterização da presença do recurso. Por isso, deve-se levar em conta tanto as estruturas e as categorias efrásticas, que podem aparecer isoladas, podem não se revelar de maneira clara, e podem mesclar-se em um mesmo texto, como veremos em momento adiante de análise de poemas *d’O nome das coisas*.

Nesse sentido, essa exposição das três principais perspectivas de compreensão da *écfrase* buscou apresentar suas principais características, com o objetivo de amparar as análises realizadas no capítulo 3 e, ao mesmo tempo, justificar a escolha teórico-metodológica pela concepção de *écfrase imaginativa* que aqui se defende.

1. 4 A *écfrase*: múltiplos olhares

Como vimos até aqui, a *écfrase* se apresenta em diferentes perspectivas, a depender da escolha adotada para leitura. Alguns campos hoje, como é o caso dos estudos da Intermedialidade e dos estudos Interartes, inserem a *écfrase* entre os recursos que envolvem as relações interartísticas e intermediáticas. Vieira (2017) discute a possibilidade de a *écfrase* ser entendida como um fenômeno midiático, pois entende que o recurso é um modo de representação possível, e não simplesmente uma variável da descrição.

Em estudo anterior (2016), a pesquisadora analisou as dimensões do recurso da *écfrase* relacionadas à pintura e à arquitetura em livros de artistas. Lendo Clüver (2017), que defende a *écfrase* enquanto representação de uma imagem não condicionada a um referente no mundo extra-artístico, Vieira (2017, p. 52) afirma que a proposta do crítico “abre portas para o estudo da *écfrase* em diferentes mídias, possibilitando a análise da *écfrase* arquitetônica, que inclui, além das edificações, os elementos arquitetônicos, as peças de design e os espaços urbanos”.

Ainda nesse campo de estudos, Rajewsky (2012, p. 25), ao dissertar acerca do conceito de intermedialidade, discute a possibilidade de três subcategorias do conceito,

sendo elas a *transposição midiática*, a *combinação de mídias* e as *referências intermidiáticas*. Quanto ao que discute na configuração da terceira subcategoria, apresenta a *écfrase* como um dos vetores de realização do movimento de referenciação, pois, a partir da *écfrase*, uma mídia pode apresentar em sua composição referências a outras mídias.

Nessa mesma vertente, aliando a Intermedialidade e os estudos Interartes, Louvel (2012, p. 60) afirma que a *écfrase* possibilita, entre os mais diversos recursos, o maior grau de picturalização em textos, sendo entendida, portanto, como representação de uma representação que, por ser um princípio poético, “expõe o ser de poesia do poema”.

Entre as múltiplas perspectivas, algumas ainda em processo de sistematização, a *écfrase* engloba diferentes relações, com a possibilidade de ser entendida em relações como: *écfrase* e adaptação (HUTCHEON, 2011; ELLESTRÖM, 2014; CLÜVER, 2017b); *écfrase* e cinema (BUGNO-NARECKA; VIEIRA, 2020; WALLAU, 2020; WALLAU; LUZ, 2021); *écfrase* e arquitetura (VIEIRA, 2017b); *écfrase* e sonoridade (DINIZ, 2021).

Como apontamos brevemente no início deste capítulo, são diversas as perspectivas pelas quais o conceito pode ser observado. Entretanto, para esta pesquisa, a fim de delimitar o recorte necessário pela dimensão do estudo e pela impossibilidade de esgotar o recurso que está em constante expansão, optamos pela apresentação mais sistemática das três perspectivas centrais: a *ekphrasis*, como recurso da retórica na antiguidade ligado à oralização de discursos com descrições que tencionavam comover o público, a partir da presentificação de uma cena do real; a *écfrase* moderna, que concebe a *écfrase* enquanto gênero literário, cujo foco é a descrição verbal de obras de arte pictóricas reais e recuperáveis no mundo natural; e a *écfrase imaginativa*, adotada na contemporaneidade, concebida como um recurso que serve aos exercícios imaginativos de composições ecfrásticas de maneira a criar uma imagem passível de visualização, sendo essa última concepção foco desta Dissertação.

2 SOPHIA E A CRÍTICA

*Sophia vai de ida e de volta (e a usina);
ela desfaz-se e faz-refaz mais acima,
e usando apenas (sem turbinas, vácuos)
algarves de sol e mar por serpentinas.
Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal,
em cristais (os dela, de luz marinha).
(João Cabral de Melo Neto)*

Após a apresentação dos elementos teóricos necessários à leitura dos poemas que compõem a obra *O nome das coisas* (1977), procedemos a uma breve apresentação da vida da poeta. Em seguida, discorreremos sobre a presença da *écfrase* na obra de Sophia, de maneira geral e panorâmica, para, posteriormente, apresentar a obra que é foco deste estudo, inserindo-a no contexto social de sua produção.

A apresentação do contexto social de produção de *O nome das coisas* é relevante ao nosso estudo, uma vez que os poemas tomam diversos símbolos e imagens desse contexto e os reelaboram transformando-os, assim, em *linguagem* que, no poema, manifestam o encontro da poeta com a poesia no mundo, de maneira a produzir um *manifesto-escritura* na memória coletiva de um episódio que marcou profundamente a história de Portugal.

2.1 Sophia de Mello Breyner Andresen: breve nota biográfica



(Menez, *Retrato de Sophia*, s.d. [Coleção Família de SMBA])¹⁰

¹⁰ Reprodução disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2014/07/sophia-de-mello-breyner-andresen.html>. Acesso em: 12 jun. 2021.

Com licença poética, esta seção leva como epígrafe não um texto, mas um retrato. Retrato que, neste trabalho, soma sentidos à constituição de uma poética do olhar, ou ainda de uma possibilidade de ‘ver’ o escrito do poema. Aqui, como a própria ideia de biografia encena, nosso objetivo é, além de uma possibilidade de *conhecer*, um certo *dar a ver*.

Assim como este estudo apresenta um olhar sobre a poesia que Sophia escreveu e apresentou ao mundo em *O nome das coisas* (1977), também é sobre olhares que sua obra fala. Do mesmo modo como diversos artistas olharam *artisticamente* para a poeta, olhares dos quais resultaram diversos registros (textos literários, pinturas, esculturas, entre outros); assim como pesquisadores e pesquisadoras também debruçaram seus olhos, cada um a seu modo, sobre diversas faces de sua produção.

O retrato sem data de Sophia feito por Menez, nome artístico da pintora portuguesa Maria Inês Carmona Ribeiro da Fonseca (Lisboa, 1926-1995), (des)organiza pictoricamente traços de Sophia. Nessa intencional (des)organização, ressaltam-se os olhos e a boca. No primeiro plano, um desenho só, com traço forte; por trás, no segundo plano, outros tantos que se multiplicam e se misturam de maneira a metaforizar a complexa relação entre o *ver* e o *dizer*. Uma Sophia *singular-plural*¹¹. Ainda, a flor ao lado da *Sophia-personagem pictórica* pode metaforizar os sentidos da flor do cravo, símbolo da Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. Tomamos essa epígrafe para abrir esta seção do texto por acreditar que a questão do *olhar* se funde com o *falar*, tanto na obra de Sophia como no que pretendemos nesse estudo.

Em *Arte poética V*, anexada ao final da obra *Ilhas* (1990), Sophia fala sobre sua infância:

Na minha infância, antes de saber ler, ouvi recitar e aprendi de cor um antigo poema tradicional português, chamado Nau Catrineta. Tive assim a sorte de começar pela tradição oral, a sorte de conhecer a literatura.

Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram assim escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio (ANDRESEN, 1990, p. 70).

¹¹ Para lembrar a obra *Sophia: singular plural*, organizada por Paola Poma, publicada em 2019 pela editora 7Letras.

A experiência primordial da poeta com a poesia é relatada de maneira a mostrar como sua concepção de poesia é pautada também em seu primeiro contato. A poesia, conforme ela reflete, nasce das coisas. Antes de uma grafia, de uma língua materializada pela escrita, Sophia acreditava que os poemas eram sons das coisas, em outras palavras, eram as coisas quem ditavam certos poemas e o poeta, ao ouvi-los, os registrava em forma de texto. Isso nos interessa como fato biográfico, por permitir refletirmos como a vida de Sophia de Mello é marcada pela presença da poesia desde seus primeiros contatos com esse gênero literário, com o qual se estabelece um contato de experiência primitiva com o sentir. Primeiro, Sophia sentiu a poesia. Depois, mais velha, conhecedora da *literatura* aprendeu a transformá-la em linguagem no/do poema.

Nesse mesmo texto, a poeta relata: “No fundo, toda minha vida tentei escrever esse poema imanente” (p. 70). Vemos em suas palavras, sob a forma de um texto que é intencionalmente de crítica, em um primeiro momento, mas que se assume como reflexão autobiográfica, em segundo momento, de uma personalidade que buscou, desde sempre, o poema primeiro, suas ressonâncias, esteja ele na alma de quem escreve, ou no respirar das coisas.

Um possível reflexo dessa busca que a acompanha desde a infância, é sua estreia na cena literária ainda muito jovem, pois Sophia de Mello Breyner Andresen (Porto, 1919 – Lisboa, 2004) publica seus primeiros poemas com pouco mais de 20 anos, tendo seu primeiro livro publicado já aos 25 anos de idade. Desde os primeiros versos, em seus escritos ressoam um tom denso, intenso em perquirições em torno dos sentidos da morte, da existência e da natureza humana. Tavares (2018, p. 13) afirma que esses aspectos configuram um “timbre de maravilhamento e melancolia”, a partir do qual emanam as influências “simbolistas, surrealistas, e de poetas como Teixeira de Pascoaes, Rilke, Rimbaud, ou, mais perto de si, Ruy Cinatti”. Todos esses nomes fazem parte de sua formação de leitora e poeta desde a juventude, como narra sua filha, Maria Tavares, em prefácio à *Obra poética* (2018).

Ao falarmos de Sophia, podemos retomar as palavras de Massaud Moisés (1971, p. 401), para quem tudo converge para que possamos dizer que estamos diante da voz feminina de mais vigor no quadro da moderna poesia portuguesa. Nascida no início do século XX, vindo a falecer no início do século seguinte, na primeira década dos anos 2000, Sophia nos deixou um legado imenso.

Estreou jovem, em 1940, contribuindo nos *Cadernos de poesia*, tendo sua primeira obra, *Poesia*, publicada quatro anos depois, em 1944. Após sua estreia, Sophia tem uma intensa produção em poesia: *Dia do mar* (1947), *Coral* (1950), *No tempo dividido* (1954), *Mar novo* (1958), *O cristo cigano* (1961), *Livro sexto* (1962), *Geografia* (1967), *Poemas de um livro destruído* (1972), *Dual* (1972), *O nome das coisas* (1977), *Navegações* (1983), *Ilhas* (1989), *Musa* (1994) e *O búzio do cós e outros poemas* (1997).

A poeta também organizou, nos intervalos de suas publicações, algumas antologias de poemas de sua autoria, sendo as principais: *Antologia* (1968), *Grades* (1970), *11 poemas* (1971) e *Poemas escolhidos* (1978). Também outras antologias, como *Mar* (2001) e *Os poemas sobre Pessoa* (2012) foram organizadas por Maria Andresen de Sousa Tavares, sua filha. A reunião de sua obra poética, tanto em edição portuguesa (2010, Editorial Caminho) quanto em edição brasileira (2018, Tinta-da-china Brasil), contou com a organização e edição de Carlos Mendes de Sousa.

Também publicou textos em prosa: *Contos exemplares* (1962), *Os três reis do Oriente* (1965), *A casa do mar* (1979), *Histórias da Terra e do Mar* (1984), *Era uma vez uma praia atlântica* (1997) e *O anjo de Timor* (2003). A obra *Quatro contos dispersos* (2008) foi uma publicação póstuma com inéditos da autora¹². Inclui-se nos textos em prosa uma significativa contribuição da autora com seus contos escritos ao público infantil, podendo-se destacar as obras *A menina do mar* (1938), *A fada Oriana* (1958), *O cavaleiro da Dinamarca* (1964), *O rapaz de bronze* (1965) e *A árvore* (1985). Toda a sua produção em prosa foi reunida e publicada, em novembro de 2021, também por Carlos Mendes de Sousa pela editora Assírio e Alvim. Sophia também publicou duas obras de textos dramáticos, sendo elas *O bojador* (1961) e *O colar* (2001).

Além de sua atuação no âmbito da ficção, Sophia de Mello produziu textos de crítica, como os ensaios *A poesia de Cecília Meireles* (1956), considerado um texto importante para compreender particularidades da obra da poeta brasileira e de questões gerais em torno da poesia dessa época; e *Poesia e realidade* (1960), ensaio crítico sobre a concepção de poesia defendida pela autora, que também é considerado um de seus textos mais importantes. Publicou, também nesse âmbito, *Caminhos da Divina Comédia* (1965) e *O nu na Antiguidade Clássica* (1975/1979).

¹² Além dessas obras, temos os contos: “O carrasco”, publicado em 1991, no nº.5 da revista *As Escadas não têm degraus*; “Leitura no Comboio” e “O cego”, publicados em 2002, no nº.159-60 da revista *Colóquio/Letras*.

Sophia teve sua obra traduzida para várias línguas, foi por diversas vezes premiada, tendo sido a primeira mulher em Portugal a receber o Prêmio Camões, em 1999. Recebeu outros prêmios importantes, como os Prêmio de Poesia Max Jacob (França, 2001) e o Prêmio Rainha Sophia de Poesia Ibero-Americana (Espanha, 2003). Sophia de Mello também ficou bastante conhecida no cenário português por conta de sua ativa participação política. Foi fundadora e membro da Comissão Nacional de Apoio aos Presos Políticos. Após a Revolução dos Cravos, em 1975, foi eleita para a Assembleia Constituinte¹³.

Machado (2014, p. 3) reitera esses aspectos biográficos e afirma que Sophia possui lugar de destaque ao lado de diversos poetas portugueses, sobretudo por ter possibilitado aos seus leitores, especialmente os portugueses, conscientizar-se sobre a condição do povo português, em determinado tempo e espaço, ao abordar, de diferentes formas, questões em torno de direitos comuns a todos os homens e mulheres, sobre a participação social do povo no desenvolvimento de um país como sociedade igualitária, e sobre o papel potente da arte nesse cenário.

De maneira breve, são essas as principais informações biográficas de Sophia. A obra da poeta é objeto de estudo de uma quantidade representativa de trabalhos, sobretudo em Portugal, de maneira que é possível encontrar numerosas interpretações acerca de sua produção. Destaquemos, ainda, obras publicadas no Brasil e que possibilitam conhecer mais sobre a biografia e a obra dessa poeta, sendo elas *O espantoso esplendor das coisas: leituras da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (2019), *Sophia: singular plural* (2019) e *Sena&Sophia: centenários* (2020).

2.2 Em torno da escrita andreseniana: a poesia efrástica

Algumas análises se dedicam a tópicos por vezes recorrentes na recepção crítica da obra de Sophia de Mello e voltam-se à aspectos que dialogam, em alguma medida, com o conceito de *écfrase*. Homem (2019, p. 262), por exemplo, discute as relações entre a imagem, a palavra e o movimento na obra da poeta, como manifestações, até certo ponto, de uma “perseguição do real”. Essa perseguição pelo real está bastante ligada à referência, na obra de Sophia, a lugares ou de pessoas existentes, ou objetos artísticos e

¹³ Informações extraídas da nota do organizador, na folha interna de contracapa da *Obra poética* (2018).

não artísticos, e ainda no trato com a visualidade que empenha poeticamente em seus escritos.

Fernandes (2019), nessa mesma linha, questiona o *status* de real na representação poética. Nas palavras da estudiosa (2019, p. 238), questionar a visão de um ‘real’ no texto é entender que talvez o que se revela é mais uma “alusão à realidade e à concretude”. A pesquisadora retoma a qualidade mimética da representação na obra de Sophia de Mello, afirmando que, na obra da poeta, as coisas não são exatamente aquilo que aparentam ser. É, portanto, sugestão, representação e, na condição poesia, criação. Devem-se considerar os processos de criação do poema, que tomam como *leitmotiv* aspectos da realidade do mundo natural.

Boechat (2008) aponta a relação entre poesia e pintura em obras de Sophia de Mello, ao averiguar que alguns poemas da autora estabelecem relações intertextuais com a obra de Maria Helena Vieira da Silva, por exemplo (como, inclusive apontamos anteriormente no primeiro capítulo, quando tratamos do poema “Tríptico ou Maria Helena, Arpad e a Pintura”).

E ainda que essas discussões referendem aspectos que podem ser lidos pelo prisma da *écfrase*, os trabalhos não se pautam por essa perspectiva, analisando cada um a seu modo, a partir de elementos teórico-metodológicos que cada vertente proporciona. Em nossas pesquisas, observamos que apenas um trabalho, de maneira sistemática, ainda que com pequeno recorte, apresenta uma leitura fundamentada na *écfrase* em poemas da autora.

Essa análise aparece em Nogueira (2009), que afirma, por exemplo, haver na poesia de Sophia de Mello uma intensa recorrência ao recurso da *écfrase*. Considerando poemas que assumem o caráter efrástico, dedica-se em seu estudo à leitura de dois poemas que integram a parte II, intitulada “Delphica”, do livro *Dual* (1972). A pesquisadora destaca que considera as *écfrases* em Sophia de Mello como “ficcionalis e imaginárias” (2009, p. 141). Essa concepção se atrela à visão mencionada no primeiro capítulo deste estudo, no momento em que explicamos a diferença da *écfrase* imaginária como um produto e da leitura da *écfrase imaginativa* como um processo que é incorporado em poemas.

Conforme ela explica, o uso da *écfrase*, arte da palavra, combinado a outras artes, pode ser visto nos títulos dos poemas, que tomam estátuas como referência. Os poemas escolhidos para a análise são os “V (O Auriga)” e “VI (Antinoos de Delphos)”. Leiamos,

a título de exemplo, o poema “V (O Auriga)”, a fim de refletirmos sobre alguns pontos levantados pela autora em sua análise.

A nudez dos pés que o escultor modelou com amor e minúcia
 Mostra a pura nudez do teu estar na terra
 A longa túnica em seu recto cair diz o austero
 Aprumo de prumo de tua juventude
 O pulso fino a concisa mão divina dizem
 O pensamento rápido e subtil como Athena
 E a vontade sensível e serena:
 A ti mesmo te guias como a teus cavalos

Os beijos de seiva inchados como fruto
 Dizem o teu amor da vida extasiado e grave
 E sob as pestanas de bronze nos olhos de esmalte e de ônix
 Fita-nos a tua paixão tranquila
 O teu projecto
 De em ti mesmo celebrares a ordem natural do divino
 O número imanente (ANDRESEN, 1977, p. 23).

Nogueira (2009) discute diversos aspectos que se referem aos expedientes ecfrásticos no poema. Seu exercício analítico apresenta as imagens das estátuas, a fim de ilustrar o modo como o eu poético retrata a estátua em sua forma real. Queremos destacar apenas os pontos nucleares da observação da pesquisadora. No texto, a pesquisadora afirma que “a estátua fala pelas palavras do poeta ou o poeta fala-nos através da estátua” (NOGUEIRA, 2009, p. 142). Esta primeira observação sugere que o eu poético rompe, pelas palavras, a barreira que separa o leitor da obra. O eu poético quer, segundo Nogueira (2009), que o leitor veja o irrepresentável, questionando a importância da realidade para a compreensão e constituição de sentidos dos poemas de Sophia. O que se observa é a leitura dos implícitos, revelando aquilo que a obra de arte, por ser estática, não pode revelar. Desestabiliza-se o *status* de uma realidade representada no texto literário.

Ao fim da leitura, Nogueira (2009, p. 150) comenta que, no percurso analítico, alguns questionamentos surgiram, o principal deles sendo: “até que ponto interessa saber se a obra descrita existe fora do poema ou no mundo do poeta?”. A autora responde ao próprio questionamento, afirmando que

Esse interesse puramente histórico apenas importa para compreender as opções que o poeta tomou na sua criação retórica, e porque a estátua de Sophia é aquela que as palavras dizem ao falarem para ela (e para além dela), a concepção de *notional* abarca, assim, toda a representação

verbal, diluindo-se na de simples écfrase (NOGUEIRA, 2009, p. 150, destaque da autora).

Assim, por termos no percurso deste estudo nos deparado com as análises de Nogueira, vemos que o recurso da écfrase está notadamente presente na obra de Sophia, ainda que vislumbrado de diferentes maneiras, como é o caso de compreender uma concepção de ‘écfrase imaginária’, ou de um poema constituído pela *écfrase imaginativa*.

Em nossa leitura prévia e mais ampla da obra de Sophia de Mello, identificamos a presença de expedientes ecfásticos em praticamente todas as obras da poeta, em diferentes estruturas¹⁴. Em poemas de *Poesia* (1944), *Dia do mar* (1947) e *Coral* (1950), há a recorrência de composições ecfásticas que remetem a figuras da mitologia e a lugares da Grécia e de Portugal.

Em *O Cristo Cigano* (1961), *Dual* (1972) e *Ilhas* (1989), por exemplo, os poemas relacionam-se com obras de arte de diferentes gêneros, sobretudo com a pintura e com a escultura. Em ambas as obras as relações intercalam-se e apresentam, cada uma a seu modo, um formato de representação verbal, umas com mais efeitos de descrição, outras com maior exercício de interpretação, sem observância aos detalhes do objeto contemplado. Em outras palavras, ainda que entendamos a não necessidade de o poema ser fiel ao objeto contemplado, ou então ao objeto criado e representado imgeticamente, mas que se pretende visualizado com determinados referentes do real, alguns poemas se dedicam à aproximação de um elemento real de maneira mais fiel, enquanto outros não se preocupam necessariamente com a verossimilhança.

Já em *O nome das coisas* (1977), observamos que a poeta recorre à *écfrase imaginativa*. Não localizamos referentes ou ligações com obras de arte, de modo que as imagens não possuem correspondentes situados em uma realidade extratextual. Ainda assim, os movimentos de elaboração ecfástica dos poemas estão relacionados ao contexto de produção da obra, portanto os nomes de pessoas, ou as datas marcantes, são componentes que podem ser recuperados no todo composicional da obra, porém, transfigurados e tornados elementos de um processo imaginativo.

Em termos gerais, a obra apresenta ampla caracterização dos elementos que compõem a *écfrase imaginativa*, como veremos no capítulo 3. Além de poemas ecfásticos, observamos que alguns poemas possuem o que chamamos de sequências

¹⁴ O conceito de estruturas ecfásticas foi apresentado, anteriormente, no capítulo 1.

ecfrásticas. Essa segunda nomenclatura diz respeito a poemas que não recorrem na íntegra aos exercícios ecfrásticos, mas em determinadas estrofes ou versos apresentam a *écfrase* como operador. Tal definição foi adotada tomando como base a expressão “momentos ecfrásticos”, utilizada por Jesus (2008, p.16), quando trata dos poemas que compõem a antologia dedicada aos *Anacreontea*.

Consideramos em nossa análise a leitura do recurso da *écfrase imaginativa* quanto aos processos de criação de imagens, no exercício de fazer ver. E por considerar que, como afirma Gomes (2015), a *écfrase* possui todos os elementos essenciais da *écfrase* moderna, diferindo apenas pela impossibilidade de cotejo com o texto não-verbal, escolhemos, para este estudo, operadores de leitura em duas dimensões, para que seja possível estipular critérios a algumas das possibilidades de leituras que se propõem ao texto ecfrástico escrito por Sophia de Mello.

Consideramos o operador de leitura da dimensão poética, o que chamamos de *estrutura ecfrástica*, conceito proposto por Diniz e Santos (2011, p. 151). A estrutura ecfrástica diz respeito ao estilo de representação ou apresentação do objeto ou tema abordado. Portanto, consideramos as cinco ordens da poética dos textos: apropriação de estilo artístico; processo de criação ou metapoética; crítica; narrativa; e dialógica ou intertextual. O segundo operador que dá base à análise diz respeito ao teor epidítico e a visualidade do/no texto, por isso se relaciona à dimensão estética, compreendendo as *categorias ecfrásticas*. Por isso está ligada à coisa, ou tema para o qual se volta o texto. Com base em Hansen (2006) e Rodolpho (2012), defendemos que tais categorias podem se apresentar no texto sob 7 ordens, a saber: 1) *pragmatografia*; 2) *prosopografia*; 3) *etopeia*; 4) *topografia*; 5) *topotesia*; 6) *cronografia*; 7) *idolopeia*.

Nesse caso, a leitura dos textos poéticos apresentados na obra que é foco deste estudo leva em conta as duas dimensões no processo de leitura e interpretação de uma composição ecfrástica, sendo as dimensões da estrutura e da categoria. Primeiro, deve-se considerar que procedimentos estéticos são empenhados pela autora no exercício de representação a partir de determinada *estrutura ecfrástica*. Com base nesse procedimento, o tema ou objeto abordado pode figurar em uma ou mais ordens das *categorias ecfrásticas*. Há, ainda, poemas em que não é possível reconhecer estruturas definidas, de maneira a sobressair a categoria, ou o processo inverso.

Antes de apresentar as análises dos textos poéticos que são *corpora* da pesquisa, julgamos pertinente uma inserção da obra no contexto social português em que se insere.

Portanto, ainda que de maneira breve, apresentamos alguns pontos importantes da sociedade portuguesa durante os anos que passam o pré, o durante e a pós escrita do livro, de maneira a refletir sobre a simbologia da obra nesse contexto, assim como sua contribuição ao cenário português, após sua publicação.

2.3 O nome das coisas: a obra e o contexto

Freixo (2018, p. 248) explica que Portugal esteve fora dos interesses das grandes potências econômicas durante as décadas de 1960 e 1970, pois estava situado na periferia da Europa Ocidental, e seu território era demasiado pequeno, e menor ainda eram seus recursos econômicos. Segundo o pesquisador, esse contexto era reflexo do regime autoritário que estendia desde a década de 20. Seguindo o modelo, o governo salazarista, no comando do país do período mencionado acima, entre as décadas de 60 e 70, manteve o regime autoritário. Essa denominação deve-se ao nome do governante, Antonio de Oliveira Salazar. Conforme Secco (2005, p. 10), o salazarismo integrava correntes europeias baseadas em modelo fascista. Nesse período, o país sofreu de maneira intensa com a repressão, marcando “a violência” que “existiu na forma de tortura e assassinato de opositoristas”; “a cultura se viu ameaçada. Intelectuais, como Antonio Sergio e Jaime Cortesão, exilados”.

Contando com a instabilidade econômica e o tempo que perpetuava esse regime em Portugal, o governo mantinha-se em uma posição confortável em relação à dominação que exercia, porém, como afirma Freixo (2018, p. 249),

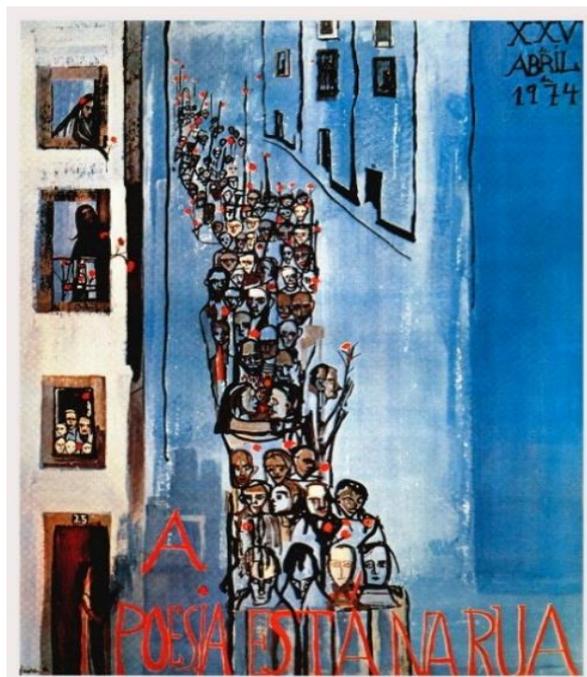
[...] as aparentes tranquilidade e estabilidade de Portugal seriam quebradas, em meados da década de 1970, com o desencadear de um processo revolucionário – iniciado com uma intervenção militar em 25 de abril de 1974 que pôs fim ao longo período ditatorial e acelerou a dissolução do último grande império colonial.

A Revolução de 25 de abril de 1974 já estava sendo planejada por um grupo opositivo juntamente com diversos artistas engajados na libertação do povo português do regime salazarista. Secco (2005, p. 17) comenta que a Revolução que se denominou 'Revolução dos Cravos' foi acompanhada por fotógrafos do mundo inteiro. Diversos cineastas também filmaram os ocorridos em Portugal após o 25 de abril. Ruy Castro, por

exemplo, importante escritor e jornalista brasileiro, lá estava acompanhando os desdobramentos da revolução que mudava radicalmente a atmosfera daquele país.

Machado (2014, p. 5) reitera que foram muitos os resistentes que lutavam já há anos para o fim do regime fascista. Destaca que, entre esses, o papel de Sophia de Mello é bastante representativo, pois “ela lutou tenazmente contra o regime ditatorial português, filiou-se ao Partido Comunista, tornou-se deputada logo após a Revolução de Abril, foi um dos membros fundadores da Comissão Nacional de Socorro aos presos políticos”. Segundo o pesquisador, Sophia ainda transpôs esse mundo fragmentado e sofrido para o mundo de seus escritos, como uma forma de registrar poeticamente o tempo e a história, deixando transparecer em sua obra o compromisso social, a defesa humanitária e democrática, em função da liberdade de seus companheiros todos e de seu país, de maneira geral.

Conforme explica Machado (2014, p. 62), durante a Revolução dos Cravos, Sophia de Mello foi uma das personalidades mais emblemáticas por conta de sua participação ativa na luta frente à repressão. Seu envolvimento ficou gravado na memória do povo português também pela frase de ordem que criou: “A poesia está na rua”. O estudioso ainda explica que “essas palavras foram imortalizadas posteriormente em um emblemático quadro de Vieira da Silva – pintora portuguesa exilada em Paris e um dos mais importantes nomes da Arte portuguesa do século XX” (2014, p. 62). O referido quadro é o seguinte:



Quadro de Vieira da Silva com as palavras de ordem criadas por Sophia de M. B. Andresen – “A poesia está na rua”¹⁵

Além dessa imagem do quadro apresentada por Machado (2014, p. 63), ao nos dedicarmos à busca de mais informações acerca da pintura que Maria Helena Vieira da Silva produziu a pedido de Sophia, localizamos uma segunda imagem¹⁶, disponibilizada em reprodução do original pelo acervo online do Centro de Arte Moderna Calouste Sarkis Gulbenkian, conforme se observa, a seguir:

¹⁵ Não localizamos informações técnicas referentes a essa reprodução do quadro, portanto, reproduz-se, aqui, a imagem apresentada por Machado (2014, p. 63) no livro em que trata da obra *O nome das coisas*.

¹⁶ Em depoimento a José Álvaro de Morais, na ocasião da gravação do Filme documental *Ma Femme Chamada Bicho* (1976), que retrata a vida e a obra do casal Árpád Szenes e Vieira da Silva, Maria Helena comenta o episódio em que a pintura dos quadros se passou. Conforme ela narra, para a ocasião em que esperavam a saída às ruas em comemoração ao fim do governo de Salazar, Sophia pediu-lhe que pintasse um quadro que servisse como Cartaz e que estampasse a frase “A poesia está na rua”. A primeira pintura que fez é a imagem que localizamos no Centro de Arte Moderna Calouste Sarkis Gulbenkian, quadro que a artista julgou muito abstrato, por isso resolveu fazer um segundo, cujas imagens fossem mais figurativas, sendo esse a primeira imagem, apresentada na obra de Machado (2014). Por esse motivo, há duas versões do quadro, porém, não se tem informações do destino do segundo, que acompanhou, efetivamente, a passeata pelas ruas de Lisboa, em 25 de abril de 1974. O filme está disponível em domínio público, na plataforma do *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Th2s01LnrA8>. Acesso em: 15 fev. 2021.



Maria Helena Vieira da Silva. **A poesia está na rua**, 1974. Papel. Guache, 75 x 20,8¹⁷.

Não realizaremos, aqui, análises das reproduções dos quadros de Vieira da Silva, pois apenas objetivamos demonstrar como a participação política de Sophia de Mello tem uma relação intrínseca com sua produção poética e, ainda, como sua produção tem esse caráter interartístico, na medida em que ‘convoca’ outros nomes, outros artistas, para participar politicamente por meio da arte que produzem. Em alguma medida, “A poesia está na rua” é mais que uma frase de ordem: faz-se *verso de ordem*, cujo lirismo cravou-se na memória coletiva do povo que se libertou da repressão do governo salazarista, possibilitando que a poesia estivesse inscrita e escrita pelas ruas de Lisboa.

Assim como esse ‘verso de ordem’, a obra *O nome das coisas*, publicada três anos após a revolução, é um registro por vezes reiterado por historiadores e críticos como uma das obras mais importantes desse período de Portugal. O registro desse projeto de revolução comparece não só na incorporação temática dos poemas – como podemos ver em “Guerra ou Lisboa 72”, “25 de Abril”, “Revolução” “Revolução – descobrimento”, entre outros poemas que tematizam, ainda que não diretamente, acontecimentos que são simbólicos e metaforicamente apresentados na obra. Esse registro de um projeto também comparece na estrutura da obra, pois o livro é estruturado da seguinte forma: dividido em

¹⁷ Essa reprodução foi extraída do acervo digital do Centro de Arte Moderna Calouste Sarkis Gulbenkian, sediado em Lisboa, Portugal. Disponível em: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/a-poesia-esta-na-rua-147100/. Acesso em: 16 abr. 2021.

três seções, cada uma leva como título datas, *I -1972/13*, *II – 74/75*, e *III*. Os poemas são alocados em seções que indicam o período cronológico de escrita dos poemas, embora os conteúdos sejam atemporais, como lembra Machado (2014, p. 5).

Se levarmos em conta a constituição interna da obra, o livro apresenta um projeto poético escrito durante o antes, o durante e o depois da Revolução dos Cravos. Os poemas da primeira seção foram escritos entre os anos de 1972 e 1973, enquanto os da segunda seção, entre 1974 e 1975. Já os poemas da terceira seção, não apresentam data. Contudo, se considerarmos que, por exemplo, o poema “Carta de Natal a Murilo Mendes” conta com uma data ao final que indica “Lisboa, 22 de Dezembro de 1975” (ANDRESEN, 1986, p. 54), e os “Carta a Rubem A.” e “Nestes últimos tempos”, com indicações ambos de junho e julho de 1976, respectivamente, podemos inferir que foram escritos de 1975 até o momento de finalização e publicação do livro.

Essa intenção de um registro, esse projeto de filiação do texto ao contexto histórico do país, fica marcado, em alguma medida, no poema “25 de abril”, quando o eu poético enuncia: “Esta é a madrugada que eu esperava”. Esperava e organizava esse momento, como fica evidente também no comentário de Vieira da Silva sobre a confecção do cartaz do desfile às ruas, no amanhecer do 25 de abril. Ainda, ao final da obra, Sophia insere o texto “Poesia e revolução”, lido no I Congresso de Escritores Portugueses, em maio de 1975.

Na cena literária, conforme afirma Machado (2014, p. 39), alguns críticos e historiadores portugueses afirmam e reiteram a importância da obra de Sophia de Mello para a história e a arte portuguesa do país que renascia. O pesquisador menciona, por exemplo, o texto “O ano literário de 1977”, de Eduardo Prado Coelho (1992), cuja análise indica *O nome das coisas* como uma das obras que apresenta marcadamente os acontecimentos do 25 de abril.

Em nossas análises, destacamos de maneira mais pontual alguns elementos dessa cronotopia, a fim de evidenciar como alguns episódios são reelaborados na linguagem dos poemas de Sophia de Mello, de maneira a provar-se que os poemas dessa obra “são percepções artísticas da realidade na qual viveu, tentativas de transfigurar textualmente o que vivenciou” (MACHADO, 2014, p. 42).

No capítulo seguinte, analisaremos poemas selecionados da obra mencionada, a fim de observar como uma dada realidade é dada a ver nos poemas, observados pelo recurso da *écfrase imaginativa*. Não buscaremos, no entanto, comparar os poemas, ou

ligar seu conteúdo ao correspondente histórico, mas consideramos a historicidade do texto no processo de interpretação da imagem criada no poema em função dos efeitos de sentido que produzem.

3 DAR O NOME

*Ressurgiremos ali onde as palavras
São os nomes das coisas*
(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Inserida em uma sociedade baseada em modelo patriarcal, na qual as mulheres não podiam exercer a participação política e a quem eram impostas diversas limitações quanto à liberdade de expressão, Sophia de Mello Breyner Andresen se posicionou além de qualquer imposição relacionada às “concepções retrógradas, que coercitivamente impediam a participação feminina na vida política portuguesa” (MACHADO, 2014, p. 44). Contra tais concepções, Sophia foi mulher e poeta que constantemente questionou o estado as coisas, tirando-as do lugar convencionalmente estabelecido, e, dessa forma, conforme tratou Machado (2014, p. 48), viveu como uma poeta “social e politicamente consciente de seu papel de intelectual”, cuja obra reverbera uma escrita com certa dimensão intervencionista.

É nesse sentido que a poesia andreseniana, sobretudo no livro que analisamos neste estudo, *O nome das coisas*, revela uma face cuja dimensão intervencionista se configura como uma escrita política. Com base em Barthes (2015, p. 22), compreendemos que a escrita política tem, portanto, “a função de reunir com um só traço a realidade dos actos e idealidade dos fins”¹⁸. A palavra poética, nesse contexto, revela uma certa realidade, uma realidade outra, que a reflete, mas que também refrata a realidade do mundo natural. Desse modo, a realidade mimética do poema se organiza do modo que dá a ver àquele que lê. Em certa medida, a compreensão dessa dimensão política da poesia de Sophia de Mello é muito profícua à leitura do nosso *corpus*, uma vez que a obra se vale de expedientes efrásticos para compor os poemas, tendo como ‘pano de fundo’ o contexto da Revolução dos Cravos, em Portugal, e elabora imagens complexas em torno da construção de um registro poético e histórico daquele contexto.

No ensaio “Poesia e revolução”¹⁹, inserido ao fim d’*O nome das coisas*, Sophia de Mello apresenta sua visão acerca da natureza revolucionária da poesia aliada à função social do poeta na sociedade. Leiamos as palavras iniciais da poeta no referido ensaio:

¹⁸ Optamos, nesta pesquisa, por manter a grafia do português lusitano em obras portuguesas ou traduzidos para o português de Portugal.

¹⁹ O texto que deu origem a esse ensaio foi lido no *I Congresso de Escritores Portugueses*, em 10 de Maio de 1975.

O amor positivo da vida busca inteireza. Porque busca a inteireza do homem a poesia numa sociedade como aquela em que vivemos é necessariamente revolucionária – é o não-aceitar fundamental. [...] E porque é a mais funda implicação do homem no real, a poesia é necessariamente política e fundamento da política. Pois a poesia busca o verdadeiro estar do homem na terra e não pode por isso alhear-se dessa forma do ser na terra que a política é (ANDRESEN, 1986, p. 75)²⁰.

Nas palavras da poeta, observamos pontos cruciais do todo composicional da obra em estudo. Não à toa o texto se encontra no fim da obra, e a justaposição dos poemas com esse texto de crítica acreditamos ser um indício da intencionalidade de Sophia, como um modo de reforçar ou indicar sob que preceitos artístico-políticos compôs sua obra. Vemos, nesse momento, que a poeta indica a poesia como necessariamente revolucionária em seu “não-aceitar”. Os poemas de *O nome das coisas* se configuram como uma atitude contra a imposição de um silêncio que pairava sobre a sociedade portuguesa no período de produção da obra.

Dessa forma, os poemas da obra, assim como boa parte do que Sophia produziu, tanto em verso como em prosa, assumem-se como uma atitude de *não-aceitar*. Não-aceitar a imposição do silêncio, não-aceitar a repressão, não-aceitar aquilo ou aqueles que fossem contra a afirmação da poesia e seu poder revolucionário. Concomitantemente a essa defesa, a poeta defende que a poesia é o que possibilita a mais pura revelação da imanente relação do homem com o real. Nesse sentido, a relação do homem com o real é o que possibilita seu ‘estar’ na terra, novamente, por sua natureza política. Essa relação do homem na terra e do homem com a poesia dá base à visão política e revolucionária da poeta, pois, desse modo, o homem tem uma relação de imanência com a realidade do mundo e a realidade da poesia, e a poesia busca a inteireza do homem com o mundo, tornando-se “princípio de desalienação, desalienação primordial” (ANDRESEN, 1986, p. 76).

Lembremos as palavras de Machado (2014, p. 40-41), quando comenta que o exercício de nomear, na obra de Sophia, opera como mediação entre texto e realidade, na medida em que o nome ‘revela’ as coisas, por meio de uma “percepção artística da

²⁰ Os diversos textos críticos de Sophia de Mello têm linguagem poética, cuja estrutura fica entre o teórico e o literário. Por esse motivo, há diversos aspectos, como a não pontuação em determinados períodos, observados no trecho em destaque, que foram mantidos em todos os excertos reproduzidos nesta dissertação.

realidade” (MACHADO, 2014, p. 42). Para o pesquisador, as imagens das quais os poemas se compõem operam como elemento de “desocultação” (MACHADO, 2014, p. 43). O poema possibilita um olhar político e poético sobre a realidade que explora, de maneira a possibilitar a observação reflexiva do que compõe a matéria poética, o objeto artístico, que pode descortinar e desalienar o olhar do leitor tomado pelo ‘puro real’ do mundo. Tratando especificamente do que concerne à presença da *écfrase* na obra da poeta, acreditamos ser fundamental esse caráter de desocultação e, na mesma medida, um movimento de ocultação, pois, assim como o elemento da realidade do mundo pode ser ‘revelado’ no poema, pode também se tornar enigma, embebido de metáforas e de outras transfigurações que a poeta opera no exercício de criação.

Baptista (2010, p. 338, destaque da autora) apresenta leitura similar. Ao discutir especificamente a *écfrase*, afirma que o conceito opera tanto com o movimento de ocultação como com o de desocultação. Para a estudiosa, tudo quanto compõe um objeto artístico²¹ e que está “para além do carácter propriamente de ‘coisa’, constituiria sua dimensão artística”. É essa dimensão artística que nos interessa no processo de leitura de objetos artísticos dos mais variados gêneros. Tal dimensão é que nos possibilita compreender como se dão os processos de elaboração poética no poema, refletindo, para além de uma dada realidade, uma representação ou, ainda, uma “re-figuração simbólica” (BAPTISTA, 2010, p. 309).

Ao tratar-se de uma (re)figuração simbólica, lembremos das palavras de Paz (2012, p. 105), quando escreve: “o poeta nomeia as coisas”. Isso nos convoca à reflexão de que, no *ser* e no *tempo* da poesia, distinguem-se pensamento e linguagem. A imagem é pensamento, imaginação, que remete à coisa no mundo. A linguagem, por seu turno, organiza palavras em torno de uma outra imagem possível, um símbolo verbal. O trabalho de linguagem dá à coisa um nome, sua parte de palavra. E por isso o poema é poesia erguida, momento em que “nomes e coisas se fundem e são o mesmo: a poesia, reino onde nomear é ser” (PAZ, 2012, p. 112).

Machado (2014, p. 46), ao tratar d’*O nome das coisas*, afirma que

o ato de nomear as coisas exige que, em contraponto, a realidade seja vislumbrada, focalizada em plenitude. Dentre os sentidos humanos que se sobressaem nessa relação, destacamos a visão, uma vez que ela

²¹ Tomemos aqui, por exemplo, por ‘objeto artístico’, o poema.

revela ao leitor o poema e este mesmo interlocutor deverá vislumbrar no mundo aquilo que lhe é posto sob a mirada.

Tais palavras corroboram o que viemos defendendo anteriormente, ou seja, o poder da imagem de suscitar sua visualização no processo de leitura do poema e possibilitar que se torne ‘pleno’ aquilo que era, até então, uma ‘outra realidade’. Destaquemos, ainda, o que o autor observa acerca dos sentidos humanos. Se a poesia que se escreve como ato de nomeação pretende ‘desocultamento’, tende também para o ato de tornar visível, palpável, concreto em sua abstração. Por isso a relação complexa dos poemas que compõem *O nome das coisas* (1977), como veremos adiante, na próxima seção deste capítulo. A complexidade da leitura dos poemas se dá, em um primeiro plano, pela armadilha de buscar os sentidos única e exclusivamente nos fatos históricos do mundo; já em um segundo momento de leitura, desvelada essa realidade e compreendida a realidade da imagem criada no poema, a dificuldade se instaura no nível de abstração dos exercícios efrásticos, pois, ainda que aponte e indique imagens figurativas, e alguns casos de fácil reconhecimento, as relações que estabelecem entre si no todo composicional do poema não são denotativas ou de única ligação, mas intensificadoras do *pathos*, em defesa do poder da palavra nessa reconfiguração simbólica de que tratamos antes.

Machado (2014, p. 46) relaciona, em alguma medida, o exercício de nomeação andreseniano a “um ato genesíaco”, relacionando-o ao Gênesis bíblico, em que Deus nomeia as coisas e seres. A relação intertextual instaura uma possibilidade de leitura da obra *O nome das coisas* (1977) como um espaço de (res)surgimento. E nesse nascimento, a poeta participa atribuindo nomes às coisas. Foucault (2016, p. 49) quando trata da linguagem, explica que, em sua forma primordial, a linguagem que foi dada aos homens por Deus era um signo que se ligava às coisas de maneira inteiramente direta e transparente, porque assemelhava palavra e coisa. Discute que “os nomes eram designados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma de similitude” (FOUCAULT, 2016, p. 49). Veremos adiante, no momento de análise dos poemas, que essa ação de nomear as coisas, na poesia de Sophia, parte também do princípio de similitude, porém, é tomado em forma de uma atitude imaginativa, em função da construção da imagem poética. Essa reflexão de Foucault é

pensada em relação à linguagem no século XVI, mas acreditamos ser pertinente correlacionar tal leitura com o encontro entre as palavras e as coisas que temos também no *corpus* analisado e que é produzido no século XX, para entendermos os movimentos de compreensão da função do nome a partir da modernidade.

Essa reflexão de base filosófica corrobora nossa leitura da ‘teoria poética’ que dá base à obra *O nome das coisas* (1977), pois, nos poemas que a integram, dar o nome é, antes de mais nada, um ato político contra o silenciamento da história, cuja memória se fará inscrita e escrita em versos. Ademais, o exercício de nomear em seu poder “informativo” e “distintivo” materializa no poema as imagens de um imaginário que perpassa o momento da revolução, revelando o poder da poesia como uma atitude revolucionária, por meio da qual é possível compreender a natureza revolucionária da palavra. Tornar visível por meio da palavra, e com isso dar um nome às coisas.

Em *Arte poética II*, Sophia de Mello explica que a poesia é sua relação com o universo, é sua convivência com as coisas. As coisas, portanto, fazem parte do mundo, coexistem, mas a poesia permite que se conviva, que se participe com o real e, a partir, encontre-se a poeta com “as vozes e as imagens” (ANDRESEN, 2018, p. 895). A partir disso, a poeta entende que é essa convivência com o real, essa partilha com as coisas que permite a todo poeta elencar palavras para compor suas imagens verbais, e afirma:

Se um poeta diz “obscuro”, “amplo”, “barco”, “pedra”, é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança (ANDRESEN, 2018, p. 895-897, destaques da autora).

O ato de nomeação, metaforizado no exercício de escolha de uma palavra para dizer uma visão de mundo, no entendimento de Sophia, é a materialização da relação daquele que escreve com as coisas no mundo. Por isso é a parte de sua participação com o real. Por isso as coisas traçam no tempo a face para aquele que lê, um registro possível daquilo que aconteceu e pode ficar, a partir da constituição das imagens verbais que se criam. Essa aliança, no todo da atitude poética, é que possibilita ao poema dizer-se. O poeta empresta sua voz às coisas, por isso o que se materializa é sua relação com determinada realidade. Em *Arte poética IV*, por exemplo, Sophia diz: “é preciso que eu deixe o poema dizer-se” (ANDRESEN, 2018, p. 900).

Novamente baseando-nos em perspectiva filosófica, uma vez que a relação entre poesia e pensamento está indissociavelmente ligada ao poder de revolução da poesia, recorremos às palavras de Bunge (2012, p. 261), quando explica que “os nomes são convencionais: não há necessidade lógica ou física acerca de qualquer relação nome-nomeado”. Ainda, recupera Shakespeare para afirmar que “não há nada em um nome: o que importa realmente é o *nominatum*” (BUNGE, 2012, p. 261). Nesse sentido, por ser mais importante o nomeado, em detrimento do nome, especificamente, mais uma vez observamos o nível de abstração de que se fazem as construções eufônicas na obra de Sophia de Mello, pois os sentidos que se pretendem produzir, ao valer-se de um determinado nome, muitas vezes, não estão no nome em si, mas do modo como ele se organiza em relação ao nomeado – ou em relação à coisa nomeada para qual o nome aponta.

Ancorando-nos em Foucault, temos um panorama sobre a relação de similitude entre a coisa e o nome que a representa em uma dada realidade, porém, em Bunge, observamos a supremacia do nomeado ao nome. Ambas as perspectivas são importantes para compreendermos o fenômeno de nomeação na obra de Sophia de Mello, pois o nome de determinadas coisas, em alguns poemas, surge como referência à função da coisa no mundo, subvertida no plano da linguagem do poema, de modo que se atribui uma outra realidade que existe no microcosmo do poema (ainda, na obra como um todo). Em outros momentos, o nomeado está em evidência de maneira que observamos os sentidos direcionados em função da observação da coisa, em determinado nível de abstração em que a coisa nos escapa. Tais assertivas nos permitem afirmar que isso ocorre porque “não há palavras sem valor” (BARTHES, 2015, p. 25), por isso, todo nome carrega em si axiologias que permitem significar enquanto palavra poética, que está além de uma função desempenhada pela palavra-conceito – o nome no dicionário.

Ainda que seja observável na obra, de maneira metafórica, uma intenção em torno de nomear as coisas que pertenceram ao período que marcou a história da sociedade portuguesa, de modo que os episódios dos quais os poemas se alimentam tomassem a forma de uma espécie de arquivo de memória coletiva, esse processo não é assim um horizonte fechado, no qual a intenção de representação da história tal como foi chegue ao leitor por meio dos poemas, mas depende do processo de interlocução que será conduzido de maneira singular, a depender do contato com cada leitor. Um leitor que não partilhe

dessa memória histórica pode, em poemas em que o nomeado sobressai ao nome em si, não recuperar a que elemento ou momento desse período o poema se refere.

Nisso o poema difere do documento histórico, pois, assim como afirma Barthes (2015, p. 17) a escrita é, em grande parte, um ato de solidariedade histórica, por permitir um registro possível. Como trata Paz (2012, p. 31), o poema, composto de imagens, e essas de palavras, possibilita que as palavras, “sem deixar de ser elas mesmas”, transcendam “a linguagem enquanto sistema dado de significações históricas”. Nesse sentido, o poema se alimenta da história, mas também a nega, pois, se em parte os nomes que aparecem na poesia andreseniana registram o período do governo salazarista, nega-o em sua tentativa de manifestar pela escrita o ‘não-aceitar’ de que falamos anteriormente. O poema, portanto, é mediação (PAZ, 2012, p. 33), possibilidade de encontro entre um *modo de dizer* do poeta e um *poder ver* do leitor.

Oliveira (2010, p. 28), ao estudar a obra de Sophia em relação à sua atuação política, lembra o ensaio *A poesia de Cecília Meireles*²², texto em que Sophia discute, além de questões específicas acerca da obra da poeta brasileira, o papel da atuação crítica do leitor. Conforme observa a autora, Sophia defende que, ao leitor, cabe a importante tarefa de receber a verdade inventada no poema e lhe atribuir sentidos: uma outra (a sua) verdade, amparada pelas palavras e imagens do poema.

Essa reflexão sobre o papel do leitor de que trata Sophia de Mello permite que pensemos, ainda que de maneira breve, as relações entre literatura e leitura que, conforme comenta Zappone (2009, p. 189), ainda que sejam evidentes, colocam em cena a partir das primeiras décadas do século XX o interesse no redirecionamento do olhar à literatura quanto às noções de autor, de texto e de leitor. O leitor, nesse momento, passa a ser entendido enquanto “peça fundamental no processo de leitura. Seja individualmente, seja coletivamente, o leitor é a instância responsável por atribuir sentido àquilo que lê” (ZAPPONE, 2009, p. 189). Esse leitor de que a pesquisadora trata e seu papel fundamental é pensado na perspectiva da Estética da Recepção, com base principalmente no pensamento de Hans Robert Jauss, esfera em que o leitor é tomado enquanto instância fundamental na atividade de produção de significação a partir da leitura de textos, sejam eles literários ou não.

²² *Cidade Nova – Revista de Cultura*, IV Série, n.6, 1956.

Jauss (1994, p. 23) ao discutir as concepções de leitor para as teorias marxista e formalista da história da literatura, comenta que nenhuma considera o leitor em sua forma genuína, uma vez que ele é “imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico”. Para o crítico, no que diz respeito ao caráter artístico e à historicidade da obra literária, a obra é condicionada de maneira primordial à relação “dialógica entre literatura e leitor” (JAUSS, 1994, p. 23). Jauss, em sua teorização acerca da compreensão do papel do leitor na relação com a obra e os processos de significação, estabelece sete teses, sobre as quais não trataremos aqui, mas que nos interessa por contribuir ao entendimento de que o leitor e a recepção do texto são elementos fundamentais, pois, como Sophia de Mello tratou no ensaio de que falamos, é entregue ao leitor a tarefa da construção da realidade criada no poema, sugestão do autor, possibilitada pela obra, mas não condicionada.

Também é importante o ensaio *Poesia e realidade*, de Sophia de Mello. Nele, a poeta discute alguns aspectos importantes para a compreensão dessa relação entre a palavra e o real. Nesse texto, Sophia propõe três sentidos para a poesia: 1. Poesia; 2. poesia; 3. poema. O primeiro uso, Poesia, diz respeito à poesia em si, que é independente do homem. Para a poeta, “a Poesia existe em si [...]. Realidade das coisas, ela existe mesmo onde ninguém a vê e onde ninguém a conhece”. Trata-se do fenômeno do poético. Já a poesia, palavra escrita com inicial minúscula, “é a relação pura do homem com as coisas. Isto é: uma relação do homem com a realidade, tomando-a na sua pura existência” (ANDRESEN, 1960, p. 53). O poema, por sua vez, é a linguagem da poesia. O poema é o intermédio. E só neste sentido que a poesia é *poiesis*, criação. Conforme Sophia explica, “o poeta vê a poesia, vive a poesia e faz o poema” (ANDRESEN, 1960, p. 53). Assim, entendemos que a Poesia e a poesia são realidade e vivência, respectivamente, enquanto o poema, por sua vez, é criação, “uma realidade entre as realidades”, e, por isso, “é o selo da aliança do homem com as coisas” (ANDRESEN, 1960, p. 54).

Isso se relaciona, em alguma medida, ao conceito de *écfrase* que norteia nossas análises críticas dos poemas neste estudo. Entendemos dessa forma, pois aquilo que se expõe, do modo como se apresenta ou é dado a ver, representa um modo possível de visualização, sendo possível, em outros contextos, aparecer com representação distinta. Em outras palavras: há sempre uma quantidade infinita de realidades, e cada representação verbal colocará em cima uma das possibilidades. Reforça-se, portanto, a premissa de que um poema ecfástico, ainda que estabeleça relação com a Poesia das

coisas no mundo, no texto (o poema) é a realidade criada do encontro que age com e sobre o leitor. Por ser o poema uma ‘possibilidade’, sua leitura “tem grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; e o poema faz do leitor imagem, poesia” (PAZ, 2012, p. 33).

Com base no exposto até aqui, na próxima seção, nosso olhar se volta para a relação que se estabelece entre as palavras, as coisas e a criação de imagens, visto que o exercício de nomeação do modo como Sophia de Mello o compreende se fundamenta na comunhão entre esses elementos: palavras, coisas e imagens; seja no momento da produção, seja no momento da recepção.

3. 1 As palavras, as coisas e a criação de imagens

As considerações desenvolvidas até aqui buscaram revelar o que está envolvido nesse exercício de nomear empreendido por Sophia de Mello em *O nome das coisas* (1977). Desse modo, ainda antes de analisar detidamente os poemas, buscando compreender os efeitos de sentidos que produzem, ao operarem de diferentes maneiras as particularidades da *écfrase*, julgamos pertinente discutir, ainda que de maneira panorâmica, como estão relacionadas as palavras e as coisas e, por conseguinte, como a imagem poética nasce dessa relação.

A palavra de que o nosso estudo trata está calcada na distinção entre a Poesia e a poesia, como vimos na seção anterior, a partir das considerações de Sophia de Mello. Interessa-nos, portanto, a noção de que a palavra poética é a linguagem da poesia, materializada no poema. Isso não significa afirmar que não consideramos as relações externas, ou seja, a Poesia em si (as matérias da história, por exemplo), mas reitera nossa posição de buscar compreender o trabalho de linguagem que envolve poesia e experiência representada simbolicamente no poema.

Conforme afirma Foucault (2016, p. 47), a relação entre a linguagem e o real não configura um conjunto uniforme, pois se constitui primordialmente como “coisa opaca, misteriosa”, de maneira que as próprias coisas “escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar”. Há, nesse sentido, um exercício de interpretação que envolve o processo de transformação do real do mundo no real da linguagem. Assim, como tratou Barthes (2015, p. 44), cada palavra poética se assume “objecto inesperado, uma caixa de Pandora donde saem todas

as virtualidades da linguagem”. Isso se relaciona diretamente com nossa leitura da *écfrase imaginativa*, uma vez que, no poema ecfrástico, o que aponta para certa realidade esbarra logo no problema da interpretação. O poeta, primeiramente, interpreta o real em sua experiência, o transforma na linguagem do poema. E o leitor tem que exercitar, novamente e a seu modo, o movimento de interpretação dessa outra realidade criada no poema. O que ancora, contudo, os processos de interpretação é o fato de a representação ter ainda sua ligação com o mundo, uma vez que a “linguagem faz parte da grande distribuição das similitudes e das assinalações” (FOUCAULT, 2016, p. 47).

O que permite ao leitor interpretar as relações de similitude e as assinalações que estão presentes na linguagem é certo conhecimento que possui. Paz (2012, p. 21) lembra: “a poesia é conhecimento”. Sabe o leitor, portanto, das coisas do mundo, pressupõe certos sentidos para assim interpretar e compreender o que o poema materializa. Conhecer é, em alguma medida, observar aquilo que nasce do entrelaçamento das palavras e das coisas no seio do poema. Sabemos, de partida, que todo arquivo que compõe o imaginário de um poeta é convertido em imagens que se materializam nos poemas, eis, então, o que possibilita os sentidos ao leitor: as imagens que são criadas.

Bosi (2000, p. 45), quando discute a *imagem criada* nos planos sonoro e imagético do poema, afirma: “a imagem que, quando só, remetia a si mesma – e era ídolo, enigma, autofruição – revelará no processo verbal um poder terrível de emancipação”. Assim compreendida, observa-se um dos principais fundamentos que ancora a compreensão do recurso da *écfrase imaginativa*, uma vez que a imagem no exercício representativo opera como simulacro, e não tem função única de remissão ao imaginário do qual se desprende. Desse modo, a imagem no poema ecfrástico, compreendida como exercício imaginativo, revela “a potência expansiva do discurso”: deixa de ser lida em função de sua relação com o referente externo, e passa a interessar enquanto linguagem, “ato de presença” (BOSI, 2000, p. 44-45).

E por compreender a imagem enquanto exercício unificador, orientados pelas palavras de Paz (2012, p. 116), assumimos na base da leitura dos poemas em análise neste estudo a premissa de que “o sentido do poema é o poema em si”. Assim, por ser o poema construção de imagens, a imagem não pode ser vista como um meio, uma ponte de encontro com a realidade, pois a imagem “acaba nela e começa nela” (PAZ, 2012, p. 16). Dessa maneira, “a verdade da imagem está no símbolo verbal” (BOSI, 2000, p. 46) e o

símbolo verbal é a criação de linguagem, acontecimento que Paz (2012, p. 22) trata como “poesia erguida”, o poema.

A poesia, em alguma medida, comunica aquilo que uma vez existiu no poeta (MOISÉS, 1989, p. 83), podendo ser compreendida, como afirma Paz (2012, p. 21), enquanto um “método de libertação interior”. Essa compreensão dialoga com a concepção de poesia como expressão subjetiva; contudo, se nos ampararmos em Croce (1943, p.93, tradução nossa) quando trata da poesia como “um conjunto de imagens e um sentimento que os anima”²³, compreendemos a face dupla do movimento de criação poética, envolvendo, por sua vez, um trabalho de linguagem no conteúdo que se expressa.

Sophia fala desse trabalho de linguagem no poema e o chama de rigor. O “obstinado rigor do poema” (ANDRESEN, 2018, p. 896). Para pensarmos sobre esse entendimento da poeta sobre o que seria esse ‘rigor’ do poema, propomos uma breve leitura do poema “Liberdade”:

O poema é
A liberdade

Um poema não se programa
Porém a disciplina
- Sílabas por sílabas –
O acompanha

Sílabas por sílabas
O poema emerge
- Como se os deuses os dessem
O fazemos (ANDRESEN, 1986, p. 34)

Nesse poema, a construção de imagens se organiza em função da constituição de uma enunciação metapoética, em torno de uma ambígua liberdade da qual um poema se compõe. O nível de abstração do poema é marca da *écfrase imaginativa*, de maneira a representar imageticamente o processo de criação de um poema. Os dois primeiros versos do poema recuperam o ensaio *Poesia e realidade*, escrito por Sophia de Mello, 17 anos antes de *O nome das coisas*, quando trata das relações entre a Poesia, a poesia e o poema. A poeta escreve no ensaio que “o poema é liberdade” (ANDRESEN, 1960, p. 54); aqui, no poema, o eu poético andreseniano enuncia que “O poema é/ A liberdade”.

²³ Do original: “un conjunto de imágenes y un sentimiento que los anima”.

Entendemos, nessa dialética que, em princípio, o ensaio trata de certa liberdade no processo de feitura do poema e a relação entre o poeta e a poesia, transmutada em trabalho de linguagem. No poema, em contrapartida, há uma proposição de que ainda que não haja programação ao poema, deve-se considerar o rigor e a atitude consciente em sua escritura; e, nesse caso, a escrita do poema se assume como possibilidade de manifesto, libertação do governo que impusera o silêncio durante muitos anos. Nesse sentido, o poema escrito é a marca da liberdade, pois sobreviveu e nasce, no livro, como registro. De todo modo, os sentidos também apontam, mais uma vez, para a reflexão metapoética, e aqui se constitui ambígua, pois, na segunda estrofe, dos versos 3 a 6, o eu lírico afirma que não há um programa para o poema, “porém”, esse é acompanhado pela disciplina, como comentamos acima.

“Sílabas por sílabas” emerge o poema, como se os deuses possibilitassem que ele nascesse, escreve a poeta. Essas imagens indicam, sobretudo, que há certo rigor na composição do poema, como que constituído de imagens, mas não só: interessa à linguagem aquilo que lhe dá corpo, que lhe dá forma, que lhe permite a existência. O poeta, na concepção de Sophia, é, em primeiro momento, um escutador (2018, p. 900), mas junto a esse ouvido “há um desejo de rigor e verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema” (2018, p. 898).

Tal leitura nos permite evocar Stéphane Mallarmé, importante poeta moderno, que também pensou, em vários de seus escritos, a natureza da poesia. É possível relacionar as palavras de Sophia de Mello às de Mallarmé em “Crise de verso”, quando trata principalmente da “condição verdadeira ou a possibilidade, de se exprimir não somente, mas de se modular a seu grado” (2014a, p. 161) a poesia. Esse trabalho de “modular” demanda o fazer poético e a ‘mão do poeta’ na feitura do poema, o poema não como mera expressão, concepção romântica, mas como um trabalho de linguagem. Pode-se afirmar, nesse caso, que a modulação é o que Sophia chama de ‘rigor’ (metaforizado no poema com a presença do verbo ‘fazer’, em primeira pessoa do plural).

Mallarmé (2014a, p. 164), no mesmo ensaio, defende que “falar não concerne à realidade das coisas senão comercialmente”. É nesse movimento que a poesia revela este mundo e cria outro, conforme discute Paz (2012, p. 26), entendendo esse trabalho de linguagem como exercício de criação, que está, por sua vez, ligado à concepção de poesia oriunda “do Grego *poiesis*, de *poien*: criar, no sentido de imaginar” (MOISÉS, 1989, p. 80). Esse movimento de criar envolve a dinâmica que, segundo Paz (2012, p. 21), recorre

a regras, ao passo que cria outras. Nesse ato de liberdade, a criação do poema reforça a premissa de que, como afirma Lima (2012, p. 359), “as esferas da palavra e da coisa se interpenetram”, é uma relação de compartilhamento e unicidade.

Nesse sentido, compreende-se que nenhum processo de criação poética existe apenas no domínio da imaginação ou apenas no campo da razão, de modo a envolver sempre inspiração e uma intenção, um ato racional. Isso nos leva a refletir sobre o que trata Lima (2012, p. 361) sobre duas noções importantes a nosso estudo, sendo elas a *mímesis da representação* e a *mímesis da produção*.

Antes de discutir como são compreendidas as duas modalidades da *mímesis* (LIMA, 2012, p. 361), é importante apresentar brevemente o comentário do crítico acerca dos conceitos de *semelhança* e *diferença* em relação a elas, que darão base às caracterizações de ambas as modalidades. Para Lima (2012), a atualização do conceito de *mímesis* se dá pela combinação da *semelhança* e da *diferença*. Sendo esses vetores contrários, entende que “a especificidade da *mímeses* na arte se restringe a que nela o vetor *diferença* dá a medida da obra”, e, dessa maneira, funciona “a *semelhança* como o que culturalmente se toma como equivalente ao objeto do poema ou quadro, na condição de pano de fundo orientador do receptor”. (LIMA, 2012, p. 360).

Acerca das duas concepções, ele explica:

Na *mímesis da representação* os procedimentos da *diferença* são o quanto possível dissimulados para que o receptor tenha a sensação de que está perante uma cena do real. Para que a ilusão funcione será preciso que seus procedimentos obedeçam ao código cultural que formula como seria tal coisa [...]. Sendo a modalidade altamente dominante, não estranha que a *mímesis da representação* tenha ajudado a manter a crença que a *mímesis* efetua uma reduplicação, mesmo que depurada, do real. Na *mímesis da produção*, ao contrário, enfatizam-se os traços da *diferença* [...]. Por essa razão, a *mímesis da produção* se caracteriza não por descrever um estado senão por operar um processo (LIMA, 2012, p. 361, destaques do autor).

Vemos, portanto, que os traços de diferenciação entre o objeto artístico e a realidade natural de que se fala tendem a serem apagados na modalidade da *mímesis da representação*. Em relação à *écfrase*, observamos que isso seria o mesmo que a compreender enquanto descrição pura e simples de um objeto artístico ou de uma coisa do mundo. É nesse mesmo sentido que a *écfrase* antiga estabelece que a descrição deve manter-se o mais próximo possível e não fugir às particularidades do objeto observado e,

por consequência, descrito. Como Lima (2012, p. 361) nota, tal visão da *mimesis* orientou a perpetuação da compreensão dessa enquanto um exercício de ‘reduplicação’, o que nos lembra a ponderação de Gomes (2015, p. 32) acerca da *écfrase* antiga, quando o autor afirma que, neste contexto, era tida como “um meio de representação para representar outro”.

Já na *mimeses da produção*, os traços distintivos que incidem sobre essa ‘diferença’ são enfatizados, de maneira a reforçar o *processo* de representação e não a descrição de um estado. Em alguma medida, essa noção de *mimeses* está na base do conceito de *écfrase imaginativa* que é defendido neste estudo, pois o que nos orienta na leitura de um poema ecfástico é, antes, o modo como o poema ecfástico se elabora, como as imagens criadas dão um efeito de visualidade e operam a partir de determinadas estruturas e categorias, como o referente externo é ‘descrito’. Nesse sentido, nosso olhar se debruça não somente sobre *o quê*, mas sobre *como* se organiza imageticamente a coisa representada, e, ainda, como imageticamente se dão os efeitos de sentido.

Na visão de Júdice (1998, p. 15), todo poema produz imagens, a partir das quais leitores constroem os sentidos possíveis ao discurso empenhado ali. Paz (2012, p. 104), por seu turno, compreende a imagem como toda e qualquer “forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem o poema”. Nesse sentido, o poeta, na criação do poema, ao valer-se das diversas figuras de linguagem em função da composição das metáforas, constrói as imagens poéticas, podendo ser essas compreendidas como processos de criações imaginativas.

Enquanto um feito imaginativo, para entendermos a imagem, nos valem da compreensão do imaginário enquanto repertório psíquico e social do poeta. Nesse, as imagens tomam forma por meio da palavra e adquirem sentidos simbólicos com os quais constroem uma relação de entrelace no campo das artes (WUNENBURGER; ARAÚJO, 2003, p. 23). É o imaginário que funciona como elemento composicional, de estrutura e de produção de sentido à obra como objeto estético, uma vez que o símbolo “revela certos aspectos da realidade”, dir-se-ia que os mais profundos, os quais desafiam qualquer outro meio de conhecimento (ELIADE, 1991, p.8).

Wunenburger (2007, p. 10) discute sobre o aspecto central do conceito de imaginário em seu entendimento, ao afirmar que “o imaginário implica uma emancipação com referência a uma determinação literal, a invenção de um conteúdo novo, defasagem que introduz a dimensão simbólica”. Em outras palavras, com relação ao conteúdo

apreendido no mundo natural, tem-se um processo de emancipação, a elaboração de uma imagem nova, que coloca a imagem criada no domínio simbólico. Isso dialoga com o que viemos tratando até aqui sobre o exercício efrástico imaginativo gerar um processo de refiguração simbólica, por isso é ocultação e desocultação, ao mesmo tempo. Nesse sentido, a imaginário sob o viés de Wunenburger corrobora nossa leitura da éfrase imaginativa. Observemos tal definição do autor:

Conviremos, portanto, em denominar imaginário um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados (WUNENBURGER, 2007, p. 11).

O que ocorre no procedimento efrástico, com base na conceituação do crítico, é a criação de uma imagem, que, no nosso caso, se materializa na obra literária, com base em imagens linguísticas e que pretendem o efeito visual. Ainda, pode-se considerar a relação efrástica com outras obras de arte, via nuança do pictural, como constitutivo da elaboração imaginativa que o artista produz. Isso confere ao conceito de imaginário uma natureza “verbo-icônica” (2007, p. 27) por referir-se tanto às dimensões linguísticas como às expressões visuais. A expressão visual imaginária é privilegiada, conforme Wunenburger (2007, p. 28), pois “nos põem diante da coisa”.

Nessa via, o processo imaginativo de elaboração verbal de uma imagem que anseia o visualizável é produtor e constituinte do procedimento efrástico via imaginário, por isso a leitura de uma *éfrase imaginativa*, na medida em que se encontram em poemas que se valem desse recurso “uma convivência verbo-icônica” (WUNENBURGER, 2007, p. 29).

No poema, a construção das imagens opera com o artifício de linguagem, a partir da qual se instaura a realidade interna do poema, pois, conforme assevera Paz (2012, p. 105), “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade”, e, desse modo, entende-se, portanto, que “o poema não diz o que é, mas o que poderia ser”. Nessa compreensão, a imagem poética não pode ser condicionada às significações possíveis do que está estipulado ao signo linguístico dentro de outra realidade, externa ao poema, pois a imagem poética constrói sua própria gama de sentidos, considerando certamente aqueles, mas não presa a eles. Nesse sentido, Júdice (1998, p. 17) argumenta que a

imagem poética “é a introdução de um segundo sentido”, podendo ser ele, entre outros, “analógico, simbólico, metafórico”.

Cicero (2017, p. 51) corrobora essa discussão e afirma que as relações entre significante e significado é que possibilitam que a palavra, no poema, apareça como coisa. Candido (1996, p. 89), também nessa linha de entendimento, discute a constituição da imagem no poema, afirmando que a imagem possui certa complexidade de compreensão devido também à complexidade do significado. Nesse sentido, a dificuldade de ler, interpretar e reconhecer a imagem como significando dentro da realidade interna do poema, se dá em decorrência dos sentidos atrelados ao significante em uma realidade externa ao poema. Assim, Candido (1996, p. 89) afirma que a imagem possui duas características essenciais ao comporem um poema: a primeira diz respeito à sua capacidade ilustrativa, que é identificada quando emprega uma imagem cujos sentidos são já familiarmente reconhecíveis; a segunda, entendida como capacidade reveladora, é caracterizada como o processo criativo de uma imagem com um novo sentido no poema. Atentando-se a essa caracterização das imagens e associando-as à metáfora, podemos relacioná-la aos dois níveis de construção da metáfora conforme tratou Borges (2000, p. 31-32), uma culturalmente reconhecida, de fácil interpretação; e outra, com significação hermética, por conta da inventividade e não alocação em lugares comuns.

Todas essas observações acerca da imagem poética nos levam à compreensão de que as imagens produzem a pluralidade de significados de uma realidade, ao mesmo tempo em que lhe confere o poder de unidade. É nesse movimento que o poeta nomeia as coisas do mundo, ao propiciar-lhes um novo sentido dentro da realidade do poema. “Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir” (PAZ, 1996, p. 38). Assim, “a base de toda imagem, metáfora, alegoria ou símbolo é a analogia, isto é, a semelhança entre as coisas diferentes” (CANDIDO, 1996, p. 65).

Bosi (2000, p. 19) defende que “a imagem é afim à sensação visual”. Para o crítico, “o ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu”. A poética conceituação que Bosi propõe para imagem é muito frutífera em relação ao conceito de *écfrase*, uma vez que, para além de uma correspondência com uma imagem real no mundo, há uma atitude imaginativa que possibilita a criação de imagens, ou seja, uma construção verbal que opera um fazer ver, não apenas do que é material, do que é visível, mas sim, do que está no campo da imaginação, buscando sempre tornar presente aquilo que é ausente.

Entendemos que “o ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma coisa entre nós e essa aparência” (BOSI, 2000, p. 19). Essa relação que estabelecemos com a coisa representada imagetivamente depende do imaginário que ativamos no processo de leitura, na busca pelos sentidos.

“A fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove”. É assim que Calvino (1990, p. 99) define o imaginário, essa ‘fantasia’ que corresponde ao nível mais alto da imaginação do homem e difere da imaginação corpórea, se assemelhando à imaginação que se manifesta do mais profundo “caos dos sonhos” (CALVINO, 1990, p. 99). Segundo o crítico, a ativação desse imaginário pode dar-se por dois movimentos: um, que parte da linguagem verbal, para chegar à imagem visual; outro, que faz o caminho inverso, partindo da imagem visual, para chegar à dimensão verbal. Tais construções, a partir da ativação desse imaginário, apresentam alto teor simbólico, carregadas de significados extremamente profundos, tal qual o exercício efrástico, que vai proporcionar aos olhos de quem lê aquilo que é a realidade interna de um poema, fruto de um exercício imaginativo.

Do mesmo modo que a percepção comum, a imagem poética reproduz e cria aquilo que há de mais plural no que chamamos realidade e, ao mesmo tempo, atribui a essas faces múltiplas uma unidade. Assim, na leitura de um poema efrástico, na perspectiva que se adotou neste estudo, deve nos interessar como as categorias efrásticas e suas relações com as estruturas produzem sentidos, pois, como afirma Paz (2012, p. 114), “o sentido não apenas é o fundamento da linguagem, mas também de toda e qualquer apreensão da realidade”. Sendo assim, apresentamos, na sequência, as análises de poemas selecionados que compõem a obra *O nome das coisas* (1977), com a intenção de descortinar possíveis efeitos de sentidos, produzidos a partir dos elementos da *éfrase imaginativa*.

3. 2 Categorias e estruturas efrásticas em *O nome das coisas*: sentidos

*Linguagem da poesia, o poema é mais do que
uma expressão da poesia. É uma realização,
uma forma de transformar em coisa o nosso
amor pelas coisas.*
(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Nesta seção, analisamos de maneira mais pontual poemas selecionados cujo recurso da *écfrase imaginativa* comparece como princípio. Ao emprendermos análises crítico-interpretativas, vislumbrando aspectos estéticos, temáticos e os efeitos de sentido, pontuaremos, em alguns momentos, aspectos relevantes de alguns dos demais poemas da obra que se filiam a cada uma das categorias. Elencar apenas alguns dos 53 poemas que compõem a obra para analisarmos de maneira mais detida foi necessário por conta da necessidade de recorte que o escopo da pesquisa exige. Acreditamos que a análise substancial de alguns poemas, evidenciando particularidades do poema ecfástico, seja mais rentável que a apresentação de comentários breves sobre todos os poemas. Para fins de caracterização, e para tornar mais didática a apresentação da leitura geral da obra, pode-se observar no quadro a seguir, a caracterização de todos os poemas em relação: a) não apresenta categoria; b) categoria predominante; b) aplicação à pesquisa. Observemos:

Quadro 1 – Caracterização geral da obra²⁴

não apresenta categoria	“Paráfrase”, “Liberdade”, “A maneira de...”.
<i>cronografia</i>	“Grécia 72”, “Torso”, “25 de Abril”, “Revolução”, “Nesta hora” (seq. ecf.), “Revolução – Descobrimento”, “Breve encontro”, “Os erros” (seq. ecf.), “Projecto”, “Regressarei”, “A forma justa”, “Nestes últimos tempos”, “Estações do ano”, “Por delicadeza”.
<i>topografia</i>	“O palácio”, “Lagos”, “Projecto”, “Enquanto longe divagas”, “A casa térrea”, “Lagos”, “Topografia”, “Tripoli 76”, “Açores”.
<i>prosopografia</i>	“Para Arpad Szenes”, “Che Guevara”, “Guerra ou Lisboa 72”, “Soror Mariana – Beja”, “Retrato de mulher”, “O rei de Ítaca”, “Separados fomos”.
<i>idolopeia</i>	“Cíclades”, “Fernando Pessoa ou Poeta em Lisboa”, “Carta de Natal a Murilo Mendes”, “Carta a Rubem A.”, “Opaco”.
<i>etopeia</i>	“Sua beleza”, “Com fúria e raiva” (seq. ecf.), “Dia”, “O minotauro”, “A paixão nua”, “No dia dividido”.
<i>pragmatografia</i>	“Esteira e cesto”, “Caderno I”, “Caderno II”.
<i>topotesia</i>	“Oásis”.
<i>fonografia</i>	“Como o rumor”.
não se aplica à pesquisa	“A palavra”, “Exílio”, “Será possível”, “Poema”

Fonte: Elaborado pelo pesquisador.

Ainda, antes de apresentar os poemas, é necessário destacar que os poemas analisados não se valem apenas de uma categoria ecfástica, podendo ser construídos com base em uma relação de duas ou mais categorias; contudo, observou-se que há sempre uma categoria predominante e que, em alguns casos, sobressai às categorias com as quais

²⁴ A expressão ‘seq. ecf.’ que acompanha três poemas sinaliza os textos que apresentam seqüências ecfásticas e não se valem do recurso da *écfrase imaginativa* na íntegra.

se mescla, por isso apontamos no Quadro 1 apenas a categoria predominante. No momento seguinte em que analisaremos os poemas, discutiremos sobre esse exercício que mescla as categorias nos poemas. Quanto aos poemas que não apresentam categorias, são analisados na pesquisa por conta de a estrutura efrástica estar presente. E, ainda, alguns poemas não apresentam uma estrutura definida em relação às apresentadas anteriormente, fundamentadas com base em Diniz e Santos (2011), como também veremos adiante.

Acerca desse último aspecto, assumimos o posicionamento de focalizar, em nossas análises, as categorias efrásticas e, nesse processo, observar *se* e *como* as estruturas são compreendidas. Optamos por tal movimento por observar, em um primeiro momento, que a figuração das estruturas é menos recorrente nos poemas. Relacionamos essa ausência de estruturas marcadas ao fato de os poemas desempenharem exercícios imaginativos sem a necessidade de representar verbalmente uma obra de arte visual. Esse aspecto é importante de se destacar, uma vez que a conceituação das estruturas propostas por Diniz e Santos (2010, p. 151) considera a relação entre a literatura e as artes visuais. Assim, nosso relacionamento com tais proposições se dá na forma de ‘empréstimo’, por lidarmos com o recurso da *écfrase*, porém, não é o exato exercício das análises das pesquisadoras por não confrontarmos os poemas com material pictórico. Em outras palavras, essas nomenclaturas aqui são ‘emprestadas’ porque exercem função similar ao proposto pelas autoras, porém, nesse caso, como fenômeno imaginativo, por conta da essência que a *écfrase* carrega, mas que independe de haver uma relação com outras obras de artes.

3. 2. 1 “Algo emerge”: a *idolopeia* e a *topografia*, ou Fernando Pessoa evocado

Presente na primeira seção do livro, “I. 1972/73”, com 74 versos, distribuídos em 16 estrofes, o primeiro poema da obra, “Cíclades”, se apresenta a partir das estruturas narrativa e dialógica, compreendendo as categorias *idolopeia*, *topografia* e *prosopografia*. Esse poema pode ser tomado como um dos mais significativos da obra por conta da configuração complexa pela qual as estruturas e as categorias se relacionam no poema. Primeiramente, observemos o poema:

Cíclades
(*evocando Fernando Pessoa*)

A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença
 O teu nome emerge como se aqui
 O negativo que foste de ti se revelasse

Viveste no avesso
 Viajante incessante do inverso
 Isento de ti próprio
 Viúvo de ti próprio
 Em Lisboa cenário da vida
 E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria
 O empregado competente de uma casa Comercial
 O frequentador irónico delicado e cortês dos cafés da Baixa
 O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo

(Onde ainda no mármore das mesas
 Buscamos o rastro frio das tuas mãos
 - O imperceptível dedilhar das tuas mãos)

Esquartejado pelas fúrias do não-vivido
 À margem de ti dos outros e da vida
 Mantiveste em dia os teus cadernos todos
 Com meticulosa exactidão desenhaste os mapas
 Das múltiplas navegações da tua ausência -
 Aquilo que não foi nem foste ficou dito
 Como ilha surgida a barlavento
 Com prumos sondas astrolábios bússolas
 Procedeste ao levantamento do desterro

Nasceste depois
 E alguém gastara em si toda a verdade
 O caminho da Índia já fora descoberto
 Dos deuses só restava
 O incerto perpassar
 No murmúrio e no cheiro das paisagens
 E tinhas muitos rostos
 Para que não sendo ninguém dissesses tudo
 Viajavas no avesso no inverso no adverso

Porém obstinada eu invoco - ó dividido -
 O instante que te unisse,
 E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais vieste

Estes são os arquipélagos que derivam ao longo do teu rosto
 Estes são os rápidos golfinhos da tua alegria
 Que os deuses não te deram nem quiseste

Este é o país onde a carne das estátuas como choupos estremece
 Atravessada pelo respirar leve da luz
 Aqui brilha o azul-respiração das coisas

Nas praias onde há um espelho voltado para o mar

Aqui o enigma que me interroga desde sempre
 E mais nu e veemente e por isso te invoco:
 «Porque foram quebrados os teus gestos?
 Quem te cercou de muros e de abismos?
 Quem derramou no chão os teus segredos?»

Invoco-te como se chegasses neste barco
 E poisasses os teus pés nas ilhas
 E a sua excessiva proximidade te invadissem
 Como um rosto amado debruçado sobre ti

No estio deste lugar chamo por ti
 Que hibernaste a própria vida como o animal na estação adversa
 Que te quiseste distante como quem ante o quadro pra melhor ver
 recua
 E quiseste a distância que sofreste

Chamo por ti - reúno os destroços as ruínas os pedaços -
 Porque o mundo estalou como pedreira
 E no chão rolam capitéis e braços
 Colunas divididas estilhaços
 E da ânfora resta o espalhamento de cacos
 Perante os quais os deuses se tornam estrangeiros

Porém aqui as deusas cor de trigo
 Erguem a longa harpa dos seus dedos
 E encantam o sol azul onde te invoco
 Onde invoco a palavra impessoal da tua ausência

Pudesse o instante da festa romper o teu luto
 Ó viúvo de ti mesmo
 E que ser e estar coincidissem
 No um da boda

Como se o teu navio te esperasse em Thasos
 Como se Penélope
 Nos seus quartos altos
 Entre seus cabelos te fiasse

1972

(ANDRESEN, 1986, p. 9-11).

Compreender as dimensões do *ser* e do *tempo* da poesia é o fundamento primeiro, ensina Alfredo Bosi (2000, p. 9). Se das palavras emanam sons, dos quais se desprendem as imagens, também é delas, situadas em um tempo, que se desvelam os nomes com os

quais todo poema convive. A leitura desse poema nos permite, conforme Machado (2014, p. 51), considerar a relação com a imagem do sujeito em crise inserido em uma “cultura também repleta de tensões”.

Destaquemos, em um primeiro momento, um aspecto pontual que é a apresentação da data que se fixa no fim do poema. Esse recurso é muito recorrente nos poemas que integram o livro, de modo que apenas alguns não apresentam a data. Esse elemento opera como marca da historicidade do poema, de modo que é possível acompanhar “o antes, o durante e o pós Revolução” (MACHADO, 2014, p. 38), contexto em que o livro é escrito e que aparece como temática fundamental dos poemas.

Além do registro das datas, atentemo-nos para a observação do título. Frias (2016, p. 18) indica a importância da observação dos paratextos à compreensão e atribuição de sentidos no discurso efrástico. Neste caso em específico, os títulos de poemas, ou também nos casos em que há epígrafes, assumem importante função, uma vez que podem apontar, por exemplo, a categoria efrástica a partir da qual se dá a chave interpretativa do poema no exercício da leitura analítica.

Partindo dessa concepção, temos o primeiro elemento que estabelece a complexidade do exercício efrástico no poema em análise. Fazendo referência às Cíclades, o poema marca sua filiação à categoria da *topografia*, pois, em referência direta já no título, localiza-se o conjunto real de ilhas situado na região do mar Egeu, na Grécia, que leva esse nome. Esse grupo de ilhas circunda a ilha de Delos. Nesse sentido, há a indicação, já no primeiro momento, de um lugar real e recuperável no mundo. Porém, logo abaixo do título, há uma epígrafe parentética, que apresenta a informação “evocando Fernando Pessoa”. Nesse sentido, há uma junção de duas categorias: o poema trata de uma *topografia*, ao mesmo tempo que remete a uma *prosopografia*, ao evocar a figura de Fernando Pessoa, e por conta de o poeta estar já morto no momento em que se evoca, essa *prosopografia* se assume, em verdade, uma *idolopeia*.

Dos versos 1 a 3, observamos referências a certa visualidade. Quando o eu poético enuncia: “A claridade frontal do lugar impõe-me tua presença”, temos essa relação que se estabelece desde a apresentação do título e da epígrafe, pois é a “claridade” do “lugar” que vai impor a presença daquele que se evoca. Vemos, nesse sentido, que os expedientes efrásticos compõem nos efeitos de visualização, atestando os preceitos do conceito, ao observarmos que a imagem criada pelo eu poético propõe um direcionamento do olhar, para que essa presença se faça. O efeito de tornar claro é que possibilita a observação da

imagem, assim, é como se observássemos junto ao eu poético o surgimento daquele que aparece.

Nos versos 2 e 3 vemos, ainda, que o “nome”, ainda que não se tenha indicativos de que nome seja esse, emerge “como se aqui/ O negativo que foste de ti se revelasse”. Nestes versos é possível identificar um processo de criação de uma imagem em analogia à fotografia, cujo negativo precede o momento da revelação. Ainda assim, o que se observa aqui não é a construção de uma imagem convencional, mas a imagem que está imbricada no nome, por isso não é a face, por exemplo, que aparece, mas o nome que se vê emergindo na forma de presença. Vemos, portanto, já nos três primeiros versos, que o exercício efrástico torna dinâmico e complexo o processo de construção da imagem, a partir de um imaginário que se propõe de um ‘lugar’ em que uma pessoa aparece sob um ‘nome’. Portanto, o verbal (o nome) permite a presentificação (no lugar).

A complexidade das relações efrásticas no poema se dão em diferentes níveis: primeiro, como vimos, já nas relações entre as categorias; depois, acerca da estrutura, pois identificamos que o poema opera como *écfrase* narrativa e dialógica ou intertextual. A dimensão narrativa acontece no movimento de construção, a partir de expedientes biográficos em relação à figura de Fernando Pessoa. Isso se verifica sobretudo dos versos 4 a 12: “Viveste no avesso/ Viajante incessante do universo/ Isento de ti próprio/ Viúvo de ti próprio/ Em Lisboa cenário da vida/ E eras inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria/ O empregado competente de uma casa comercial/ O frequentador irônico delicado e cortês dos cafés da Baixa/ O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo”.

A pessoa da qual o eu poético fala viveu no avesso, foi “viajante”, “isento” e “viúvo” de si, na cidade de ‘Lisboa’. Sabemos, a partir dessa caracterização, se tratar de Fernando Pessoa, evocado na epígrafe, de modo a construir uma imagem fragmentada, multifacetada, que revela, também, a mesma fragmentação das Cíclades, formadas por diversas ilhas. Nesse mesmo processo de metaforização que relaciona Pessoa à composição fragmentária das ilhas, é possível observar certa relação que se estabelece com o contexto de produção da obra em que o poema está inserido, de maneira a indicar certa fragmentação da identidade do povo português, do espaço (Portugal) e, também, do sujeito moderno.

A construção da imagem produz a sensação de certa visualidade; nesse sentido, vemos que a criação de imagens está diretamente ligada à representação verbal que se propõe a partir do exercício efrástico. Bosi (2000, p. 20, grifos do autor) afirma que

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos.

Em relação à imagem que nos *aparece* a partir de um nome, que pode ser associada ao imaginário coletivo acerca da figura do importante poeta português, podemos reconhecer a figura de Fernando Pessoa, pois nos *parece* ser dele que o poema trata, tanto a partir da indicação paratextual como nos caracteres descritos (versos 4 a 12).

A relação que se estabelece entre o contexto de produção da obra de Sophia de Mello e a figura de Fernando Pessoa também soma sentidos ao todo composicional d'*O nome das coisas*. Como já mencionado anteriormente, o livro representa, a seu modo, o período que antecede e que sucede a Revolução dos Cravos, em Portugal. Por esse motivo, para além da postura já assumida por Sophia, desde as suas obras anteriores, o conteúdo político e a vontade de revolução são *leitmotiv* para boa parte daquilo que produziu, tanto em poesia como na prosa. Nesse sentido, evocar Pessoa no primeiro poema da obra, sendo esse o poema mais longo de todo o livro, é um ponto que demanda certa atenção.

Conforme explicam Abdala Júnior e Paschoalin (1982, p. 133), Pessoa está associado sobretudo ao primeiro Modernismo português, momento que se convencionou tratar por *Orfismo* e que “está associado à profunda instabilidade político-social da primeira República”. Mais especificamente sobre o poeta e sua relação com esse contexto, os autores apontam que

A produção literária de Fernando Antônio Nogueira Pessoa (1888-1935) é uma das mais importantes literaturas de língua portuguesa. Produzindo desde os treze anos, deixou obra vasta e de notável qualidade artística. Sociologicamente, sua poética é representativa da profunda instabilidade político-social de seu tempo, não apenas no plano português, mas europeu. [...] É uma poética experimental, onde o poeta desdobra-se em várias “máscaras”. [...] Cada uma das “máscaras” constitui uma atitude-experiência assumida por Fernando Pessoa, uma perspectiva ideológica que considera tão questionável como outra qualquer (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1982, p. 138).

Em alguma medida, observa-se que evocar Fernando Pessoa funciona como um exercício convidativo de participação política, pois, se em sua produção e sua postura

como artista, a crise político-social foi retratada, também isso comparece nos versos dos poemas de *O nome das coisas*; Pessoa, portanto, representa a força artístico-política cuja imagem é convocada a se fazer presente nos versos de Sophia. Além desse aspecto, vemos que características como a de uma experiência multifacetada também é observável no poema. Tais considerações revelam a composição da estrutura narrativa que representa aspectos da biografia do poeta, reconhecida no poema, por exemplo, nos versos 4 a 12.

Nos versos 13 a 15, observamos a presença de uma estrofe parentética, assim chamada por conta de os versos estarem dispostos entres parênteses. Esse recurso, ou movimento interceptado, como ocorre em versos parentéticos, que, geralmente, enfatizam ou operam uma digressão, concentra e isola uma imagem no poema e pode propor um momento de pausa na leitura, convocando à reflexão acerca dos sentidos retratados ali. Nesse caso, há novamente um ato de presentificação, uma vez que o eu poético assume uma voz coletiva marcada na primeira pessoa do plural, por meio do verbo “buscar”, na primeira pessoa do plural (“buscamos”), que enuncia buscar “ainda no mármore das mesas/ [...] o rastro frio das tuas mãos”. Além da presentificação, os sentidos são sugeridos por certa sinestesia, quando aponta para a temperatura do rastro que aquela mão deixou. Por ser passada, sua referência assume o caráter de frieza, como que caracterizada pela distância temporal ressaltada sinestesticamente, remetendo, em alguma medida, à imagem do morto.

Ao longo do poema, de maneira metafórica, são sugeridas mais informações referentes à biografia do poeta. Nos versos 31 a 33, por exemplo, observamos a relação que estabelece com a questão da heteronímia de Pessoa, quando o eu lírico descreve: “E tinha muitos rostos/ Para que não sendo ninguém dissesse tudo/ Viajavas no avesso no inverso do adverso”. Essa caracterização da pessoa de que o eu poético trata é logo identificada com a personalidade de Fernando Pessoa por conta de sua fragmentação e sua vontade de dizer de modos diferentes, que se dividiu em vários, cujas vozes se construíram de diferentes maneiras com base em cada um de seus heterônimos.

A invocação do nome de Pessoa e sua identidade participativa no cenário português possibilita que identifiquemos a filiação do poema à categoria *idolopeia*, ou seja, o poema se escreve para um ausente e intenta sua presentificação por meio das imagens. O eu lírico ao longo de todo o poema funde as imagens da ilha, composta por um conjunto de outras várias ilhas, à personalidade de Pessoa, poeta composto também por um conjunto de várias vozes. Isso nos possibilita afirmar que a relação elaborada pelo

eu lírico envolve uma tentativa de compor uma imagem que funde pessoa e lugar. Em termos de operadores efrásticos, une *topografia* e *idolopeia*.

Nesse exemplo que selecionamos para refletir mais detidamente sobre as categorias *topografia* e *idolopeia*, observamos que o eu poético elabora uma união de sentidos. Não há como observar a constituição efrástica do lugar sem observar, em conjunto, a constituição da pessoa ausente, por meio da idolopeia. Assim, observa-se que ambas as categorias operam um exercício imaginativo conjunto com o intuito de presentificação que insere a memória partilhada sobre a imagem de Fernando Pessoa no cenário de Portugal na década de 70, relacionando-o à imagem das ilhas.

A relação de uma pessoa com um espaço também é observada no poema “Lagos”, poema que abre a segunda seção. Temos, assim como no primeiro poema da primeira seção, a predominância de uma estrutura narrativa, que revela uma relação idiossincrática que funde *topografia* à *prosopografia*. Isso acontece porque o poema se dedica à representação imagética de Lagos, cidade localizada na Nigéria, ao mesmo tempo em que busca representar e presentificar Leopoldo Sedar Senghor, que foi presidente de Senegal e importante escritor que idealizou o movimento Negritude (DURÃO, 2011, p. 13). Leiamos o poema, sobre o qual comentaremos apenas a primeira estrofe:

Em Lagos

Virada para o mar como a outra Lagos

Muitas vezes penso em Leopoldo Sedar Senghor:

A precisa limpidez de Lagos onde limpeza

É uma arte poética e uma forma de honestidade

Acorda em mim a nostalgia de um projecto

Racional limpo e poético

Os ditadores – é saído – não olham para os mapas

Suas excursões desmesuradas fundam-se em confusões

O seu ditado vai deixando jovens corpos mortos pelos caminhos

Jovens corpos mortos ao longo das extensões

Na precisa claridade de Lagos é-me mais difícil

Aceitar o confuso o disforme a ocultação

Na nitidez de Lagos onde o visível

Tem o recorte simples e claro de um projecto

O meu amor da geometria e do concreto

Rejeita o balofo oco da degradação

Na luz de Lagos matinal e aberta

Na praça quadrada tão concisa e grega

Na brancura da cal veemente e directa

O meu país se invoca e se projecta

Lagos, 20 de abril de 1974
(ANDRESEN, 1986, p. 24).

No primeiro verso, há a referência e localização em um espaço: em Lagos. A imagem de abertura acomoda o poema em uma *topografia* a partir da qual as demais imagens se organizam, na sequência do poema. Por isso o uso do *enjambement* (“Acorda em mim a nostalgia de um projecto/ Racional limpo e poético”), pois dá o andamento ao verso e, ao mesmo tempo, à imagem, como uma construção do olhar e movimento de leitura na geografia do poema.

Já no segundo verso do poema, o movimento de que se refere o eu poético, que sabemos feminino por conta da expressão “virada”, sugere a criação de uma metáfora espelhar. O mar, nesse caso, é o espelho, por meio do qual o eu poético feminino pode observar, ou ter a criação de uma imagem da memória da cidade com o mesmo nome, Lagos, no distrito de Faro, em Portugal. Por isso é que seu contato com essa Lagos faz com que, virada para o mar, veja “a outra Lagos”. Observemos que o procedimento de observar o mar, sugerido no poema, é que possibilita a construção de uma imagem visualizável. Isso acentua o exercício efrástico imaginativo, na medida em que a observação do eu poético confere ao leitor a posição de observação em segundo plano como vimos no primeiro capítulo deste estudo.

Ver Lagos, ao olhar para o mar, faz com que o eu poético relembra também a imagem de Leopoldo Senghor. Aqui, a paisagem topográfica coloca em evidência a imagem da pessoa. Assim é que se constrói, também nesse poema, a imagem de fusão do lugar à pessoa, ou seja, da *topografia* à *prosopografia*. No caso do poema anterior, sobre Fernando Pessoa, observa-se a relação do espaço com a pessoa morta, por isso o uso da *idolopeia*, porém, há de se considerar que as duas categorias, *prosopografia* e *idolopeia*, são bastante próximas, distinguindo-se apenas na questão da condição da pessoa de que se trata (viva ou morta).

Somando sentidos ao todo composicional da obra, o primordial projeto, ou o projeto de revolução que é desenhado ao longo dos poemas, acorda no eu lírico diante do mar, em Lagos, assim como as memórias em relação à pessoa de Senghor.

Importante destacar que, em alguma medida, podemos refletir sobre o matiz autobiográfico de tal poema por conta da intenção e da participação de Sophia no contexto da revolução, ou seja, esse projeto “racional limpo e poético”. Racional, de fato, porque

é um projeto, para o qual foram traçadas ações; limpo, porque pretende renovação, mudança de tempo, instauração de um novo cenário; e poético porque, como acreditava Sophia de Mello, só a poesia poderia revolucionar uma sociedade.

3. 2. 2 *Etopeia, prosopografia e a solidão de Mariana Alcoforado*

O poema “Soror Mariana – Beja” se apresenta a partir da estrutura narrativa e corresponde às categorias *prosopografia* e *etopeia*, e demanda uma atenção especial. Composto por um dístico, o poema é o seguinte:

Cortaram os trigos. Agora
A minha solidão vê-se melhor
(ANDRESEN, 1986, p. 16).

A primeira figuração da *écfrase* no poema que gostaríamos de destacar diz respeito à *prosopografia*. Muitas personalidades do mundo das artes, ou cuja imagem se relaciona de alguma maneira com o contexto político de Portugal, comparecem nos versos de Sophia de Mello, especialmente em *O nome das coisas*. São algumas delas: Fernando Pessoa, Árpád Szenes, Che Guevara, Mariana Alcoforado, Leopoldo Sedar Senghor, Murilo Mendes e Ruben A., apresentados em poemas ao longo da obra. Todos os nomes e suas distintas representações comparecem nos versos andresenianos com figuração particular. Embora todos se refiram, em alguma medida, à categoria da *prosopografia*, as estruturas não se assemelham, e alguns são lidos pela *idolopeia*, como vimos no tópico anterior, por representar uma ausência marcada pela morte.

No caso do poema em foco, ainda que Mariana Alcoforado também já estivesse morta, observamos que o uso de sua imagem enquanto um correlativo objetivo representa sua imagem quando viva, por isso pode ser lida pela ótica da *prosopografia*.

Primeiramente, observemos as informações do título: Soror Mariana. É rápido o movimento de reconhecimento sobre de quem se trata, uma vez que se sabe muito sobre o nome de Mariana Alcoforado, tanto no que concerne à cultura quanto à literatura portuguesa. Sabe-se, de maneira geral, que Mariana Alcoforado viveu entre o final do século 17 e início do século 18, em Beja, Portugal. Sem inclinação religiosa, foi levada ao Convento da Conceição, também em Beja, por conta de uma promessa feita por sua

mãe. Cresce, e no contexto da Guerra da Restauração (1640-1688), conhece o oficial francês Noel de Chamilly, por quem se apaixona (LAZARIM, 2019, p. 17-19).

O possível relacionamento e o desvio da freira de seu destino causaram um escândalo, sobretudo por envolver o nome da importante família Alcoforado. Por esse motivo, Chamilly sai da cidade. Parte, mas promete mandar buscá-la. Mariana o espera por anos. Nos tempos que se estendem em sua espera, escreveu diversas cartas nas quais relatava sua tristeza, e das quais emanavam uma melancolia profunda diante da ausência do amado. Por anos de dedicação ao convento, tendo realizado muitos feitos, recebeu o título de Soror, chegando, quando mais velha, à posição de abadessa do Convento, até sua morte (LAZARIM, 2019, p. 17-19).

Em relação ao poema e o modo como esse conhecimento acerca da biografia de Mariana Alcoforado se apresenta, vemos, em um primeiro momento, a relação entre o poema e seus expedientes epidícticos. O funcionamento do epidíctico opera o efeito ‘demonstrativo’, conotando o ‘aparatoso’, ambas características em função do ‘por em evidência’, caráter fundamental da *écfrase*. Assim, observamos a categoria denominada *prosopografia* que indica os textos que se dedicam à representação verbal de pessoas. Nesse caso, vemos que o título do poema aponta para a figura de Mariana Alcoforado (Soror Mariana), pessoa sobre a qual o poema trata. Assim, indica e já confere ao poema uma das categorias epidícticas do discurso ecfástico.

Esse caráter indicativo que principia o texto literário pode ser considerado como o anúncio de que o texto é ecfástico, o que nos leva aqui a tratar dessas ocorrências enquanto *écfrases anunciadas*. Portanto, o texto se inscreve enquanto *écfrase* desde o primeiro momento, de modo que o leitor tem a ativação dos implícitos cujos sentidos compõem as imagens com as quais o poema se constrói.

Separada por um traço, a palavra Beja, referindo-se à cidade em que a pessoa de quem se fala no poema viveu, também acentua o discurso epidíctico da *écfrase*, quando aponta, já de início, para o local. As representações e indicações de locais no discurso ecfástico estão atrelados à categoria da *topografia*.

Assim, percebemos que o título concentra duas categorias importantes ao todo do poema, em função da construção de sentidos. Primeiro, porque aponta a pessoa de que se trata e, assim, o leitor constrói sentidos considerando a posição de Mariana Alcoforado (Soror) e o próprio nome (Mariana); em segunda instância, por apontar o local, Beja, que indica, dito de maneira metafórica, por relação de hiperonímia, que a cidade de Beja aloca

como uma espécie de hipônimos: o local onde viveu, o local onde se situa o convento, o local onde se apaixonou, o local onde se enclausurou, o local onde morreu.

Percebamos, também, que o discurso efrástico, aqui, começa a se construir não por um movimento de ‘descrição’ direta de um objeto ou de uma ‘narração descritiva’ da vida de Mariana Alcoforado. As palavras, em suas indicações epidíticas no texto, propõem que se dê um nome às ‘coisas’. Nesse caso, as relações do nome com o lugar propõem a construção imagética do poema como um todo, conforme veremos a seguir.

Paz (2012, p. 105) nos ensina que o poeta, ao criar imagens, nomeia as coisas, como vimos anteriormente. E essa imagem poética que nasce no seio da poesia reproduz uma determinada realidade e, ao mesmo tempo, dá uma possibilidade de unidade interna ao poema. Importante lembrar, nessa via, que o poema sugere apenas, pois não aspira à realidade. Em outras palavras, e especificamente no nosso escopo, por tratarmos de poemas efrásticos, a poeta, ao construir uma determinada imagem, fala à possibilidade de que haja múltiplos sentidos, não havendo, portanto, um compromisso com o real do/no mundo. Dito de outra maneira: o poema efrástico constrói, via linguagem poética, seu próprio mundo, sua própria realidade.

Observemos o primeiro verso do poema: “Cortaram os trigos. Agora”. Neste verso há a concentração de uma imagem poética, marcada pela pausa entonacional proposta pelo ponto no meio do verso. Metaforicamente, o movimento de cortar os trigos, quando apontado enquanto uma ação passada, se refere a um tempo anterior ao do discurso, aludindo à imagem como lembrança. O eu poético recorda, pois, uma imagem passada, que, para além da marcação verbal no pretérito perfeito do indicativo, está metaforizada no procedimento de cortar os trigos, que pressupõe a passagem de um tempo, quando se chega o momento da colheita.

Ainda nesse movimento analítico, percebemos que é atribuído outro tom à ideia do tempo da colheita, quando do uso do verbo ‘cortar’, em lugar, por exemplo, de colher. O cortar, nesse caso, propõe uma imagem de apartar, com todas as possibilidades de sentidos próximos como, por exemplo, dividir, separar, fazer incisão em, ferir, entre outros. É notório, portanto, que as escolhas das palavras no poema são produtoras de sentidos, se pensarmos no que aponta o título: a pessoa de Mariana Alcoforado e sua vida no Convento de Beja, e, ainda, seu relacionamento que sofreu uma cisão. Assim, da mesma maneira que o conteúdo do poema se refere a essa cisão, o verso, no plano estético-

formal, é cindido com o ponto que marca a pausa, impossibilitando, em alguma medida, o andamento.

Imageticamente, “Cortaram os trigos” também pode propor sentidos em torno de um descortinar algo que está encoberto, ceifar, levar abaixo aquilo que está além dos ramos de trigo, aquilo que acontece por detrás. Poderíamos, aqui, pensar em uma relação de ficcionalização com a vida de Mariana Alcoforado? Seu relacionamento se deu às escondidas, especula-se, e quando descoberto, foi interrompido. A interrupção gerou o afastamento dos amantes, para sempre (LAZARIM, 2019).

Em outro movimento, de maneira ambivalente, sobretudo no que concerne à simbologia do trigo, sugere-se no poema, ao construir a imagem do trigo cortado, que se tenha rompido a possibilidade de renovação de uma ‘plantação’. Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 906-907) comentam a simbologia do trigo como metáfora do fruto, do renascimento, daquele que, posto à terra, trará nova vida, um novo ciclo ao mundo. Nesse sentido, se os trigos foram cortados, não é possível pensar na renovação do ciclo, o que se relaciona à solidão de Mariana, que não pode viver outros momentos porque o amado jamais retornou.

Ainda nesse verso, após o ponto, há o advérbio de tempo “agora”. De forma direta, pode-se atribuir a tal palavra o intuito de presentificação. Amparados por Hansen (2006, p. 91), entendemos que “a matéria da *ekphrasis* é apresentação ou exposição do efeito de presença de algo ausente”; desse modo, nota-se que, no poema, no mesmo verso, apresentam-se dois tempos distintos, o do passado, quando ‘cortaram os trigos’, e um agora, que corresponde a um presente, que sucede a imagem do corte.

O verso seguinte dá sequência à ideia proposta pelo “agora”, apresentado no final do primeiro verso, caracterizando um *enjambement*, de modo que o sentido é prolongado, sendo completado na leitura do verso seguinte. Lemos: “A minha solidão vê-se melhor” (com a imagem completa: “Agora/ A minha solidão vê-se melhor”). Nesse verso, o eu poético está em evidência. Importante observar que, nesse segundo verso, é enunciada a solidão que ‘agora’ vê-se melhor, marcando-se o tempo da solidão, pelo isolamento ou concentração da imagem no fim verso anterior. A partir disso, a caracterização do eu lírico como solitário pode sugerir, como mencionado anteriormente, a criação de uma persona que ficcionalizada no poema, remeta à Mariana Alcoforado e sua solidão no Convento da Conceição, em Beja, que só pôde ser vista, ou seja, que foi posta em evidência, após a descoberta de seu relacionamento proibido e a partida do amante – ou

seja, depois de cortado o trigo, desnudada a paisagem, metáfora da interioridade da pessoa de Mariana Alcoforado.

Nesse momento, a solidão é evidenciada, é posta aos olhos. Em relação a isso, temos a correspondência com a categoria da *etopeia*, responsável pela representação das emoções. O *pathos*, nesse caso, é marcado pela proposição de que se visualize a solidão, imagem personificada de um sentimento. Tão cara à *écfrase*, a imagem por meio da palavra representa esse convite ao olhar; assim, nesse verso do poema, o leitor tem contato com um modo possível de visualização. Tal ideia se acentua no uso do verbo *ver*, o que sugere e se relaciona de maneira muito profícua à *écfrase*, uma vez que sua principal característica é o movimento de visualização e de criação de um efeito sensorial, por exemplo, constituindo uma semântica, como trata Moisés (2002a, p. 16).

Todas as dimensões exploradas até aqui amparam a leitura do poema, como vimos, como possibilidades de compreensão em função dos efeitos de sentidos produzidos por sua leitura. Ressaltamos que, quanto à estrutura efrástica a que o poema corresponde, observa-se uma relação que funde as formas narrativa e dialógica. Narrativa, por se relacionar de maneira biográfica à vida de Soror Mariana. Dialógica ou intertextual na medida em que estabelece um diálogo que é, no poema, tomado como um correlativo objetivo.

Compreendemos, portanto, que a relação entre o poema e a figura de Mariana Alcoforado é ponto crucial para a leitura do texto pelo viés efrástico. Contudo, como observa Gomes (2015, p. 56) em seu estudo sobre a *écfrase*, o fenômeno poético efrástico, em determinados casos, demanda que se recorra a correlativos objetivos que possibilitem “despertar no poeta um mundo de sensações desconhecidas que, por sua vez, serão dirigidas ao interlocutor”. Nesse sentido, o correlativo objetivo comparece no poema como uma imagem central cuja função é representar de maneira análoga as intenções da poeta, ou seja, a poeta se vale de determinadas imagens, com base nas quais os sentimentos abstratos e desconhecidos poderão tomar forma.

Moisés (2013, p. 92) explica que o termo *correlativo objetivo* foi cunhado por T. S. Eliot quando escreveu um estudo sobre *Hamlet*, de William Shakespeare, texto em que afirma ser o correlativo objetivo o único meio de exprimir emoção sob a forma de arte. Para Eliot, citado por Moisés, toda emoção retratada na arte “consiste em achar um ‘correlativo objetivo’, noutras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma

cadeia de acontecimentos, que constituirá a fórmula daquela emoção particular” (MOISÉS, 2013, p. 92).

Nesse sentido, o correlativo objetivo está relacionado a uma dimensão consciente do poeta, afirma Redmond (2000, p. 73). A atitude é consciente na medida em que o poeta precisa encontrar um correspondente para o complexo de emoções que quer exprimir na poesia. Portanto, “precisa-se de uma estrutura que permita às emoções entrarem numa forma pré-moldada e, assim, dar-lhes expressão completa. Essa estrutura seria o correlativo objetivo” (REDMOND, 2000, p. 74).

Vemos, portanto, que a imagem de Mariana Alcoforado no poema analisado se dá em formato de correlativo objetivo, uma vez que Sophia de Mello ‘empresta’ os sentidos atribuídos à experiência subjetiva da freira, de maneira a tornar possível uma significação mais próxima de um campo de visualização das emoções. Por isso, a categoria da *etopeia* se desenvolve em uma estrutura narrativa em função da construção de sentidos possibilitados pela leitura do poema. Ainda, reside também nessas particularidades a dificuldade de apontar um correspondente real no mundo ao poema efrástico, o que acentua nossa defesa da *écfrase imaginativa* na poesia andreseniana, especialmente nesse caso, por relacionar-se duas categorias, *prosopografia* e *etopeia*, em função da construção de um sentido.

Em relação ao todo composicional da obra, o tema da melancolia e a possibilidade de visualização comparecem como tópicos centrais, uma vez que o período tomado por um silenciamento imposto confere certa atmosfera melancólica ao contexto português, do mesmo modo como a ausência de liberdade causa tristeza, solidão e isolamento ao povo desta época, sobretudo aos artistas por conta da censura. Quanto à possibilidade de ver, essa é a parte maior do projeto do livro: registrar imagens no tempo, por meio do livro, para que se veja, em qualquer momento da história, o que acometeu à Portugal da época.

O poema “Sua beleza”, nessa mesma observação, é interessante e convida a um comentário por conta de referir-se a um matiz pictural via *etopeia*. Observamos, ao lê-lo, a estrutura efrástica crítica. Destaquemos, ainda, os expedientes de metapictorialidade textual (LOUVEL, 2012, p. 47) que o poema propõe. Esse grau de pictorialidade comparece, entre outros aspectos, na citação de pintores, como Mantegna e Picasso. Sugere, portanto, que essa representação textual de uma beleza específica se assemelhe, em alguma medida, à retratação do belo em pinturas dos artistas mencionados. Observemos o poema, seguido de um comentário acerca da primeira estrofe:

Sua beleza é total
 Tem a nítida esquadria de um Mantegna
 Porém como um Picasso de repente
 Desloca o Visual

Seu torso lembra o respirar da vela
 Seu corpo é solar e frontal
 Sua beleza à força de ser bela
 Promete mais do que prazer
 Promete um mundo mais inteiro e mais real
 Como a pátria do ser (ANDRESEN, 1986, p. 18).

Há, na primeira estrofe do poema, a representação da beleza de uma pessoa indicada na terceira pessoa do singular, por meio do pronome possessivo ‘sua’, que é dada a ver de maneira dúbia. Primeiramente, tal representação é apresentada como “total” e associada à beleza retratada por Mantegna. Em seguida, a inserção da conjunção ‘porém’ apresenta uma mudança de tom no poema, cuja representação imagética também é rompida, de modo que, no terceiro verso, há a apresentação de uma relação de similitude indicada, de maneira implícita, com a beleza’ retratada por Picasso, cujo olhar é, de maneira repentina, deslocado.

Assim, vemos que, na mesma medida em que a tentativa de representação de uma beleza total se associa, no verso 2, à “nitidez” de um Mantegna, de súbito (ou “de repente”), no verso 3, esse visual se desloca, como um retrato de Picasso. Nos demais versos que seguem do poema, observamos que essa representação da beleza assume um *pathos* com certo erotismo em torno de uma corporeidade que “promete mais do que prazer” (verso 8, estrofe 2), revelando a sua dicção ‘etopéica’, filiada, portanto, à poesia ecfrástica.

3. 2. 3 “25 de Abril”: uma *cronografia*

O poema “25 de Abril” pode ser considerado um dos poemas mais conhecidos e marcantes da produção em poesia de Sophia de Mello, pois tornou-se símbolo da Revolução dos Cravos. Leiamos o poema:

Esta é a madrugada que eu esperava
 O dia inicial inteiro e limpo
 Onde emergimos da noite e do silêncio

E livres habitamos a substância do tempo (ANDRESEN, 1986, p. 25).

Antes de apresentarmos a leitura do poema, é pertinente apresentar algumas informações que se relacionam com o contexto de produção desse texto poético. Como já indicamos anteriormente, todas as datas que aparecem no fim dos poemas em *O nome das coisas* são relevantes por indicar a historicidade e a relação entre o poema e a sociedade em que a poeta que o produziu se insere. No que concerne ao momento em que o poema acima foi produzido, amparados em Machado (2014, p. 62), sabemos que reflete o momento de libertação dos portugueses do governo salazarista.

Nossa leitura evidencia que, por fazer parte desse registro de um acontecimento histórico, o poema tem estrutura narrativa, mas, aqui, a narrativa não assume a função de historicizar uma pessoa em específico, como é o caso restrito da definição dessa estrutura ecfrástica, conforme propõem Diniz e Santos (2011, p. 151), sendo ressignificada, de maneira a figurar uma coletividade. Quanto à categoria, o poema opera a partir da *cronografia*, pois reflete a data de 25 de abril de 1974.

No primeiro verso do poema, por exemplo, há, de maneira direta, a indicação do eu lírico sobre ser “esta” “a madrugada” que ele esperava. O pronome ‘esta’, por sua função indicativa, aponta, portanto, para ‘a madrugada’, substantivo abstrato que, no poema, possibilita a criação de uma imagem temporal. Em outras palavras, ao apontar para a madrugada, o eu lírico indica e orienta a visão daquele que lê, na tentativa de tornar visualizável a madrugada da qual se fala. Em relação ao conjunto de poemas e ao contexto já mencionado anteriormente, essa madrugada aguardada faz parte de um ‘projeto’ de revolução, que vinha sendo construído há algum tempo pelos artistas e demais participantes ativos do grupo que era contra o governo ditatorial de Salazar.

Nesse sentido, o poema indica um tempo passado, um presente e um futuro. Esteticamente, o pronome ‘esta’ ampara a visão de um tempo futuro, pois, diferente do ‘essa’, que pressupõe referência anafórica, o ‘esta’ é catafórico, ou seja, projeta elementos ainda a serem vislumbrados textualmente. Assim, observamos um eu lírico que anseia por essa madrugada, que foi esperada no passado e, agora, no presente, vê-se quase acontecer.

No segundo verso do poema, como que apresentando imagicamente uma continuidade espaço-temporal, o eu lírico descreve a seguinte imagem: “O dia inicial inteiro e limpo”. Esse dia segue a madrugada esperada, portanto, assim como a madrugada tão expectada, faz-se a imagem do dia “inicial”, “inteiro” e “limpo”. Vejamos:

esse dia pode ser compreendido ao menos de duas maneiras, com base na sua caracterização ‘inicial’. Pode, em um primeiro momento, referir-se ao fato de ser o início do dia, a manhã que se segue à madrugada; ou, então, dizer respeito ao dia que dará início a um novo tempo, podendo remeter a um novo contexto para Portugal, com a Revolução dos Cravos. Ainda, esse dia inicial é ‘inteiro’ e ‘limpo’. De desejo comum, é inteiro, porque pressupõe a liberdade, livre das limitações impostas pelo regime ditatorial; limpo, também porque livre. Ambas as características atribuídas a esse dia corroboram o exercício imaginativo no movimento que dá mais artifícios à criação de imagens e sua visualização.

No terceiro verso, “Onde emergimos da noite e do silêncio”, vemos ainda um encadeamento imagético com o verso anterior. A palavra ‘onde’, como uma espécie de referência topográfica, remete ao “dia inicial”, disposto no verso anterior, do qual, agora marcado no plural, “emergimos da noite e do silêncio”. Antes de observarmos os sentidos possíveis desse verso, é importante observar a mudança das vozes no poema: no primeiro verso, o eu lírico usa primeira pessoa do singular ‘eu’, enquanto no terceiro verso, a pessoa do discurso se apresenta sob a primeira pessoa do plural ‘nós’. Essa mudança nos apresenta a alternância de uma voz individual para uma representação coletiva, que dialoga, em alguma medida, com a estrutura efrástica narrativa da qual o poema se vale. Deixa-se, portanto, de falar sobre algo individual, para narrar um acontecimento coletivo que, embora o eu lírico esperasse, como aparece no verso 1, enquanto algo pessoal, marcado pelo uso da primeira pessoa do singular, incidirá sobre a liberdade de um coletivo.

Paz (2017, p. 18) nos lembra que o poema, ao transformar em linguagem coisas e acontecimentos do mundo, de maneira a transformar imaginário em imagem, opera em duas dimensões: a da solidão e a da comunhão. Afirmção que reitera e corrobora a compreensão da poesia como “voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário” (PAZ, 2012, p. 21). Portanto, o poema apresenta, na palavra de um *eu* (o solitário), a voz de um *nós* (o povo). Tais considerações se aproximam do que Sophia de Mello revela em entrevista à Maria Armanda Passos. Segundo Machado (2014, p. 87), na entrevista, Sophia esclarece que, de diferentes maneiras, o 25 de abril que buscou representar, reflete não só o que significou para si, mas para todos os portugueses que vivenciaram esse dia.

Metaforizando esse processo de representação verbal dessa *cronografia*, a imagem da noite possibilita a construção de sentidos ao período anterior à madrugada

esperada. Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 639) comentam a simbologia da noite, discutindo que tal imagem engendra, também, imagens como o “sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano”. Nesse sentido, emergir da noite, pode ter sentidos ancorados em voltar à superfície clara, liberta da escuridão daquele contexto político instaurado por mais de uma década.

Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 640, grifo dos autores), “a noite é, na concepção céltica do tempo, o **começo** do dia, assim como o inverno é o começo do ano”. Em alguma medida, essa relação que demarca um começo de dia, pode também atribuir e unir sentidos ao todo composicional do poema, uma vez que trata de uma cronologia, e a madrugada metaforiza o desencadeamento de um dia que se abre “inteiro e limpo”, que é referido como o início. Nesse mesmo sentido, poderíamos pensar na imagem da noite como “o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 640).

Assim, observamos essa metaforização de um processo de duplo caráter, uma vez que, ainda recorrendo aos estudiosos (2019, p. 640), a noite pode ser tomada como um símbolo dual, pois, quando ligada às trevas, pode significar o lugar onde “fermenta o vir a ser”, enquanto um segundo sentido, o de uma “preparação do dia”, pode produzir sentidos de um lugar no tempo, de “onde brotará a luz da vida”.

Já a imagem do silêncio que comparece ainda no terceiro verso é bastante significativa, tanto em relação ao contexto histórico e social da obra quanto à produção de sentidos na leitura do poema. O silêncio, ou ainda, os silêncios, podem ser observados de duas maneiras, principalmente: a) o silêncio fundador; b) a política do silêncio. Orlandi (2007, p. 68) explica o silêncio fundante como o princípio de todas as significações, em outras palavras, o silêncio é a própria condição da produção de sentidos. “Assim, ele aparece como o espaço ‘diferencial’ da significação: ‘lugar’ que permite à linguagem significar”. Observa-se, desse modo, que o silêncio como fundamento comparece nesse verso, pois os sentidos atribuídos à ação de imergir do silêncio podem residir na compreensão de que o silêncio está nesse ‘lugar’ de onde a madrugada, como fruto de uma significação possível, emerge. É nessa via que afirmamos, ancorados em Orlandi (2007, p. 68, destaque da autora), que “o silêncio é ‘imanência”’.

Ainda podemos refletir sobre a possibilidade de esse silêncio conduzir a leitura para uma compreensão do silêncio sob outra perspectiva, a política do silêncio, que,

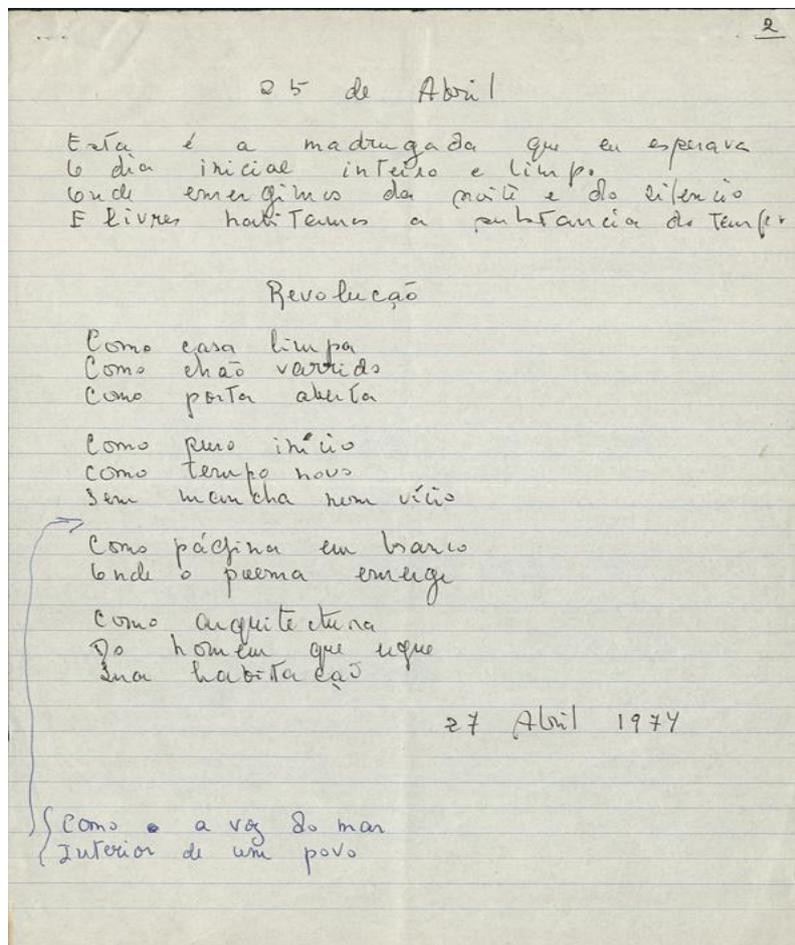
sabemos, manifesta-se sob duas óticas: o silêncio constitutivo e o silêncio local. A primeira manifestação diz respeito às relações do dito e do não-dito. Nessa relação, observamos o movimento de silenciamento de sentidos, em oposição aos sentidos escolhidos no momento da enunciação. Assim, quando algo é dito, sentidos outros são silenciados pelas escolhas do dizer. Diferente dessa configuração, observamos o silêncio local. Nele, os sentidos revelam “a manifestação da política de interdição do dizer”, de maneira que um exemplo possível dessa política pode ser a censura (ORLANDI, 2007, p. 74).

De certa maneira, em relação à historicidade do poema, somando sentidos à metáfora da noite da qual a madrugada emerge, o silêncio que comparece no poema pode significar essa interdição do dizer que a censura do governo salazarista impôs ao povo português. Nesse sentido, contra esse silenciamento que é imposto em forma de censura, o poema emerge como possibilidade de que habitem ‘livres’ a substância do tempo. Vemos, portanto, que o poema metaforiza esse processo de libertação do governo repressor que dominava o povo de Portugal, de maneira a tornar visualizável, por meio de expedientes efrásticos, essa figuração do que o 25 de abril significa na história desse tempo. Ainda, lembramos a importância de se compreender que, ainda que relacionemos o poema ao contexto de produção e que, em alguma medida, seja possível observar as correspondências, o processo de leitura considera os efeitos de sentido que, neste caso, apontam para esse imaginário histórico; contudo, não se deve vê-lo como referência denotativa, o que transformaria o texto em documento histórico.

Antes de abordarmos o poema que dá sequência à seção da obra, e que também será comentado, observemos um elemento interessante, mas sem nos atermos às questões que cabem à Crítica Genética²⁵: o acervo da poeta reunido no banco digital da Biblioteca Nacional de Portugal apresenta alguns manuscritos de seus poemas. Entre eles, localizamos o manuscrito do poema “25 de Abril” e do poema “Revolução”, que está disposto nessa mesma sequência no livro. A observação do manuscrito nos permite reconhecer que a escritura do poema que lemos se deu no dia 27 de abril de 1974, ou seja, o título do poema, cuja referência cronológica é marcada, difere dos paratextos que observamos em outros poemas, com a data de escrita no final. Desse modo, a data

²⁵ A crítica genética diz respeito a um campo de estudos e “pesquisas se dedicam ao acompanhamento teórico-crítico do processo da gênese das obras de arte” (SALLES, 2008, p. 26).

apresentada no título diz respeito ao conteúdo do poema especificamente, e não ao momento de sua escrita. Observemos, a título de curiosidade, o manuscrito:



Sophia de Mello Breyner Andresen. **Manuscrito dos poemas “25 de Abril” e “Revolução”**, 1974²⁶.

O poema “Revolução”, observado no manuscrito reproduzido anteriormente, é bastante rico em termos de expedientes efrásticos. Contudo, as relações que se estabelecem entre as imagens no poema impulsionam complexas redes de sentidos, de maneira que não é possível reconhecer sob qual estrutura é elaborado. Quanto à categoria, o poema pode representar uma *cronografia*, referindo-se ao momento mesmo da revolução. Para que possamos observar o poema de melhor maneira, o leiamos a seguir:

Como casa limpa
 Como chão varrido

²⁶ Reprodução dos manuscritos da poeta, disponibilizados pela Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em:

https://purl.pt/19841/1/1970/galeria/f2/foto1.html?fbclid=IwAR1whf1xQQv8H9qUIXR9h5EQeON0xg-UjGCpXLTTWSPXJsSIA_8IBEDHc6g. Acesso em: 20 maio. 2021.

Como porta aberta

Como puro início
Como tempo novo
Sem mancha nem vício

Como a voz do mar
Interior de um povo

Como a página em branco
Onde o poema emerge

Como arquitectura
Do homem que ergue
Sua habitação

27 de Abril de 1974 (ANDRESEN, 1986, p. 26).

O principal elemento que chama atenção nesse poema é o uso de maneira reiterada das conjunções ‘como’. De maneira anafórica, ou seja, repetidamente, as construções que estabelecem relações de comparação se fazem princípio no poema em foco. Hansen (2016, p. 86) comenta que o “como se” é fundamental no procedimento de criação de imagens na *écfrase*. Em alguma medida, no processo de construção da imagem no poema ecfástico, o eu poético recupera imagens de um arquivo que compõe o imaginário da poeta. De todo modo, as imagens desse imaginário podem ser demasiado abstratas, de maneira que a construção das comparações será elemento fundamental para compor as possibilidades interpretativas e a produção de sentidos do poema.

Nesse caso, a intensa repetição desse elemento (o “como se”) pode reivindicar certa ânsia do eu lírico em tornar visualizável as imagens que pretende enunciar. Da mesma forma, a repetição opera com um exercício de fixação, de modo que aquele que lê repetidas vezes esse processo de criação de similitudes pode ampliar a visão que o exercício ecfástico opera. Por isso, vemos que nos seis primeiros versos são propostas cinco imagens diferentes, como: 1. Casa limpa; 2. Chão varrido; 3. Porta aberta; 4. Puro início; 5. Tempo novo/ Sem mancha nem vício. As imagens que se propõem são bastante interessantes se observarmos o campo semântico ao qual pertencem.

Em alguma medida, o léxico implica uma relação de pertencimento a um espaço telúrico. A casa é por excelência o lugar onde o ser se inscreve. Sua natureza reflete o espaço no qual está inserido e, no poema, esse lugar com o qual se propõe as relações de similitude, é descrito com tom de certa tranquilidade, permitindo uma leitura de imagens de conforto, sobretudo pela ideia de abertura e limpeza.

Pensemos nas sensações que uma ‘casa limpa’, um ‘chão varrido’, uma ‘porta aberta’ ou, ainda, um ‘puro início’ ou um ‘tempo novo’ instauram no poema. É possível observar certa sensação de libertação, esse aspecto de uma ‘asepsia’, da qual se observa um lugar que, no seio de uma revolução, é observável “sem mancha nem vício”.

Nos versos 7 a 13, as imagens ainda se valem das construções comparativas, porém, inserem mais elementos: “Como a voz do mar/ Interior de um povo/ Como página em branco/ Onde o poema emerge/ Como arquitectura/ Do homem que ergue/ Sua habitação”. Esses versos finais que compõem as três últimas estrofes do poema nos permitem refletir sobre a possível relação de início de um novo tempo, como na metáfora da página em branco, novamente, como um movimento de libertação, e de inserção em um outro espaço-tempo, assim como o poema, que emerge da folha em branco, podendo ser relacionado à imagem do “dia inicial inteiro e limpo” lida no poema “25 de Abril”. Podemos observar a relação do homem com a participação ativa na construção de um mundo ‘seu’. Essa participação também aparece nos discursos da própria poeta, que reflete em momentos diversos de sua produção sobre a necessidade dos homens (sujeitos históricos) participarem ativamente do projeto de sociedade em que almejam viver, como lemos no ensaio *Poesia e revolução*.

Nesse sentido, observamos no poema que o processo de construção de imagem se dá sobretudo no uso das conjunções ‘como’, estabelecendo relações de comparação e similitude, que vão amparar a constituição dos sentidos no processo de leitura do poema, atribuindo diferentes significados (amplificações) ao vocábulo ‘revolução’. Observamos, ainda, que a repetição desses termos, além de contribuir para a observação, colocando ‘diante dos olhos’, marca a ânsia do eu lírico na urgência de que essa Revolução possa ser futuramente visualizável.

3. 2. 4 “No entrançar dos cestos ou de esteira”, a *pragmatografia*

O poema “Esteira e cesto” é um exemplo bastante representativo da categoria *pragmatografia* e se enquadra, de maneira geral, em aspectos recorrentes da obra de Sophia de Mello, como o uso consciente de substantivos concretos para compor seus poemas. Antes da discussão e da análise, leiamos o poema:

No entrançar dos cestos ou de esteira
Há um saber que vive e não desterra

Como se o tecedor a si próprio tecesse
E não entrançasse unicamente esteira e cesto

Mas seu humano casamento com a terra (ANDRESEN, 1986, p. 37)

Vemos, desde o título do poema, a indicação de uma *écfrase* anunciada, por tratar-se de coisas (esteira e cesto) que, no momento da leitura, deixa evidente o procedimento de metaforização de um processo de produção de cestos e esteiras, mas não uma representação estática dos objetos, e sim uma representação verbal de um movimento, de um percurso da produção de tais coisas. Por esse motivo, podemos identificar sua filiação à estrutura metapoética, pois o processo de criação dos objetos, no poema, funde-se a uma espécie de criação artística. E por referir-se a cestos e esteiras, como indica já no título, o poema enquadra-se na categoria *pragmatografia*, conforme se anunciou na abertura dessa seção.

Destacamos, de início, a focalização nos dois objetos: esteira e cesto. As duas palavras são pertencentes à classe dos substantivos concretos. Há em toda a obra de Sophia uma insistência no uso de substantivos concretos. O uso é intencional, pois, para a poeta, como também já vimos anteriormente, a escolha de uma palavra é feito importante à escritura do poema. Revela, portanto, a relação do poeta com aquilo que diz, e produz sentidos no âmbito da significação. Sobre essa consciência da importância dos substantivos, vale mencionar uma carta escrita por Sophia de Mello, em 2 de fevereiro de 1965, endereçada ao poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto.

Nessa carta, Sophia de Mello agradece a João Cabral pelo envio de algumas obras de autoria do poeta brasileiro e diz, em seguida, que gostaria de fazer um pedido a ele. Com isso, explica:

O pedido é este: vou publicar na *Portugália* uns “poemas escolhidos” e precisava de uma introdução. Mas só me interessava uma introdução feita por si. Pois creio que só você poderá desfazer os enganos que a crítica daqui tem tecido a roda da minha poesia. Os críticos portugueses elogiam-me muito, são muito simpáticos, mas sempre dizendo que a minha poesia é abstrata, ideal, irreal, etc. Eu lembro-me de algumas coisas que você me disse a respeito dos meus versos e por isso penso que só você poderia ajudar a desfazer esse desentendimento. Creio que até hoje você é a única pessoa que viu que a minha poesia é feita com substantivos concretos!!! (ANDRESEN, 2019, p. 74, destaques da autora).

Notamos no conteúdo desse trecho da carta a intenção de Sophia de Mello de que alguém apto, como era o caso do poeta João Cabral, falasse sobre sua obra. E, nesse cenário, a poeta destaca o fato de que até aquele momento apenas João Cabral havia observado a recorrência dos substantivos concretos.

É interessante observar também o comentário da poeta acerca daquilo que havia recolhido de comentários gerais em torno da crítica de sua obra até a década de 60, ou seja, estamos falando de quase duas décadas de sua produção. Sophia, enquanto autora, não concorda com a visão de uma poesia abstrata, sobretudo por conta dessa escolha pela concretude, forma de revelar via linguagem poética seu encontro com o real. Sua relação com as coisas no mundo. Contudo, havemos de ponderar que há sempre um diferente exercício entre o olhar do artista que produz sua arte, e o momento em que um leitor, alheio ao *ofício do verso*, tem contato com a arte produzida.

O que gostaríamos de destacar sobre esse comentário de Sophia de Mello enviado a João Cabral de Melo Neto é que sua relação com o poeta é de um intenso carinho por tudo que cultivam em comum, sobretudo o amor pela poesia. A obra *O Cristo cigano*, publicada em 1961, foi dedicada ao poeta. Ao longo da obra, os poemas apresentam um mesmo ‘personagem’, escultor, que elabora um exercício de esculpir os poemas, metaforicamente, podendo de alguma forma remeter à figura do poeta brasileiro que é muito lembrado por um estilo consciente de elaboração do poema. Esse rigor de João Cabral é inspirador à Sophia, que também revela em seus textos essa preocupação com a forma do poema. Não uma preocupação parnasiana, mas uma preocupação com o registro de linguagem que melhor materializará aquilo que dará corpo a seu encontro com a Poesia.

Marta Peixoto (1983, p. 9), ao desenvolver um longo estudo sobre a obra de João Cabral de Melo Neto, comenta o uso reiterado de substantivos concretos na poesia do brasileiro. Afirma a estudiosa que, seja “como referentes ao mundo material” ou “como componentes fundamentais da imagística”, os substantivos concretos assumem grande importância na maior parte da obra de João Cabral. É, assim como em João Cabral, muito pertinente refletir sobre a função imagística da poesia que se vale desse tipo de substantivos, pois, suplementados por um conhecimento do objeto no mundo natural, o exercício imaginativo criado pelo/pela poeta, permite ao leitor criar imagens que permitam um processo de imaginação visual.

No poema que lemos, o percurso que se desenrola na produção das esteiras e cestos é por si só poético. Isso acontece por envolver o trabalho das mãos, que, segundo Bosi (2000, p. 67), aponta com gestos para as mais diversas coisas no mundo, o tudo, o nada, também a mão convoca, silencia, produz, destrói e será sempre ‘um nunca acabar’ querer “dizer tudo quanto a mão consegue fazer quando a prolongam e potenciam os instrumentos que o engenho humano foi inventado na sua contradança de precisões e desejos” (BOSI, 2000, p. 69). Por isso, lemos no poema que, “no entrançar de cestos ou de esteira / Há um saber que vive e não desterra” (versos 1 e 2), em outras palavras, o exercício de trançar esses objetos é primordialmente simbólico e envolve certo conhecimento, um saber, que não é deixado de lado no movimento das mãos que os elaboram.

Destaca-se que os dois substantivos concretos que abrem o título do poema, e comparecem nos versos 1 e 2, remetem a dois objetos: o cesto, que pode servir para algo seja guardado; e a esteira, que pode servir como atapetar o chão, ou como material para descanso. Ambos as coisas exercem uma função prática no mundo natural, porém, no poema, servem de reflexão também quanto à natureza do artístico e em relação àquele que o produz. A coisa no mundo tem uma função prática, mas o exercício de elaboração dessa coisa requer um conhecimento, uma arte. Essa arte acontece na essência do processo, por isso a referência ao “no entrançar”. No entre, no interior do processo de trançar.

Esse procedimento artístico, mas que é também racional, na medida que exige o ‘saber’, marca o registro “humano”, de artesanal, por isso “vive e não desterra”. Ainda que artístico, de certa forma sublime porque poético, o trabalho das mãos não deixa de ser humano. Marca-se, com isso, a importância do trabalho do homem (o ser humano) e a participação no real, de onde a arte nasce. E é esse movimento que permite considerar: “Como se o tecedor a si próprio tecesse”.

Nos versos 3, 4 e 5, o eu lírico se vale do símile para compor uma imagem de união entre o que foi enunciado anteriormente; portanto, nesse “entrançar”, é “como se o tecedor a si próprio tecesse/ e não entrançasse unicamente esteira e cesto”. Há, nesse sentido, o que aparece no verso 5 do poema, esse “humano casamento” do homem com a terra, o que lembra o poema “Liberdade”, anteriormente analisado, em que havia a sugestão de os deuses como compositores, ou, talvez, mediadores da produção de poemas (“Como se os deuses os dessem/ O fazemos”), representando, em alguma medida, esse

enlace entre o telúrico e o etéreo. Metaforiza-se, aqui, a relação da mão que produz e a transposição do envolvimento daquele que tece à matéria produzida. O destino do homem, o ser do homem nesta terra, o que lhe dá a característica de humano está como que fundido àquilo que produz.

Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 895) afirmam que o símbolo da trança representa uma espécie de enlace íntimo de relações que revelam a interdependência dos seres. Além dessa leitura, orientam que a definição simbólica é complexa, pois, ao opor-se à espiral, que é um símbolo aberto e otimista, a trança, por sua construção complexa de emaranhados, tende a simbolizar uma relação de difícil separação. Nesse mesmo movimento interpretativo, compreendemos a relação hermética do estar do ser na terra e de sua união com aquilo que produz com o trabalho das mãos.

No poema “O rei de Ítaca”, por exemplo, também observamos o trabalho das mãos, conforme abordamos anteriormente. Leiamos o poema:

A civilização em que estamos é tão errada que
Nela o pensamento se desligou da mão

Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco
E gabava-se também de saber conduzir
Num campo a direito o sulco arado (ANDRESEN, 1986, p. 38).

Se refletirmos acerca dos versos 1 e 2, vemos que, nesses versos, de maneira mais pontual que no poema anterior, que tratava de maneira mais abstrata essa relação da arte e de seu produtor, o eu poético aqui acentua: trata, portanto, da “civilização em que estamos”. Tempo presente, inserindo, por meio do verbo ‘estar’ conjugado em primeira do plural, uma imagem de coletivização. E é nessa sociedade que “o pensamento se desligou da mão”. Em outros termos, observamos a reflexão sobre o distanciamento entre os campos da arte e do trabalho.

Ainda, por extensão, podemos refletir sobre o trabalho do intelectual que não comunga da participação social que pode cumprir a partir daquilo que elabora como forma de pensamento. Tanto o artista como o artesão, ou outro tipo de trabalhador transformam e elaboram matérias com a mão. Produzem, portanto, revoluções da matéria do mesmo modo é o trabalho do poeta: transmuta Poesia e experiência em linguagem, imagem.

Esse pensamento é caro a toda a obra de Sophia de Mello e comparece no ensaio de que já tratamos em diversos momentos nesta pesquisa, *Poesia e revolução*, anexado

ao final d’*O nome das coisas*, e que algumas palavras carecem de ser lembradas, aqui. Sophia diz: “a poesia busca o verdadeiro estar do homem na terra e não pode por isso alhear-se dessa forma do estar na terra que a política é” (ANDRESEN, 1986, p. 75).

Com essas palavras da poeta, de novo voltamos ao conceito de correlativo objetivo, pois, é possível refletir sobre as duas coisas, esteira e cesto, comparecem como imagens concretas escolhidas conscientemente pela poeta para representar no poema essa construção efrástica em torno de um pensamento acerca da poética e da política da arte como a aliança (por isso casamento) do homem com a terra. Pois, de novo, com palavras de Sophia, entendemos: “Sabemos que a vida não é uma coisa e a poesia outra. Sabemos que a política não é uma coisa e a poesia outra” (ANDRESEN, 1986, p. 76). Tudo está ‘enraçado’.

Costa (2019, p. 17) afirma que na poesia de Sophia de Mello o poema nem anula nem confirma qualquer realidade, pois é “emaranhado de vestígios históricos e indício da possibilidade de que haja mundos”. A leitura do pesquisador é resultado do estudo dos *Poemas de um livro destruído*, pequeno livro de Sophia publicado em 1972, que passou a figurar, depois, como uma seção da obra *No tempo dividido*. Esses poemas de um livro destruído são lembrados em “Caderno I” e “Caderno II” de *O nome das coisas*. Ambos os poemas se organizam a partir da *pragmatografia*, por meio dos quais observa-se um movimento de despertar da memória autobiográfica por meio das imagens de cadernos, sendo essas coisas, também substantivos concretos. Leiamos o poema “Caderno I”:

Quando me perco de novo neste antigo
 Caderno de capa preta de oleado –
 Que um dia rasguei com fúria e que um amigo
 Folha a folha recolou com vagar e paciência –

Tudo me dói ainda como faca e me corta
 Pois diante de mim estão como sussurro e floresta
 As longas tardes as misturadas noites
 Onde divago e divagam incessantemente
 Os venenosos perfumes mortais da juventude

E dói-me a luz como um jardim perdido (ANDRESEN, 1986, p. 43).

Assim como no poema “Esteira e cesto”, vemos que, aqui, o caderno assume o papel de correlativo objetivo. A partir dele, o exercício efrástico-imaginativo revela estar

a ‘coisa’ desencadeando no eu poético a lembrança não da coisa em si, mas da emoção particular que seu contato com o caderno causou, no tempo passado.

Na primeira estrofe do poema, temos a marcação da primeira pessoa do singular, o que confere o tom lírico ao poema e permite pensarmos no registro autobiográfico, visto que se sabe do episódio em que Sophia de Mello rasgou um caderno em que escrevia poemas e os julgava ruins, em um momento de fúria. Esse eu lírico do poema rememora o episódio e, na medida em que se lembra, a emoção que se desencadeia surge no poema como possibilidade de reviver, por isso ele se perde “de novo”. A referência temporal que qualifica o caderno como antigo acentua o tom memorialístico, revelando o exercício de olhar para o passado. Note-se, ainda, que a imagem do ‘caderno antigo’ é construída a partir do recurso do *enjambement*, que propõe um prolongamento da imagem, sugestivo que é, acentua a ideia temporal no que concerne ao trabalho de remorar.

Observamos, ainda, que o eu poético altera a posição canônica da colocação de substantivo e adjetivo, apresentando primeiro o adjetivo “antigo”. Referência, acreditamos, de acentuação da ideia de um passado que se evoca. Esse exercício é de todo ecfrástico na medida em que convoca uma cena ausente ao presente. Se presentifica, portanto, não a coisa por ela, mas o episódio em que a coisa se insere.

A informação que é apresentada nos versos 3 e 4 dizem respeito a fatos biográficos de Sophia de Mello²⁷, que rasgou em muitos pedaços um livro todo e um amigo muito próximo, de quem não se sabe o nome, colou com calma todas as partes, até figurar em livro o conjunto de poemas. O isolamento dessa imagem no fim da estrofe, por meio do uso de travessões, confere aos versos a natureza de versos digressivos, cuja imagem é isolada e pressupõe um tempo próprio de leitura. Em relação ao exercício ecfrástico, o que o eu poético autobiográfico de Sophia propõe é que se observe o exercício poético que se desenrola no decorrer dos versos, com a mesma calma que o amigo colou os pedaços do livro. Com vagar e paciência se lê os versos, para que se possa criar imageticamente, e em curso de leitura, o movimento paciente, como um gesto cuidadoso de amor à poesia.

Experiência radical com a palavra, o eu poético relembra o episódio com dor, diz tudo doer ainda, como a faca que corta. A faca, no caso do caderno que se cortou,

²⁷ O episódio é narrado em detalhes pela filha e pelas netas de Sophia de Mello no documentário “Sophia de Mello Breyner Andresen - O Nome das Coisas”, produzido e realizado pela Panavideo Produções, disponível em domínio público, podendo ser acessado no canal da produtora no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s0MhPfk1OjY>. Acesso em: 14 out. 2021.

metamorfoza a imagem da mão furiosa, a mesma mão que escreve os poemas. Por isso, diante do eu poético se ergue “sussurro” e “floresta”. Duas imagens muito ricas em termos de sentidos e em relação ao todo do poema. O sussurro, em primeira instância, pode representar a dimensão sonora da poesia, o poema que se escuta e depois se registra. A floresta, imagem concreta, surge da experiência do olhar. Em outras palavras: dói lembrar o caderno rasgado, os poemas rasgados, e junto aos poemas as suas faces de sussurro e floresta, aquilo que se ouviu e aquilo que se viu, ao longo das “longas tardes” e das “misturadas noites”.

Os versos 8, 9 e 10 fazem referência também à biografia de Sophia de Mello. Pensar nisso confere ao poema a filiação à estrutura narrativa, por discorrer sobre um dado biográfico da artista, e à estrutura metapoética, uma vez que esse episódio biográfico metamorfoza, no poema que lemos, o gesto de escritura da poeta. O divagar de Sophia de Mello se enlaça ao divagar dos “perfumes mortais da juventude”. A referência ao divagar e ao perfume pode se relacionar ao fato de que Sophia, na infância, dando voltas no jardim acreditava poder ouvir os poemas, sentir o cheiro de poemas, sentir a textura de poemas, por isso acreditava que o poema era a respiração das coisas. Depois, mais velha, aprendeu sobre a necessidade de um certo rigor.

Acredita-se que a frustração de Sophia em relação aos poemas do caderno rasgado esteja relacionada a essa ‘pura inspiração’, já não bem vista pela Sophia mais velha, por isso um ‘venenoso perfume’ da juventude, referendando o passado e a memória, mais uma vez, e algo que, como veneno, ‘estragasse’ os poemas de tal caderno.

O eu poético revela: “dói-me a luz como um jardim perdido”. Essa construção é de todo sinestésica, fundindo a luz, do campo semântico do olhar, à sensação de dor, aspecto tátil, a ideia de um jardim perdido, ou seja, de um tempo passado, que se foi.

O que se observa, de maneira geral, em ambos os poemas focalizados, é que o exercício efrástico de Sophia de Mello no trato com objetos concretos do mundo natural permitem a construção imagística de ações, de gestos e de emoções, de maneira a elaborar um processo de visualização desses registros que pertencem ao imaginário memorialístico da poeta, e que estão atrelados a sua concepção de poesia, de arte, de homem e suas demandas diante do *ser* e do tempo em que se inserem e se entrelaçam o homem e o real, percepções das quais, como discute Bertolazzi (2019, p. 112), “emerge de maneira fascinante a directa ligação entre vida e a escrita que para Sophia é fundamental”.

3. 2. 5 “Oásis”: sentidos de uma *topotesia*

O poema “Oásis” é significativo, sendo ele o único poema da obra que se organiza a partir da *topotesia*, elaborando um procedimento efrástico em torno da imagem de um lugar que só existe no plano imaginário. No caso desse poema, a *topotesia* comparece por conta da abstração que se propõe à visualização do lugar de que o eu poético trata. Buscando refletir sobre essa organização, observemos o poema:

Penetraremos no palmar
 A água será clara e o leite doce
 O calor será leve o linho branco e fresco
 O silêncio estará nu – o canto
 Da flauta será nítido no liso
 Da penumbra

Lavaremos nossas mãos de desencanto e poeira (ANDRESEN, 1986, p. 50)

Como indicamos anteriormente, o poema se organiza a partir da categoria *topotesia*. Portanto, elabora a imagem de um lugar abstrato ou imaginário, sem referência específica no real. Isso difere da *topografia* no exercício imaginativo, porque essa pode ser recuperada, mas não condicionada ao referente, como é o caso dos poemas que tratam da cidade de Lagos, por exemplo. Nesse exemplo, é importante compreender a diferença do que se entende por ‘imaginário’, no sentido de criado, inventado, e ‘imaginativo’, que se refere ao exercício de elaboração poética da imagem que pode, por sua vez, ter um referente externo recuperável no mundo.

Portanto, no caso da *topotesia*, o espaço não pode ser uma praia, uma casa, um jardim, uma cidade, pois esses referentes possuem um repertório imagético universal que nos permite construir uma imagem *topográfica*. O que se observa nas composições topotéicas é o fato de que a um determinado lugar se atribui elementos em torno da sensação de se pertencer a um determinado espaço, de modo que o que se sobressai é antes a relação do eu poético com um espaço transfigurado, que a descrição verbal de um lugar referencial em si.

Há, no primeiro verso do poema, a indicação de um movimento de entrada: “Penetramos no palmar”. O verbo penetrar convoca o leitor à participação ativa no poema, tanto no deslocamento que propõe quanto na busca pelos sentidos elaborados ao longo do poema. Ainda é importante destacar que o verbo está conjugado na primeira pessoa do

plural, o que convoca o sentido de participação ativa do leitor nesse ‘penetrar’ que se propõe. Assim, logo o leitor tem apresentado o adjunto adverbial de lugar “no palmar” que indica essa espacialidade e a *topotesia* da qual se vale. Ainda que seja uma indicação de lugar, observemos o grau de abstração, que marca a filiação do poema à categoria mencionada.

A conjugação do verbo, em alguma medida, revela e ressalta um movimento coletivo, de modo que não é o eu poético quem penetrará, no futuro, esse lugar. Penetraremos todos, eu poético, eu leitor, você leitor e leitora. Ainda, o espaço desejado de uma coletividade está relacionado ao desejo de pertencimento a um novo espaço para o povo português, o que pode acentuar, no conjunto da obra, o projeto de revolução, de ressurgimento. Há que se destacar o fato de que o ‘palmar’ também metaforizar o centro das mãos, de modo que a referência possa ser o próprio poema como ‘casa’, o poema como espaço de habitação que a poeta elabora com as mãos. Lembremos das reflexões anteriores e da importância, para Sophia de Mello, de tudo aquilo que se produz com as mãos, para a revolução de um povo.

Nos versos 2 e 3 é bastante importante considerar como os elementos apresentados são caracterizados: “A água será clara, o leite doce/ O calor leve o linho branco e fresco”. Destacamos os adjetivos para dar ênfase em como cada elemento apontado é predicado. A construção do verso se dá por um encadeamento não subordinado, ou seja, as imagens, ainda que estejam relacionadas em função da representação imagética do lugar que será adentrado, não condicionam os sentidos um ao outro, pelo contrário, se somam na tentativa de melhor visualização, o que se acentua com o não uso de vírgulas para isolar cada imagem, visto que a intenção é o prolongamento e amplificação do olhar que se elabora para tornar visível.

A sinestesia é a todo momento convocada, sendo essencial o processo de construção imagética por meio da qual se tem em imagens o *pathos* do poema, que reverbera a relação do eu poético com esse espaço de abstração. Nesse futuro em que se penetrará, a água clara será clara. O sentido em ênfase remete ao olhar, na medida em que representa tempo de calma, metaforizado na água cristalina. Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 15) fazem lembrar significados que são simbólicos diante de imagens das águas, destacando que há três sentidos dominantes, sendo eles: fonte de vida; meio de purificação; centro de regenerescência. Assim, vejamos: os três sentidos principais da água em uma dimensão simbólica da imagem convergem para os sentidos de limpeza,

pureza, que se afirmam, no poema, com base na adjetivação como ‘clara’. Enquanto renovação e espaço de regeneração, os sentidos construídos no todo do poema, marcando um desejo de futuro, assim como todo o projeto da obra, possibilita essa leitura de um desejo de recomeço, como viemos discutindo, em diversos momentos, ao longo das análises.

Já a imagem do leite, além de já remeter por metonímia a uma fonte de vida, por tratar-se de um alimento, esse é caracterizado como doce. Sendo uma adjetivação ‘positiva’. Com base em Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 542), reflete-se sobre o leite enquanto imagem de bebida primeira, ou primeiro alimento. Para eles, “o leite é naturalmente o símbolo da abundância, da fertilidade e também do conhecimento”, e, por fim, destacamos a possibilidade de leitura enquanto “caminho de iniciação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 542). Sendo o ‘palmar’ um espaço que se deseja para o futuro, nele está a visão de uma água clara e o sabor de um leite doce, alimentando-se, assim, o externo e o interno, convertidos em sentidos que, por sua vez, alimentam as imagens do poema, por meio das quais se observam a acentuação, a intensificação desse espaço que ainda não sabe qual, porque é matéria do futuro, ainda não realizado, mas que, por divergir do momento em que se encontra o eu poético, sabe-se quais sensações quer se experienciar. E esse espaço de que se fala, portanto, será de um calor leve, como a sensação experimentada por quem veste um ‘linho branco e fresco’. Será confortável, limpo, fresco, por tratar-se um lugar novo ‘sem mancha nem vícios’.

Entre os versos 4 e 6, vemos que, mais uma vez, é possível refletir sobre uma *écfrase* sonora, a partir da *fonografia*: “O Silêncio estará nu – o canto / Da flauta será nítido no liso / Da penumbra”. Tofalini (2020, p. 15) afirma que “em toda expressão comunicativa habita um grande contingente de silêncio”, havendo, portanto, a necessidade de que se compreenda o silêncio como “uma modalidade de sentido” (2020, p. 20); aqui, os sentidos estarão postos sob os olhos, e por isso visualizáveis; se houve, antes, algo que o tornasse oculto, aqui, se fará nudez, desvelamento de sentidos. Não se trata, no entanto, de um processo de encerrar-se o silêncio para que algo seja ouvido (o canto, por exemplo), mas é o próprio silêncio que se ouve. É o silêncio significando.

Tofalini (2020, p. 27) argumenta, a partir da leitura de *O livro por vir*, de Maurice Blanchot, que “os escritores assumem a responsabilidade de entrar em uma relação de intimidade com o rumor essencial e, a partir daí, podem impor o silêncio a esse rumor, ‘[...] ouvi-lo nesse silêncio [para] depois exprimi-lo metamorfoseado’”. Tal pensamento

se assume como uma atitude necessária ao escritor a partir dos poetas modernos. A leitura de Blanchot, por exemplo, está ancorada na obra de Stéphane Mallarmé, para quem o silêncio é a condição para que haja a literatura, a obra pura, entende o poeta.

Em *Arte poética IV* encontram-se, talvez, os traços mais firmes e quase definitivos dessa compreensão sobre o silêncio em Sophia. Diz: “há uma espécie de jogo com o desconhecido, o ‘in-dito’, a possibilidade. O branco do papel torna-se hipnótico” (2018, p. 901, grifos da autora). Se retomarmos as palavras de Sophia em sua *Arte poética V*, de que já falamos no segundo capítulo deste estudo, a poeta afirma que foram os momentos de silêncio no fundo do jardim que a ensinaram “que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização” (ANDRESEN, 1990, p. 70). Nessa via, refletimos sobre as palavras de Stroparo (2012, p. 20), para quem a presença de silêncio não pressupõe “a rarefação na expressão, concisão ou ausência”, de modo que o silêncio “pode ser tema, mas pode também ser forma de expressão [...], pode ser a maneira escolhida para construir uma voz que vele sem a intenção de recusar, mas que proteja o necessário, tanto da pessoa, quanto daquilo de que se fala”.

Esse dizer sobre o silêncio, efeito de escolha pelo vazio, pela despersonalização de que fala Sophia, compreende um ‘trato de silêncio’. Em função de um mesmo efeito, o silêncio se apresenta, dialogando com Mallarmé, como *necessidade* (STROPARO, 2013b). É preciso ao poema, à criação poética, que haja o silêncio, o vazio. Como dito antes, é possível observar um processo de descoberta da poeta, acerca do silêncio necessário. Com isso, lemos Mallarmé:

A obra pura implica desaparecimento elocutória do poeta, que cede iniciativa às palavras, pelo choque de sua desigualdade mobilizadas; elas se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível do antigo sopro lírico ou a direção entusiasta da frase (2014a, p. 164).

Há um diálogo muito produtivo entre essas visões de poetas separados por mais de um século, do qual, o mais importante, aqui, é destacar a consciência da poeta diante de sua atitude, de seu papel de artista na sociedade. Esse desaparecimento do eu, para Sophia, representa uma atitude política, revolucionária por natureza, de que, ao despojar-se de si, o poeta possibilita ao poema dizer sobre o seu tempo, sobre todas as coisas. Por isso atrelada à concepção de poesia pura, permitindo ao poema dizer sem ser apenas

‘expressão de um *eu*’, que nos remete ao poema “Pátria”, que integra obra *Livro sexto*, de Sophia de Mello, em que o eu poético enuncia:

Pelo concreto silêncio limpo das palavras
 Donde se erguem as coisas nomeadas
 Pela nudez das palavras deslumbradas (ANDRESEN, 2018, p. 483).

Portanto, é esse silêncio concreto que aparece também no poema “Oásis”. Concreto porque está nu, porque é deslumbrado. Anglada (2020, p. 275) apresenta uma interessante leitura sobre a imagem da nudez, e comenta essa imagem que é também recorrente em *O nome das coisas*. Para a pesquisadora, “a nudez testemunha o desencontro de ver-se vendo, de um afastar-se de si no próprio ato de olhar, como se a história pudesse a contrapelo observar suas observações, seus atos, suas injustiças”. É nesse sentido, desnudando a imagem, que Sophia acredita ser a poesia revolucionária, pois ela permite que as coisas falem e levem no tempo imagens que se fixam, nuas, sobre os olhos daquele que pode ver ao ter contato com o texto poético.

Também dimensão e referência metapoética, o ‘canto da flauta’, apresentado em um verso digressivo, separado no espaço da folha por um travessão e elaborado esteticamente a partir de um *enjambement*, reitera a “sublime hesitação entre o sentido e o som” (AGAMBEN, 2016, p. 32) e é essa hesitação causada entre os sentidos que uma imagem prolongada pode gerar, e a pausa que marca o silêncio do verso que intensifica o *pathos* no poema em torno da construção de imagens desse lugar imaginado. Quanto à dimensão sonora, os expedientes efrásticos comparecem na caracterização do canto da flauta como “nítido no liso/ Da penumbra”. A metáfora que o eu lírico elabora revela esse processo complexo de observação, no próprio movimento de compreensão do momento da penumbra, que se faz no interstício entre a luz e a sombra. Assim, o sentido do som é posto em comunhão com a imagem que se propõe visível.

O último verso do poema, assim como o primeiro, apresenta um verbo conjugado na primeira pessoa do plural, que novamente torna aquele que lê integrante das ações e movimentações do poema, em um ato coletivo de ressurgimento. Lavar as mãos, simboliza a limpeza das marcas do período que se estendia e do qual desejavam o fim, essas mãos de um tempo “de desencontro” e “de poeira”. A imagem da poeira pode, em alguma medida, remeter já uma imagem passada, sendo a poeira a marca de uma paragem, registro do tempo sobre as coisas. Lavando-se as mãos outrora sujas, tem a possibilidade de ‘penetrar o

palmar’, retornando o fim do poema ao seu início, como no mítico tempo do eterno retorno que, aqui, se revela no trabalho das mãos.

Sendo o oásis uma pequena região onde há a presença de fertilidade no extremo deserto, possível por conta da presença de água, o ‘palmar’ de Sophia, deseja esse momento fértil, de onde as coisas ressurgirão, onde o silêncio estará nu, sob o exercício das mãos que se lavam. Essa é a sensação de um lugar que o eu poético espera, em sentimento coletivo, espaço de habitação possibilitado pelo trabalho da mão, gesto poético de escritura, a partir do qual entendemos o silêncio como “espaço imprescindível de criação”, que se manifesta “ao mesmo tempo, no lugar, na matéria, na inspiração e no instrumento da atividade inventiva” (TOFALINI, 2020, p. 29). Assim, a poesia como criação, e a criação como espaço de silêncio, é quem, na visão do eu poético, possibilitará um ‘oásis’ à coletividade do povo português, libertando-se (lavando as mãos) do governo salazarista (espaço de poeira e desencontro).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Mesmo se conseguíssemos transpor
as nossas incertezas para o frágil
abismo da linguagem*

*como num vão espectáculo em que actores
mantivessem a arte de falar
persistiria a dúvida traçando*

*a fronteira entre as luzes
dos prédios que ocultavam o passado
e a casa de onde só restam as palavras*
(Gastão Cruz)

As discussões que foram apresentadas ao longo deste estudo refletem sobre como o recurso da *écfrase* comparece nos poemas que integram a obra *O nome das coisas* (1977), de Sophia de Mello Breyner Andresen, e como essa presença do recurso produz sentidos ao comparecer no exercício de elaboração da imagem poética.

No primeiro momento, buscamos refletir de maneira mais aprofundada sobre a caracterização do recurso da *écfrase*. Para cumprir esse objetivo, empreendemos um exercício de revisitação do conceito, explorando as três noções principais, *ekphrasis*, *écfrase* moderna e *écfrase imaginativa*. Acerca da primeira concepção, foi possível perceber que o conceito apresenta uma extensa discussão já desde os antigos, por figurar um importante recurso de retórico em função da atribuição de *enargeia* ao discurso proferido pelo orador.

Quando à concepção moderna do recurso, podemos afirmar que, por sua noção de um gênero literário que se defendeu, sendo uma possibilidade de incorporação de obras de arte pictóricas em textos verbais, pode ser o conceito que mais teve aderência aos estudos de literatura, e que ainda é bastante considerado em análises que exercem o olhar sobre o diálogo entre literatura e outras artes. O que torna inaplicável o conceito tal como se define dentre os críticos que o entendem como um gênero literário, é a necessidade de representar apenas pinturas e o imperativo da fidelidade. A literatura, em seu exercício de criação, é sempre cópia de uma cópia, representação refratária da vida social.

Essa instabilidade de um conceito que busca fechar-se em si é que abriu cenas para a discussão do conceito de *écfrase imaginária*. O olhar para *écfrase* não mais como um gênero literário cujo foco fosse a representação do pictural pelo verbal deu lugar a noção de um recurso que incorpora o processo de elaboração de uma imagem verbal,

levando em conta as categorias e as estruturas do conceito de *écfrase*. À essa leitura, buscamos, a partir dessa revisão crítica, propor que se observe essa última conceituação sobre a forma de uma *écfrase imaginativa*, pois foi observado que a noção de uma *écfrase* imaginária, ainda que entendesse o processo de criação de um objeto que não existisse efetivamente, ainda se ancorava nas noções de um ‘produto imaginário’, ou de uma ‘peça imaginária’, o que em nossa leitura remonta, novamente, à ideia de um gênero.

A proposição da noção de *écfrase imaginativa*, portanto, surge como sugestão de expansão de olhares para o conceito, podendo ser entendido como um exercício ecfástico de produção de imagens, a partir das categorias e das estruturas ecfásticas, com o objetivo de tornar uma imagem verbal visualizável. Acreditamos ser, em relação ao conceito, uma importante contribuição do nosso estudo, visto que pode apoiar a leitura de outras obras, de outros autores e autoras, a partir do conceito que se abre aos processos de elaboração de imagens verbais com expedientes imaginativos.

Da mesma forma, em relação à obra *O nome das coisas*, de Sophia de Mello, acreditamos poder contribuir à fortuna crítica, lançando um olhar que abre outras possibilidades de sentidos. Vemos dessa forma, pois o segundo momento da pesquisa se dedicou a apresentação da poeta, com uma breve nota biográfica, e ao levantamento do estado em relação à obra em foco. O levantamento revelou haver apenas dois trabalhos, até o presente momento, que lidaram diretamente com *O nome das coisas*, com diferentes abordagens entre si. Revelando-se, por consequência, inédita a leitura pelo viés da *écfrase*.

Nesse momento de revisitação ao contexto da obra, buscou-se também entender a inserção da obra em seu contexto social de produção e circulação, identificando-se ser uma obra muito representativa do cenário de Portugal da década de 1970, que conseguia se libertar do governo fascista de Salazar. Nesse sentido, a obra é singularmente importante ao contexto histórico do país, porque recupera e registra imagens desse tempo no conteúdo dos poemas e que podem, ao longo do tempo, manter-se inscritos.

As análises de poemas selecionados, que, embora estejam dispersos ao longo de todos os capítulos, estão substancialmente concentradas no terceiro capítulo, momento em que analisamos criticamente, de maneira mais detida, a figuração do recurso da *écfrase* imaginativa nos poemas. A leitura dos poemas possibilitou afirmar que *O nome das coisas* não é um livro de poemas ‘sobre o real’ apenas. Mas é sobre o real *do poema* de que emergem os nomes de todas as coisas.

E as coisas, esses ‘vocábulo-imagens’ de que fala Fernandes (2019, p. 243), atestam e tornam-se imagens de fundação do ser com o mundo, dão sua inteireza, mas também seu aspecto trágico, sua fome e sua falta, o seu silêncio, de onde emerge o homem e (*no e pelo*) poema. Em relação, primeiramente, aos vocábulos imagens, é preciso destacar que o campo semântico-lexical dos poemas convoca sentidos ao todo composicional da obra em torno de um projeto de ressurgimento, da construção de uma nova visão de Portugal, por isso é recorrente que se encontre palavras como *levantamento, emergir, limpidez, claridade, nitidez, recomeçar*. Sobre esse aspecto, concordamos com Anglada (2020, p. 267) para quem não é por acaso que se encontram “clareza, transparência e nitidez” compondo “o vocabulário de sua fortuna crítica, atenta aos modos como a linguagem cria uma política da visibilidade”. Todas comparecem mais de uma vez ao longo da obra, de modo a representar metaforicamente, cada um a seu modo, sensações de um projeto de reconstrução de um país, de um recomeçar para o povo, de maneira a tornar possível uma ‘poética do olhar’.

Esse recomeço, para a poeta, é possível apenas pelos poemas, como anuncia na *Arte poética V*. A busca de Sophia sempre foi pelo poema imanente, de maneira que observamos nessa obra um exercício da poeta de ‘emprestar sua voz às coisas’. As constituições das imagens são elaboradas de maneiras muito singulares em relação a cada poema, pois cada coisa, cada tempo, cada espaço ou lugar, reverberam um determinado conteúdo que emerge no poema de maneira a tornar visível para aquele que lê. Emprestar sua voz às coisas, deixar o poema dizer-se, deixar com que as coisas se registrem no poema, reitera a premissa de Mallarmé, para quem “tudo, no mundo, existe para culminar num livro” (2014b, p. 180).

Calar-se e deixar que os poemas falem é um exercício de profunda consciência do poeta sobre seu papel frente ao ofício de ser poeta e que comunga da participação social. Por isso a necessidade de despersonalizar-se. Acerca desse aspecto, observamos, ao longo da leitura dos cinquenta e três poemas da obra, vinte e dois não registram marcação em primeira pessoa, revelando-se silenciosos, conforme a definição de apagamento elocutório do eu. São, portanto, representações do que seria a poesia pura, as coisas falando pelos poemas.

Além disso, vinte poemas da obra apresentam eu e nós mesclados, o que nos revela o fato de que Sophia elaborava intencionalmente imagens em torno de coisas, e imagens que refletiram a própria poeta como manifestações autobiográficas. Essa escolha por

aparecer marcadamente com um ‘eu’ em poemas acreditamos ser indício de que a poeta, ainda gostaria de registrar-se enquanto artista que participa de um projeto de revolução, ora com desejos subjetivos, ora com um ímpeto coletivo, marcando o ‘nós’ nos mesmos poemas. Esse ‘nós’ só comparecem sozinhos em onze poemas, que registram a coletividade, marcando o exemplo do poeta de que fala Octavio Paz, enquanto escolhido entre o povo, o porta-voz. O poeta fala por um nós, nesse caso. E assim fundem-se eu, nós, e as coisas, todos ressurgindo.

Registramos, também, em relação às categorias efrásticas que dos quarenta e seis poemas que as apresentam, que os dados quantitativos são significativos para pensarmos o todo composicional da obra e os efeitos de sentidos. A partir da caracterização geral que se apresentou no Quadro 1, observamos que quatorze poemas se filiam à categoria da *cronografia*, sendo essa a maior figuração entre os poemas da obra. Com isso, pensamos que Sophia pretende um registro histórico, a elaboração de imagens de um tempo, para que seja lembrado e sempre ‘visto’, contra um possível silenciamento da história. A *topografia*, por sua vez, comparece em nove poemas, e representa a segunda maior recorrência. Fato também pertinente uma vez que, ao tratar-se um tempo registrado poeticamente, as imagens desse lugar, dessa topografia afetiva devem ser acentuadas uma vez que Portugal, esse lugar para o qual se esperava a revolução, era o *topos* da revolução.

As categorias *prosopografia* e *idolopeia* apresentam sete e quatro figurações em poemas, respectivamente, o que possivelmente se relaciona à convocação de nomes, a fim de presentificar pessoas mortas e vivas, e talvez distantes, para que participassem desse momento de libertação. A *pragmatografia* comparece em três poemas da obra, como vimos, e representa uma interessante figuração do recurso uma vez que o procedimento de elaboração do exercício efrástico volta-se para a visualização das sensações e das relações do eu poético com determinadas coisas, e não apenas a descrição e a presentificação das coisas em si. A *topotesia*, por sua vez, aparece apenas em um poema, como vimos, e pode significar a predileção da poeta pela concretude, pela relação com o real, pelo estar na terra.

Além dessas figurações das categorias que engendram o recurso da éfrase imaginativa, ressalta-se a contribuição da pesquisa ao observar a presença de uma categoria que ainda não havia sido deslumbrada pelos estudiosos do conceito da éfrase, que se trata da *fonografia*, entendida assim nesta pesquisa por ser possível ler a representação verbal de uma dimensão sonora, por meio da imagem poética.

Portanto, registramos que a recorrência da éfrase imaginativa na obra *O nome das coisas* (1977), tanto nos poemas analisados na íntegra, como nos que indicamos pelo título, pretendem o desocultamento, um registro contra o silenciamento da história, a fim de inserir e levar no tempo imagens criadas sobre esses fatos ocorridos. Cada pessoa, coisa, tempo, registram, cada um a seu modo, uma forma de ver o mundo, ou esse tempo, marcados e por um ‘dia dividido’, independentemente do momento de sua recepção.

Assim, porque Sophia pretendeu escrever nessa obra, “numa justa arquitetura de palavras” (FONSECA, 2019, p. 54), o novo dia *inicial, inteiro e limpo* é que diz de, por e sobre todas as coisas, de modo que nos permite ler e ver, “e fazer do ato de visão um ato de interpenetração” (ANGLADA, 2020, p. 273). Pois só o poema pode operar imagens que se travestem numa “dobradiça da memória” (POMA, 2019, p.17), como a porta que se abre para essa *cosmografia* registrada poeticamente como memória partilhada do povo português.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- AGUDELO, Pedro Antonio. Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfraza de la retórica antigua a la crítica literaria. **Lingüística y Literatura**, 2011, n. 60. p.75-92.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e realidade. **Colóquio – Revista de Artes e Letras**, n. 8. 1960. p. 53-54. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?169>. Acesso em: 14 abr. 2021.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Dual**. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Contos exemplares**. 13ª. ed. Lisboa: Figueirinhas, 1983.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O nome das coisas**. 2. ed. Lisboa: Edições Salamanda, 1986.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poesia e revolução. In: _____. **O nome das coisas**. 2. ed. Lisboa: Edições Salamandra, 1986. p. 75-78.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Ilhas**. 2. ed. Lisboa: Texto Editora, 1990.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Arte Poética V. In: _____. **Ilhas**. 2. ed. Lisboa: Texto Editora, 1990, p. 70.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Artes poéticas. In: _____. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018, p. 891-904.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Carta a João Cabral de Melo Neto, Lisboa 2 de fevereiro de 1965. In: POMA, Paola. **Sophia**: singular plural. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019. p. 73-79.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **O cacto e as ruínas**: a poesia entre outras artes. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- BAPTISTA, Maria Manuel. Ekphrasis e (des)ocultação da verdade. In: MACHADO, F. A.; GAMA, M.; FERNANDES, J. (Orgs.). **Caminhos da cultura em Portugal**: homenagem ao Prof. Dr. Norberto Cunha. Ribeirão: Ed. Húmus, 2010. p. 337-343.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2015.

- BERTOLAZZI, Frederico. **Almadilha**: ensaios sobre Sophia de Mello Breyner Andresen. Lisboa: Documenta, 2019.
- BOECHAT, Virgínia Bazzetti. A paisagem “de quadrado em quadrado”: a pintura de Vieira de Silva na poesia de Sophia Andresen. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. In: **Anais...** São Paulo, SP: USP, 2008. p. 1-6.
- BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Jacynto Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- BUGNO-NARECKA, Dominika; VIEIRA, Mirian de Paiva. Unveiling *Ekphrasis* on the Screen. **VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB**, v.19, n. 2, p. 48-69, 2020.
- BUNGE, Mario. **Dicionário de filosofia**. Trad. Gita K. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CHERUBIM, Sebastião. **Dicionário de figuras de linguagem**. São Paulo: Pioneira, 1989.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- CICERO, Antonio. **A poesia e a crítica**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. **Todas as Letras Revista de Língua e Literatura**. v.19, n.1, p.30-44, 2017a.
- CLÜVER, Claus. Ekphrasis and Adaptation. In: LEITCH, T. (Org.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. Nova York: Oxford University Press, 2017b. p. 459-476.
- COSTA, Erick Gontijo. Onde nunca foi dito nenhum nome: “Poemas de um livro destruído”, de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: Raquel dos Santos Madanêlo Souza [et. al.] (Orgs.). **O espantoso esplendor das coisas**: leituras da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2019. p. 15-24.
- CROCE, Benedetto. **Aesthetica in nuce**. Trad. Italia Questa de Marelli. Buenos Aires: Inter-Americana, 1943.

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

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, n. 1, e57725, jan.-jun., 2021.

DURÃO, Gustavo de Andrade. **A construção da Negritude**: A formação da identidade do intelectual através da experiência de Léopold Sédar Senghor (1920-1945). 2011. 152f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2011.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELLESTRÖM, Lars. **Media transformation**: the transfer of media characteristics among media. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.

FERNANDES, Annie Gisele. Sophia, o viver, o real, o mundo. Ou apenas poesia. In: POMA, Paola. **Sophia**: singular plural. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019. p. 238-247.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

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

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

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

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

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

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Serenidade, presença, poesia**. Trad. Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

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

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

HOMEM, Maria Lucia. Imagem, palavra, movimento: a perseguição do real. In: POMA, Paola. **Sophia**: singular plural. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019. p. 262-270.

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

HORÁCIO. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LAZARIM, Marina de Souza. **Amar como Soror Mariana**. São Paulo, 2019. 118 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – USP, 2019.

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

LIMA, Luiz Costa. **A ficção e o poema**: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

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

MACHADO, Rodrigo Correa Martins. **A emergência de abril em O Nome das Coisas (1977)**. Poesia e História na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. 1. ed. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. In: _____. **Divagações**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: EDUFSC, 2014a, p. 157-167.

MALLARMÉ, Stéphane. O livro, instrumento espiritual. In: _____. **Divagações**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: EDUFSC, 2014b, p. 180-184.

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

MARTINS, Paulo. Desafios da éfrase. In: RODOLPHO, Melina. **Éfrase e evidência nas letras latinas**: doutrina e práxis. São Paulo: Humanitas, 2012. p. 13-20.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre *éfrase*. **Revista Clássica**, v. 29, n. 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. **Presença da literatura portuguesa**: Modernismo. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: poesia. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MOISÉS, Massaud. Camões e a semântica do olhar. In: _____. **A literatura como denúncia**. Cotia: Íbis, 2002a. p. 16-21.
- MOISÉS, Massaud. Albano Martins: a poética do olhar. In: _____. **A literatura como denúncia**. Cotia: Íbis, 2002b. p. 208-225.
- MOISÉS, Massaud. **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**, n.1. Belo Horizonte, 2008.
- NOGUEIRA, Adriana Freire. Poemas que falam para estátuas silenciosas - A poesia ecfrástica de Sophia de Mello Breyner Andresen: dois poemas. **Boletim de Estudos Clássicos**, v. 52. Coimbra, 2009.
- OLIVEIRA, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de. **A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**: o poeta e a participação política. Rio de Janeiro, 2010. 141 f. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAZ, Octavio. Poesia de solidão e poesia de comunhão. In: **A busca do presente e outros ensaios**. Trad. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017. p. 11-37.
- PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas (uma leitura de João Cabral de Melo Neto)**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PINHEIRO, Marília Pulquério Futre. Prefácio. In: Aquiles Tácio. **Os amores de Leucipe e Clitofonte**. Trad. Abel N. Pena. Lisboa: Edições Cosmos, 2005. p. xi-xv.
- RAJEWSKY, I. Intermidialidade, intertextualidade e remediação. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: Thaís Flores Nogueira Diniz (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- REDMOND, William Valentine. **O processo poético segundo T. S. Eliot**. São Paulo: Annablume, 2000.
- RODOLPHO, Melina. **Écfrase e evidência nas letras latinas**: doutrina e práxis. São Paulo: Humanitas, 2012.
- SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008
- SECCO, Lincoln. **25 de abril de 1974**: a Revolução dos Cravos. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

- STROPARO, Sandra Mara. Mallarmé no Brasil. **Letras**. v. 23, n. 47, p. 175-202, 2013a.
- STROPARO, Sandra Mara. O caminho do silêncio: Mallarmé e Blanchot. **Letras de hoje**. v. 48, n. 2, p. 191-198, 2013b.
- TAVARES, Maria Andresen Sousa. Contributo para uma biografia poética. In: Sophia de Mello Breyner Andresen. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018. p. 5-55.
- TOFALINI, Luzia A. Berloff. **Silêncios e literatura**: construções de sentido em Jerusalém. Maringá: Eduem, 2020.
- TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora UNB, 2003.
- VIEIRA, Mirian de Paiva. **Dimensões da éfrase**: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista. Tese de Doutorado. 216f. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG. 2016.
- VIEIRA, Mirian de Paiva. Éfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. **Todas as Letras**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 45-57, 2017a.
- VIEIRA, Mirian de Paiva. Éfrase arquitetônica: um modelo interpretativo. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, 2017b, v. 27, n.2, p. 241–260.
- 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.
- WALLAU, Vanessa Luiza de. Uma análise intermediária da adaptação cinematográfica *Filhos da Esperança*: Diálogos entre Literatura, Cinema e Pintura. XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano (SLHM). In: **Anais...** Cascavel (PR): 2020, p. 1-13.
- WALLAU, Vanessa Luiza; LUZ, Cleber da Silva. *Adaptação efrástica*: sobre a presença da pintura no cinema. **Travessias**, Cascavel, v. 15, n. 2, p. 229–247, 2021.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. Imaginário e ciências. 2003. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, F. P. (Org. & Trad.) **Variações sobre o imaginário**: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da recepção. In: Thomas Bonnici e Lucia Osana Zolin (Orgs.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 189-200.