

## A ECFRASE COMO TÉCNICA DE TRANSCRIÇÃO INTERSEMIÓTICA

Ermelinda Maria Araújo Ferreira (UFPE)<sup>1</sup>

### **RESUMO:**

*Utilizada como recurso de tradução ou de transcrição intersemiótica por escritores afeitos ao experimentalismo com a palavra e a imagem, a técnica retórica da ecfrase – ou a representação verbal de uma representação visual – desafia a clássica definição da literatura como arte temporal e da pintura como arte espacial, estabelecida por Lessing. Neste trabalho, analiso alguns exemplos do emprego desta técnica na literatura, tecendo considerações sobre os seus efeitos e implicações, e focalizando como diversos escritores recriam, sob perspectivas distintas, as Cabeças Compostas de Giuseppe Arcimboldo.*

**PALAVRAS-CHAVE:** Ecfrase, Intersemiose, Giuseppe Arcimboldo, Literatura e Pintura.

### **Sobre a ecfrase**

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

Estudiosos como W. J. T. Mitchell, Murray Krieger, Wendy Steiner, Norman Bryson, Claus Clüver, Leo Hoek e outros desenvolveram interessantes pesquisas sobre a relação entre a palavra e a imagem. O crítico James Heffernan, em seu livro *Museu de Palavras*, investiga esta relação através de considerações sobre uma antiga técnica retórica – a *ekphrasis* (ecfrase) – que ele define como a representação verbal de uma representação visual. De acordo com este autor, a ecfrase é fascinante por diversas razões: primeiro, porque evoca o poder da imagem silenciosa mesmo quando submetida à autoridade rival da linguagem. Segundo, porque é uma técnica que possibilita uma forte analogia com a disputa entre os gêneros, funcionando muitas vezes como a expressão de um duelo entre os olhares masculino e feminino, onde a voz intelectual do discurso tenta controlar, explicar ou reduzir o impacto sensorial da beleza que seduz e ameaça. Este aspecto revela o caráter profundamente ambivalente da ecfrase, representando uma fusão da iconofilia com a iconofobia, e traduzindo a veneração e a ansiedade dos escritores de todos os tempos sobre a imagem. A ecfrase é uma técnica extraordinariamente fértil e duradoura no campo da criação literária, subsistindo até hoje, apesar de suas origens remontarem a exemplos tão clássicos quanto o da descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero. Analisar o modo como a pintura foi

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela PUC-Rio. Professora da Universidade Federal de Pernambuco/Centro de Artes e Comunicação/Departamento de Letras. E-mail: ermelindeferreir@uol.com.br

representada ao longo da história da literatura ocidental é ver como nela se inscreve, paralelamente, uma história de sua perene e conflituosa resposta às artes visuais.

Heffernan distingue em seu estudo três tipos distintos de tentativas de tradução da pintura para a literatura: a meramente descritiva; a que se vale do pictorialismo ou da referência a formas e cores para evocar uma imagem; e a icônica, que procura espelhar numa forma gráfica a forma do objeto que se deseja representar com palavras. Segundo o autor, uma verdadeira ecfrase vai além destes procedimentos, porque o caráter duplamente mimético desta técnica retórica – ou seja, o fato de se constituir numa tentativa não tanto de “tradução”, mas de “transcrição” intersemiótica atribui ao procedimento um aspecto fortemente metalingüístico. A utilização da ecfrase na literatura leva o meio a refletir sobre os modos de sua própria constituição a partir da reflexão sobre a constituição da representação num outro meio, o que talvez justifique o interesse dos escritores modernos pela técnica.

O propósito deste trabalho é comentar algumas tentativas de tradução/transcrição intersemiótica na literatura, tomando como referência a obra do artista plástico italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), autor de várias séries de imagens ambíguas intituladas *Cabeças Compostas*. Embora muito imitadas no âmbito da pintura de todas as épocas – devendo-se ao Surrealismo a sua retomada na modernidade – o interesse por estas “cabeças” como motivo de representação literária também é notável, uma vez que se assemelhariam a trocadilhos ou palíndromos visuais. A obra de Arcimboldo tem incendiado a imaginação de muitos escritores ao longo dos tempos, tornando-se, portanto, motivo de inspiração para muitas obras literárias.

A seguir, considerarei brevemente exemplos extraídos de poemas de Dom Gregório Comanini, Cesário Verde e Carlos Drummond de Andrade e da narrativa de Osman Lins, a fim de discutir suas peculiaríssimas tentativas de tradução/transcrição intersemiótica a partir da pintura arcimboldesca. Chamamos a esses procedimentos, indistintamente, de “ecfrases”, considerando para fins de análise a definição de Heffernan: “representações verbais de uma representação visual”, procurando estabelecer as diferenças no emprego da técnica ao longo das leituras.

### **A ecfrase como descrição**

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

Seja lá quem fores, ó tu, que assistes  
Ao quadro raro, disforme, em que consisto,  
Na boca casquinadas estalando,  
Zombaria nos olhos tremulando,  
Todo o rosto pelo riso arrepanhado,  
Ao descobrires algo importuno,  
No que dá pelo nome de Vertumnus –  
Pelos filhos de Apolo assim chamado –  
Pelos cantos dos antigos exalçado.  
A menos, pois, que possas capturar  
A fealdade com que me embelezar,

Não saberás que existe uma feiúra  
Que transcende a própria formosura.  
Pese, embora, o aspecto de unidade,  
Também há em mim diversidade.  
E é ela que fiel, e com razão,  
Revela coisas várias, tais quais são.

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

Neste exemplo, percebe-se como o poeta, falando em primeira pessoa, incorpora o “espírito” do ser retratado e “se descreve” para o leitor, a quem invoca como o próprio observador do quadro de Arcimboldo. A figura do receptor funde-se, no poema, numa imagem híbrida de leitor das palavras e observador da imagem. Como a imagem original não está à vista, tem-se clara a pretensão do poeta de traduzi-la de modo inelutável, não como uma ilustração, mas como uma metalepse, uma espécie de transunção da figura no texto: o poema diz-se “quadro” e solicita ao receptor que o “assista”, o “observe”: não que o “leia”. Apesar da pretensão, o poema de Comanini resulta um tanto modesto em seus efeitos ecfrásticos: não fosse o recurso à incorporação do personagem do quadro – ou do próprio quadro – como voz discursiva do texto, tratar-se-ia de uma mera descrição, minuciosa, crítica e erudita, é verdade, mas não tão eloqüente a ponto de “substituir” a visualização do quadro, ou sequer de “traduzi-lo” para o universo da linguagem. Não há uma intenção de recriação literária das técnicas pictóricas; há apenas um comentário à representação, o que não se configura como uma meta-representação, como o seria uma autêntica ecfrase. Ao verbalizar a imagem, Comanini na verdade a silencia. Fixa um significado, ainda que o reconheça vário e diverso. Se fôssemos refletir em termos de disputa de poder, teríamos neste caso um exemplo clássico do domínio do discurso sobre a imagem, que perde a sua virtualidade fecundante ao ser reduzida e concretizada numa interpretação.

### **O exercício pictorialista da ecfrase**

Provavelmente sem a pretensão de descrever a mesma tela, o *Vertumnus* de Arcimboldo; o poeta português dos fins do século XIX, Cesário Verde, autor de um único livro – *O Livro de Cesário Verde* – presta ao pintor maneirista uma homenagem bem mais convincente do que a do bem intencionado poema de Don Gregório Comanini. Exemplo de um exercício pictorialista da ecfrase, esta transcrição intersemiótica revela como um quadro pode ser luminosamente evocado através das palavras, sem que nenhuma referência intelectual lhe seja feita, nenhuma interpretação

aludida, nenhum comentário registrado. O poema efrásico intitula-se *Num Bairro Moderno*.

O poema, datado de 1877, se constrói ao longo de vinte estrofes com cinco versos cada, divididas tematicamente de maneira ainda mais drástica por um episódio de “delírio”, ou de exótica acomodação visual, cuja natureza é fundamental para se compreender o movimento “paradoxal” da poesia de Cesário Verde. Nada parece nublar a intensidade da luz, que jorra de palavras e expressões como *transparentes* matizes, *nascentes* estancados pelos jardins, *brancuras quentes* que ferem a vista. O brilho e a claridade nestes versos são tais que o próprio poeta, receptor-emissor da cena retratada, se diz vitimado pela resplandescência do trajeto que descreve, a ponto de chegar ao seu destino “com as tonturas duma apoplexia”.

Toda essa luz, porém, parece apenas servir de pano de fundo para destacar o motivo central do poema-pintura: a imagem de uma mulher que carrega um cesto com frutas e verduras para vender de porta em porta. Ela e o poeta são os únicos seres viventes sob o sol magnífico, e são ambos trabalhadores. A figura feminina, em si, não chama a atenção. Nada há de especial nas suas vestes, e no entanto, os adjetivos do poeta as revestem de uma estranha majestade, envolvendo a figura nas ramagens de uma saia, no azul de umas meias, e indo-se derramar sobre o cesto que carrega e que ajuda a compor a sua indumentária, irisando o seu conteúdo – “retalho de horta aglomerada” – a ponto de transformar a pobre mulher, em si mesma tosca e triste, numa forma “pitoresca e audaz” que rebrilha e seduz sobre o “xadrez marmóreo duma escada”.

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

(...) Subitamente, - que visão de artista! –  
Se eu transformasse os simples vegetais,  
À luz do sol, o intenso colorista,  
Num ser humano que se mova e exista  
Cheio de belas proporções carnis?!  
E eu recompunha, por anatomia,  
Um novo corpo orgânico, aos bocados.  
Achava os tons e as formas. Descobria  
Uma cabeça numa melancia,  
E nuns repolhos seios injetados.

As azeitonas, que nos dão azeite,  
Negras e unidas, entre verdes folhos,  
São tranças dum cabelo que se ajeite;  
E os nabos – ossos nus, da cor do leite,  
E os cachos d’uvas – os rosários d’olhos.

Há colos, ombros, bocas, um semblante  
Nas posições de certos frutos. E entre  
As hortaliças, túmido, fragrante,  
Como dalguém que tudo aquilo jante,  
Surge um melão, que me lembrou um ventre.

E como um feto, enfim, que se dilate,  
Vi nos legumes carnes tentadoras,  
Sangue na ginja vívida, escarlate,  
Bons corações pulsando no tomate  
E dedos hirtos, rubros, nas cenouras. (...)

O caráter fragmentário de tal montagem é patente. Aqui já não são feitas comparações. O ser criado não tem uma cabeça “parecida” com uma melancia; a melancia é a própria cabeça, ambigüidade muito ao gosto das pinturas maneiristas. Instaura-se uma incômoda simultaneidade, uma coexistência perturbadora entre dois significantes que se interpenetram no poema, sem se excluir. O mesmo acontece quando o poeta utiliza a expressão “maçãs do rosto” para referir-se à mulher, e menciona as “faces duns alperces” para referir-se aos pêssegos. A permuta que se instala entre os reinos humano e vegetal, nesse orgânico intercâmbio, produz como efeito maior o apagamento do elemento essencialmente humano e a sua conversão, no texto, à condição de uma natureza-morta. As metáforas tornam-se literais, na medida em que abrem a possibilidade de a mulher retratada ser apenas uma montagem, cujo rosto pode ser literalmente composto pelas figuras das frutas. O tratamento dado ao tema do humano é flagrantemente, pictoricamente moderno.

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

### **O exercício icônico da ecfrase**

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



A auto-referencialidade é uma característica das produções efrásicas, que põem em causa, duplamente, a representação artística. O modo como o escritor Osman Lins elabora suas personagens sob o molde das *Cabeças Compostas* de Arcimboldo enfatiza este aspecto. Sem jamais ter feito uma referência explícita às obras deste pintor, suas narrativas eminentemente plásticas e ornamentais são povoadas de verdadeiras transcrições verbais das alegorias visuais de Arcimboldo. Osman Lins cria, no entanto, uma forma muito original de utilização da efrase, que não é meramente descritiva, nem exatamente pictorialista ou icônica, mas que certamente é metalingüística.

Assim, seres compósitos, ambíguos e palindrômicos, ou francamente paradoxais, invadem suas histórias, quando não a constituem. A função desses seres no texto é a de promover uma reflexão sobre o próprio texto. A título de exemplo, considerarei a alegoria sobre a qual se constrói o romance *Avalovara*, cujo título remete ao nome de um personagem da narrativa: um pássaro feito de muitos pássaros, possível alusão ao quadro *Ar*, do pintor maneirista. Não exatamente ligada à história, essa criatura aparece e desaparece das cenas, sobrevoando os capítulos e aludindo tanto à estrutura fragmentária do romance, composto de enredos recortados e sobrepostos, quanto ao tipo de composição das três figuras femininas principais que são descritas como mulheres híbridas, feitas ora de cidades, ora de pessoas, ora de palavras.

O pássaro é uma metáfora importante e recorrente na obra osmaniana, aparecendo também nos seus contos e num dos poucos poemas que escreveu. À semelhança do pássaro, Osman Lins esboça nas figuras dessas mulheres a sua *teoria da animização do espaço*, que não consiste, como se poderia pensar, no processo comum às fábulas e narrativas fantásticas, em que se dá vida aos objetos, conferindo-lhes características humanas como voz e capacidade de percepção. A teoria de Osman Lins, ao contrário, consiste numa técnica peculiar de construção da personagem a partir de um aglomerado de objetos heterogêneos, que migram do espaço diegético ou discursivo para dentro dos seus corpos, constituindo-os. A intenção do autor é bastante clara: não se trata de estabelecer meras comparações entre a figura humana e outros materiais: “Que há de novo em comparar uma personagem a bichos repulsivos? O novo é *amalgamar* uma porção de pequenos animais e, com eles, construir uma mulher, objeto ilusório de uma paixão real”. O efeito visual alcançado através deste processo encontra um curioso paralelo técnico no chamado *Efeito Arcimboldo*, identificado nos quadros do referido pintor, que enfrentava um desafio semelhante: construir, com os recursos da pintura, alegorias: imagens de efeito lingüístico. As soluções encontradas por ambos frequentemente coincidem em termos estruturais e conceituais.

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

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

Nota-se a diferença entre este procedimento e o que é utilizado por James Joyce no plano do discurso. Em *Finnegans Wake* encontra-se um trecho onde a similitude ornitológica brota de um jogo de deformações paronomásticas com as palavras: “*Amengst menlike trees walking or trees like angels weeping nobirdy aviar soar anywing to eagle it!*”. Em português, numa tradução de Haroldo de Campos, seria algo como “*Entre árvores hominídeas andando ou árvores angelídeas chorando não haveria de voer-se nasa aguial*”. Tal procedimento limita-se, em Joyce, a um jogo de linguagem sem maiores implicações para a construção do espaço diegético, enquanto o objetivo dos experimentalismos narrativos de Osman Lins, que aproximam tão fortemente o seu trabalho das artes visuais, reside justamente na elaboração deste espaço. Ele não está, como Joyce, apenas evocando com palavras um campo semântico ornitológico; ele está construindo com palavras que são nomes de pássaros um fantástico corpo de uma mulher que se torna personagem de uma história. À dupla articulação do texto de Joyce escapa, como se percebe, essa tridimensionalidade responsável pela plasticidade do efeito que é conseguido por Osman Lins. Como procurei mostrar neste item, a ecfrase é utilizada em seus textos como estratégia de reflexão sobre um princípio: o da unidade na diversidade. Assim, tanto a personagem quanto o romance aqui mencionados são metaforizados em pássaros arcimboldescos: feitos de muitos pássaros; o que torna patente o caráter metalingüístico da proposta.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. As impurezas do branco, in: *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- BARTHES, Roland. Arcimboldo ou retórico e mágico, in: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes. Conceitos, termos, objetivos, in: *Literatura e Sociedade 2. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1997, pp. 37-55.
- DOM QUIXOTE – CERVANTES/PORTINARI/DRUMMOND. 21 desenhos de Portinari e 21 poemas de Drummond. Editora Fontana, 1973.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.
- HEFFERNAN, James. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: the illusion of natural sign*. Baltimore, John Hopkins University, 1992.
- KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo: um mágico maneirista*. Lisboa: Teschen, 1993.



**Encontro Regional da ABRALIC 2007**  
*Literaturas, Artes, Saberes*

**23 a 25 de julho de 2007**  
**USP – São Paulo, Brasil**

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

\_\_\_\_\_. *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália, s/d.