

A ÉCFRASE EM JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE: O ABSTRATO E O FIGURATIVO EM POEMAS DE MUSEU DAS JANELAS VERDES (2002) E OFERENDA (2012)

EKPHRASIS IN JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE'S WORK: THE ABSTRACT AND THE FIGURATIVE IN MUSEU DAS JANELAS VERDES (2002) AND OFERENDA (2012)' POEMS

Patrícia Resende Pereira¹

RESUMO: O intuito do artigo é discutir a maneira como o conceito da écfrase se configura nos trabalhos do poeta e crítico de arte português João Miguel Fernandes Jorge. Assim sendo, o estudo se propõe a discutir, a partir de dois poemas, como o autor encontra nas artes plásticas o ponto de partida para a sua composição, sem, para tanto, se manter fiel à imagem. Para tornar possível a reflexão proposta, a investigação se centra nos seguintes poemas: o primeiro deles é “Conversação”, publicado em *Museu das janelas verdes*, de 2002, no qual se tem a écfrase de uma pintura figurativa; já o segundo, intitulado apenas de XVIII, cumprindo a ordem sequencial numérica do restante dos poemas que compõe *Oferenda* (2012), explora as possibilidades criativas fornecidas por uma pintura abstrata. Com isso, pensa-se a maneira como, a partir do conceito da écfrase, acontece a relação entre poesia e pintura, tendo por base imagens não-figurativas e imagens representativas.

PALAVRAS-CHAVE: Écfrase; João Miguel Fernandes Jorge; poesia portuguesa moderna e contemporânea; pintura.

ABSTRACT: The purpose of this text is to discuss the concept of ekphrasis and how this related to the work of the Portuguese poet João Miguel Fernandes Jorge. Thus, the study proposes to discuss two poems written by Jorge to seek how the author thinks his poems based on the plastic arts, without, for this, to remain faithful to the image. To make possible the proposed

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil, com período sanduíche na Universidade do Porto - Portugal. Realiza estágio pós-doutoral em Literatura Comparada na Universidade Federal de São Carlos - Brasil, com Bolsa PNPd/Capes. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2406-647X>. E-mail: patriciapereira@gmail.com.

reflection, the research focuses on two poems: "Conversação", published in *Museu das janelas verdes* (2002), which is considered an ekphrasis of a figurative painting, and other poem, titled only XVIII, from *Oferenda* (2012), which explores the creative possibilities provided by an abstract painting. With this, we can think how the concept of ekphrasis figures on poem's based on non-figurative images and representative images.

KEYWORDS: Ekphrasis; João Miguel Fernandes Jorge: modern and contemporary Portuguese poetry; painting.

Toda a pintura é uma narração de aventuras onde um espírito se interroga, onde um espírito – claro que me refiro, antes de qualquer outro espírito, ao do próprio pintor – progride a partir das suas próprias questões.

(João Miguel Fernandes Jorge, em *Um quarto cheio de espelhos*)

1. INTRODUÇÃO

Em *A gravata ensanguentada* (2006), o poeta e crítico de arte português João Miguel Fernandes Jorge estabelece relação entre o cinema e a pintura, de modo a descartar a fotografia enquanto objeto que mais se aproxima da arte cinematográfica – movimento ousado, para dizer o mínimo. No ensaio, de mesmo título do livro, produzido a partir das pinturas “Leitora de Sinais”, de Georges de La Tour, e “Jeune Homme”, do português Mário Eloy, Jorge (2006) propõe a seguinte provocação: “a partir de quantos rostos examinados, provenientes da imagem da pintura ou do seu parente mais próximo que é o cinema (e não, como poderão supor, a fotografia), começa um rosto a ser um rosto de visível vida e senhor de um pulsar de razão e de sentidos?” (JORGE, 2006, p. 92)

Embora o comentário não seja discutido com mais afinco pelo crítico ao longo do ensaio – uma vez que logo passa a deter a sua atenção aos rostos dos dois personagens centrais dos mencionados quadros –, pode-se perceber que

se trata de uma tentativa de discutir a pintura enquanto um objeto dotado de vida. Dessa maneira, a questão torna-se mais complexa quando se pensa na possibilidade de, a partir da escrita, “transpor” para as páginas a imagem pictórica, esta, conforme o poeta, dona de uma capacidade de fazer pulsar os sentidos.

Nesse cenário, chama-se a atenção para as possibilidades oferecidas pela écfrase enquanto processo de criação. Definida por James Heffernan (1993) como a representação verbal de um objeto visual, a écfrase é uma noção antiga – sua primeira menção na literatura ocidental é a descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada*. Contudo, apesar de consideravelmente antigo, o conceito não está em nada ultrapassado, tendo enfrentado uma série de transformações em sua definição – e conseqüente emprego –, de modo a acompanhar as alterações ocorridas nas artes no século XX e XXI.

Assim sendo, tendo as questões apresentadas nesta introdução em mente, o propósito do presente artigo é discutir a maneira como a poesia portuguesa moderna e contemporânea tem condições de pensar os poemas ecfásticos pautados na pintura. Para tanto, o estudo centrará seu esforço na discussão acerca da poesia de João Miguel Fernandes Jorge, que iniciou a escrita de suas obras a partir da década de 1970 e encontra-se ainda em atividade. A escolha não é de modo algum gratuita. Ao longo do texto se perceberá que, em um estudo crítico-comparativo de dois poemas do autor – “Conversação”, publicado em *Museu das janelas verdes* (2002) e o poema XVIII, de *Oferenda* (2012) –, embora tenham como ponto de partida obras pictóricas, a realização dessa “transposição” entre imagem e poesia é bastante distinta.

Dessa maneira, esse artigo se divide em duas partes. Na primeira delas, tem-se a discussão acerca de uma obra representativa, “Conversação”; enquanto no segundo tópico o intuito é discutir os desdobramentos, em uma écfrase, verificados a partir de uma figura abstrata. O propósito é buscar

compreender as modificações ocorridas no procedimento, tendo em vista que as duas figuras – abstrata e figurativa – são substancialmente diferentes entre si.

2. “QUEM PERTENCE A QUEM?”: FIGURATIVISMO EM “CONVERSAÇÃO”

No poema “Conversação”, publicado por João Miguel Fernandes Jorge em *Museu das janelas verdes*, livro produzido a partir das obras do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, tem-se a referida relação a ser estabelecida entre pintura e a criação poética. Antes de iniciar a investigação acerca do texto poético, convém realçar que a edição utilizada para esta pesquisa não é ilustrada pelos quadros que servem de texto-fonte para a composição poética – posteriormente, a partir de *O lugar no poço* (1997), produzido em parceria com o artista português Rui Chafes, o autor passa a se empenhar em inserir nas edições figuras de parte ou todo o acervo que serviram de ponto de partida para a criação dos poemas. Assim sendo, para ter acesso à imagem do quadro “Conversação”, de 64 x 74,5 cm, produzido pelo holandês Pieter de Hooch, entre 1663 e 1665, o leitor necessita de procurá-la por conta própria, o que, de certo, transforma a sua experiência, caso houvesse a possibilidade de encontrá-la com um simples virar de página.

Insere-se aqui a primeira estrofe do poema:

Quem pertence a quem? Sobre a lareira e elevando o alto
pé direito da sala, a asa veloz do deus corre nos céus e
prende nas garras o belo Ganimedes. A racionalidade
holandesa deu ao adolescente de Troia a imagem de um infante,
bem mais próximo da pureza já perdida por aquele que no
Olimpo foi o escanção dos deuses.
Quem ama? Quem distribui carícias na ilusão de imediato
prazer? Os personagens sentados à mesa não sabem qual é o

segredo daquele que se levantou para puxar, com ímpeto,
o cordão de um pequeno sino. Dizem, entre si, que chamou o
criado. Mas, para mim, foi ele mesmo quem accionou o
mecanismo
para abrir a porta e deu entrada ao jovem visitante.
(JORGE, 2002, p. 42)

Com o intuito de tornar possível a identificação no painel que serve de ponto de partida para a composição do texto poético, percebe-se que Jorge (2002) opta por iniciar o seu processo efrástico a partir do quadro localizado em cima da lareira da sala retratada. Com essa solução, o procedimento de descrição imagética é dividido em dois níveis: no primeiro deles, tem-se a descrição do Rapto de Ganimedes, baseado na gravura produzida pelo também holandês Karel van Mander III e inserida no canto direito superior de “Conversação”. Já no segundo, observa-se que o poeta passa a se concentrar em apresentar a sala onde se passa a ação a ser desenrolada no texto, de modo que é fácil a identificação de cada um dos presentes em torno da mesa, especialmente, nesse primeiro momento, o homem responsável por puxar o sino que anuncia a chegada do visitante.

Para possibilitar a localização dos elementos mencionados ao longo deste artigo, a imagem que serve de ponto de partida para a éfrase encontra-se inserida logo a seguir:



Figura 1: Fotografia do quadro “Conversação”, de Pieter de Hooch
 Fonte: Site do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa.

Diante da imagem, pode-se perceber que a descrição do cenário – “sobre a lareira e elevando o alto / pé direito da sala” –, bem como o verso localizado ao final da estrofe – “Mas, para mim, foi ele mesmo quem accionou o / mecanismo” – revelam que há um espectador em cena. Esse recurso oferece ao leitor a ideia de que há, além dele próprio, outro observador, este responsável pela focalização, como uma câmera dedicada em apresentar todo o cenário de “Conversação”. Tal recurso é compreendido pela estudiosa francesa Liliane Louvel (2006, p. 2010) como um personagem a assumir a posição de *voyeur* – “a recuperação da imagem passará pelo olhar”, alerta. Contudo, na éfrase proposta por Jorge (2002) essa posição vai bastante além, de modo que a voz responsável por colocar diante dos olhos do leitor o quadro não se insere em cena.

A intervenção dessa voz é notada não apenas por questionamentos – como em “Quem ama? Quem distribui carícias na ilusão do imediato / prazer?” –, mas por tornar possível que se tenha uma construção de uma cena, que inclui a reação dos personagens comportados pelo quadro. Para ilustrar tal afirmativa, cita-se a segunda estrofe, em que não se tem qualquer dificuldade em identificar, na imagem pictórica, a participação de cada uma das figuras mencionadas:

O cão saúda-o. O violinista suspendeu o arco
com largo gesto de quem irá dedicar-lhe a próxima partita, a
última variação.

Indiferentes a quem entra as duas mulheres. Perde-se
uma, na masculinidade daquele que, impaciente, aguarda o
recém-chegado. A outra, silencia a lubricidade dos dedos
que lhe desejam o seio
e desce, no copo de rosado vinho, líquida cor de romã, um
estilete de volúpia. Não foi Ganimedes o copeiro dos deuses?
(JORGE, 2002, p. 42)

A leitura da segunda estrofe revela que o texto se concentra em se manter fiel ao que se tem no quadro até certo ponto, o que contraria os princípios da éfrase, em sua definição tradicional. Isso porque se é possível facilmente identificar as figuras presentes – o cão, o violinista e as duas mulheres –, é inegável a liberdade tomada pelo poeta para ir bastante além do que se tem na imagem, especialmente quando identifica-se as intenções de cada um daqueles que integram a cena. Nesse sentido, a éfrase composta por João Miguel Fernandes Jorge (2002) não tem, de forma alguma, propósitos miméticos, ainda que tenha como ponto de partida, inegavelmente, uma obra pictórica representacional.

Há a prevalência da voz do poeta, de modo que é possível considerar, a partir dos dizeres de Joana Matos Frias (2016), que a representação pretendida pela éfrase não é de modo algum icônica, pois são constatadas alterações. Segundo a autora, não se pode cometer o equívoco de reduzir o conceito a uma concepção pautada pelo possível propósito da mimese. Esse possível desejo mimético tende a ser contrariado na arte moderna, especialmente uma vez que, realça o crítico norte-americano Claus Clüver (2017), é preciso ter a consciência de que a arte do século XX introduziu nesse cenário “um tipo de criação artística não só cada vez mais abstrata, mas completamente ‘não-representacional’ ou ‘não-figurativa’ ou ‘não-representativa’²” (CLÜVER, 2017, p. 31, tradução nossa).

Contudo, no caso de “Conversação”, não se está diante, de forma alguma, de uma obra de arte abstrata, capaz de proporcionar ao poeta uma liberdade maior para ir além do que é oferecido pela imagem – como se faz notar no poema, retirado de *Oferenda* (2012), a ser discutido na próxima parte deste artigo. Ao contrário, é uma obra representacional, o que contraria a tese de Clüver (2017), limitadora ao restringir apenas as obras abstratas como aquelas em que não se tem o compromisso mimético. Assim sendo, nota-se que João Miguel Fernandes Jorge (2002) insere em cena um personagem novo, inexistente no quadro que lhe serve de base, o dono da voz responsável por conduzir o olhar do leitor na imagem.

Essa particularidade procura apresentar-nos, inclusive, ao pensamento de alguns personagens, selecionados pelo poeta, como dá a ver a terceira e última estrofe:

[...]

² No original: “a kind of artmaking that was not only increasingly abstract but even entirely ‘non-representational’ or ‘non-figurative’ or ‘non-objective’” (CLÜVER, 2017, p. 31)

O homem do violino, na sua veste parda, coroada de branco,
engalanada pelos cordões escarlates,
sorri ao compasso das batidas do coração. Ele sabe das coisas
que não podem ser de modo algum expostas, porque
fazê-lo significa dizer a verdade. Na distância dos céus, a
asa da águia voa ao redor do desamparo, a dureza da vida na
margem de um canal de Holanda.
(JORGE, 2002, p. 42-43)

Nos versos em realce, a voz do poema se centra no violinista, não por acaso o personagem que se encontra na posição de observador, além, evidentemente, do *voyeur* representado pelo poeta, cujas constatações fica-se sabendo ao longo do texto, mas que não se encontra no quadro. Assim sendo, percebe-se que, se se pensar na éfrase proposta por Jorge (2002), está-se diante de um trabalho centrado em certo tom que beira o narrativo. Esse princípio corrobora o argumento de Heffernan (1993) de que a éfrase composta por autores modernos são dotadas de certa capacidade de movimentação, característica compartilhada também com a descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada*. Assim, o estudioso – que trata de se proteger de possíveis críticas ao esclarecer que não pretende “ter assimilado mais do que uma fração modesta de todos os poemas do século XX sobre arte visual³” (HEFFERNAN, 1993, p. 136) – tece a defesa de que, mesmo na modernidade, a noção tratada neste estudo “exibe repetidamente as características básicas que encontramos permeando a éfrase de Homero em diante: a conversão da pose fixa e do gesto em narrativa⁴” (HEFFERNAN, 1993, p. 136).

³ No original: “without pretending to have assimilated more than a modest fraction of all twentieth-century poems about visual art [...]” (HEFFERNAN, 1993, p. 136).

⁴ No original: “I could begin by suggesting that they repeatedly display the basic features we have found permeating ekphrasis from Homer onwards: the conversion of fixed pose and gesture into narrative [...]” (HEFFERNAN, 1993, p. 136).

No cenário proposto por João Miguel Fernandes Jorge (2002) é notável que esse procedimento se faz presente na maneira com a qual se desencadeia uma breve trama a partir das considerações propostas pelo observador, dono da voz que conduz o poema, a quem, pode-se supor, é o próprio poeta. Essa particularidade se torna clara, no excerto em realce, nos versos em que o poeta detém a sua atenção no homem que, sentado à mesa, tem em mãos um violino. Nessa passagem, há uma tentativa de realçar a sabedoria de vida do personagem, como se comprova nos versos: “Ele sabe das coisas / que não podem ser de modo algum expostas, porque / fazê-lo significa dizer a verdade” (JORGE, 2002, p. 43).

O texto é concluído, então, com uma passagem que assume um tom de lição para o leitor: a de que as coisas não devem ser ditas, muito embora quem o poderia fazer – o violinista – tenha conhecimento acerca dos mistérios do mundo. E é exatamente por ser dono de um conhecimento incomensurável que o personagem tem consciência de que o melhor é se manter em silêncio – e, talvez por isso, seja o mais discreto de todas as figuras presentes em cena. Em um quadro repleto de figuras humanas, é o violinista aquele que escolhe olhar apenas para o instrumento musical, como em um estado de contemplação, enquanto, ao mesmo tempo, se destoa dos demais em razão das roupas negras, que quase se misturam ao cenário do canto esquerdo onde está localizado. É esse personagem o escolhido por João Miguel Fernandes Jorge (2002) para ser quem mais sabe – talvez mais do que o próprio *voyeur* que nos conta a cena.

Nesse sentido, mais uma vez, embora se tenha uma figura representativa diante de seus olhos, João Miguel Fernandes Jorge (2002) insere na éfrase elementos que sejam apenas seus, sem se preocupar apenas com o que a imagem oferece, passando a investir em uma leitura própria.

3. O MEDIDOR DAS UNIDADES LOGO ABSTRATAS: ABSTRAÇÃO EM POEMA XVIII, DE OFERENDA (2012)

Embora faça uso de uma definição um tanto breve, em seu *Curso da Bauhaus*, o artista Wassily Kandinsky (1987) entende a arte abstrata como o emprego das formas e das cores, guiado pelo interior do sujeito. Para tornar essa questão possível, há “a separação dos objectivos práticos e dos objectivos interiores. O *objecto* prevalece sobre o sujeito” (KANDINSKY, 1987, p. 39, itálico do autor). Nota-se, então, que é o próprio sujeito quem dá sentido àquilo que cria, em um processo em que se tem, como é discutido por Kandinsky (1996, p. 109), em seu *Do espiritual na arte*, a libertação da “dependência estreita da ‘natureza’”, pautada por uma emancipação ainda em desenvolvimento.

Para Kandinsky (1996), inicialmente, a realização de um trabalho baseado na cor e na forma, como o é na arte abstrata, seguia princípios muito mais conduzidos pelo inconsciente, como acontece, em um exemplo dado pelo autor, com a arte persa. Nesse caso, é evidente que, no momento da composição, o artista conhece a cor e a maneira como se deve subordiná-la à forma pretendida. No entanto, tudo se torna mais complexo quando se pensa que “construir numa base puramente espiritual é um trabalho de grande fôlego. Começa-se tateando, caminha-se ao acaso” (KANDINSKY, 1996, p. 109).

Essa proposta de uma construção de uma obra guiada pelo próprio espírito se constata também na escrita poética de João Miguel Fernandes Jorge, no que diz respeito à figura abstrata. Com o intuito de dar prosseguimento à análise pretendida, insere-se aqui a fotografia da obra, acompanhada em *Oferenda* pela legenda “Do álbum ‘Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp’”. Composto por Jorge Pinheiro, o desenho trata de uma série de pontos, produzida na década de 1970, com 50 cm x 35cm de comprimento. Importa mencionar que, ao contrário da edição de *Museu das janelas verdes* (2002), *Oferenda* tem em suas páginas uma fotografia,

em boa resolução, das imagens utilizadas pelo autor para a composição dos seus textos.

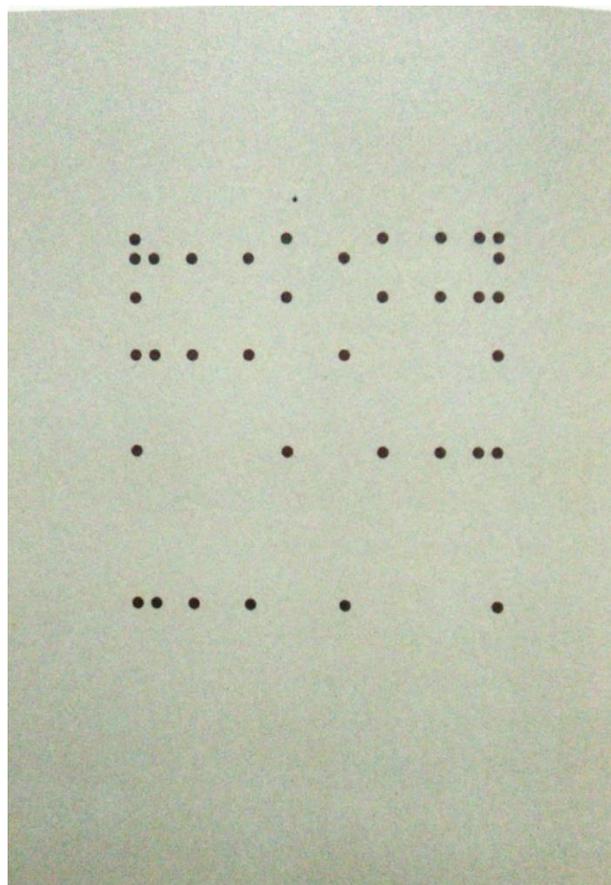


Figura 2: Do álbum 'Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp, produzida por Jorge Pinheiro

Fonte: JORGE, João Miguel Fernandes; PINHEIRO, Jorge. *Oferenda*. Porto: Modo de Ler, 2012.

O poema XVIII, inserido logo ao lado da figura, apresenta a leitura de João Miguel Fernandes Jorge (2012) da imagem abstrata. Assim sendo, insere-se aqui as duas estrofes iniciais do texto, substancialmente mais breve do que “Conversação”:

Gotas de sangue e o esperma de

um deus mutilado por Cronos pontuam o
firmamento e caem sob o
harmónico som dos astros

passam os dias e as noites – o
medidor no visível das unidades corpóreas
e logo abstractas
(JORGE, 2012, p. 49)

Pode-se notar que, em termos criativos, a figura abstrata oferece ao poeta muito mais possibilidades de leitura, de modo que, em seu texto, os pontos da figura – semelhantes a um símbolo em braile – deixam de ser produzidos por tinta para se transformarem em gotas de sangue e esperma de um deus mutilado. Nota-se que, diante de uma figura não-representacional, até mesmo o material de composição da imagem é alterado pelo poeta. Nesse procedimento, deve-se lembrar dos dizeres de Clüver (2017) ao deter a sua atenção em imagens não-representacionais na éfrase. Conforme defende o autor, é exatamente a questão do material a ser produzido o objeto que torna possível que se questione a definição proposta por Heffernan (1993) da noção. Isso porque, entende Clüver (2017), se o conceito de resume a uma representação verbal de um objeto visual, essa ideia promove “o entendimento da éfrase como representação de uma configuração que se resume apenas ao meio, uma representação da imagem em si, não do que é referido pela imagem do mundo extra-artístico⁵” (CLÜVER, 2017, p. 32).

É exatamente esse mundo extra-artístico a que recorre Jorge (2012) quando considera fluídos corporais de um deus cujo nome jamais é mencionado a tinta responsável por constituir as pequenas bolinhas da obra em. Sabe-se

⁵ No original: “It promoted the view of ekphrasis as representing a medial configuration as such, as primarily a representation of the image, not of what the image refers to in the extra-artistic world”. (CLÜVER, 2017, p. 32) The verbal texts would not have to be literary, and the objects represented could be “non-representational” paintings or sculptures and even architectural structures; they would have to be medial compositions but not necessarily “art”.

apenas que a figura foi mutilada por Cronos, o titã, conhecido na mitologia grega por ser pai de Zeus e também por devorar os seus filhos, motivado pelo medo de ser destronado. Entretanto, para a leitura proposta do poema em pauta, há se levar em consideração o fato de que também é Cronos o próprio tempo, condição que torna possível relacionar a atuação do titã com a próxima estrofe, na qual se sabe que “passam os dias e as noites – o / medidor no visível das unidades corpóreas / e logo abstractas” (JORGE, 2012, p. 49). Assim sendo, fica-se sabendo que há um passar de tempo, o que sugere ao leitor duas questões: a primeira delas se refere às pequenas bolas que configuram o desenho, como se, a cada dia e a cada noite, uma delas fosse concebida, de modo interminável; já a segunda leitura envolve a ação de se jogar xadrez, uma vez que, não se pode esquecer, o título da obra menciona um imaginário jogo a ser conduzido entre o filósofo e matemático Pitágoras, nascido antes de Cristo, e Marcel Duchamp, artista francês da vanguarda do século XX. Da união entre exatidão e não-representação, certeza matemática e criação artística, produz-se unidades visíveis corpóreas que logo se tornarão abstratas.

Posteriormente, na próxima estrofe, inicia-se o jogo:

Junto à mesa branca sentaram-
se no jardim, vindo dos mortos, ao calor das
horas – as figuras ardiam no fulgor do verão
e sobre o homem de Samos e de Blainville
movia-se e o ramo da bétula negra

sem suor e sem voz
o rei e a rainha o bispo o cavalo e logo o
peão eram coisas sensíveis, de pórfiro
verde

jogadas pelo bater do sufocante meio-dia –
sobre eles o silêncio de um ramo, causador de todas

as coisas.

(JORGE, 2012, p. 49)

Importa mencionar que Jorge (2012) – embora muito mais livre para a sua composição poética do que o notado em “Conversação” – lança mão de elementos atrelados ao quadro, como o fato de que Pitágoras é de Samos e Marcel Duchamp, nascido em Blainville. Ao fazer isso, é possível perceber que o poeta utiliza, até onde lhe convém, os recursos oferecidos pela imagem pictórica, como se faz perceber pela proposta de imaginar o jogo de xadrez entre o matemático e o artista. Com isso, o texto fornece, inclusive, detalhes acerca do cenário possível para o encontro inusitado entre as duas personalidades: um dia de calor, em um jardim.

A atmosfera de clima quente se torna inusitada diante do tom escolhido pelo artista Jorge Pinheiro para criar a imagem: o fundo do quadro é de um pastel pouco expressivo e os pontos são marrons, o que contrastam com o ambiente de verão, em pleno a um sufocante meio-dia, proposto pelo poeta. Nesse sentido, realça-se os dizeres do estudioso João Adolfo Hansen (2006, p. 99-100), quando alerta que a éfrase coloca “em cena não só imagens fictícias da pintura, mas também um tipo específico de recepção constituída como apta para julgar o efeito segundo os preceitos de seu gênero e não de outro”. Dessa forma, ao se pensar nas imagens fictícias acrescentadas pelo poeta – não só no poema em pauta, mas também em “Conversação” – nota-se que há uma tentativa de explorar aquilo que vai além do que se tem diante dos olhos.

Ao lado disso, é necessário enfatizar que, na estrofe seguinte, quando acontece a partida de xadrez, Jorge (2012) investe na construção de versos sem ponto ou vírgula, como se as jogadas de cada participante, cujo movimento das peças não tem autoria identificada, acontecesse em *flashes* rápidos diante dos olhos do leitor: “sem suor e sem voz / o rei e a rainha o bispo o cavalo e logo o / peão eram coisas sensíveis, de pórfiro / verde”. Com efeito, em um estado de

concentração capaz de ignorar o calor do dia quente, Pitágoras e Duchamp se enfrentam no xadrez e movimentam cada uma das peças que são sensíveis, na concepção da voz responsável por nos apresentar as jogadas, uma vez que se tem ali o embate entre a razão matemática e as inúmeras possibilidades proporcionadas pela estratégia de um artista.

Esse encontro inusitado, grandioso para a cultura da humanidade, é testemunhado simplesmente pelo silêncio de um ramo, definido pela estrofe final como um objeto causador de todas as coisas. Mais uma vez, João Miguel Fernandes Jorge opta por colocar em uma figura discreta, como é o caso do violinista de “Conversação”, a oportunidade de testemunhar algo grandioso – ou ser dono de um saber que seria caro aos outros presentes. Essa postura contrasta com o papel assumido pelo autor nas duas écfrases investigadas nesse estudo, uma vez que, se o ramo e o violinista se contentam apenas com o silêncio, o poeta explora os recursos que lhe são dados para apresentar-nos uma leitura apenas sua, conforme a sua compreensão da obra.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo proposto tem como intuito pensar a maneira como a écfrase é conduzida a partir de obras figurativas e de obras não-representacionais. Para tanto, importa mencionar que João Miguel Fernandes Jorge trata a obra de arte enquanto um objeto independente da sua criação poética. Isso porque, nota-se, ele vai bastante além do que se tem na imagem pictórica, sem se preocupar em ser fiel, ainda que a imagem se encontre de fácil acesso ao leitor – como é o caso do poema investigado em *Oferenda* (2012). Assim sendo, é válido destacar que há a prevalência da voz do autor, sem que, para isso, se tenha certa passividade da obra de arte, nos termos definidos por W. J. T. Mitchell (1994).

Conforme o autor, a écfrase supostamente possibilita que objeto artístico seja projetado de maneira silenciosa pela poesia – representada pelo discurso.

Em uma comparação um tanto extrema, o estudioso norte-americano coloca em causa a relação a ser estabelecida entre o discurso e o objeto visual a ser retratado: “como as massas, os colonizados, a parcela que não é detentora do poder e os sem voz por toda parte, a representação visual não pode representar a si mesma; deve ser representada pelo discurso⁶” (MITCHELL, 1994, p. 157). Em vista disso, em razão do estudo aqui implementado, nota-se que as implicações da relação entre a arte visual e a arte poética não é em nada tão pacífica quanto se poderia supor inicialmente. E talvez por isso mesmo o questionamento do *voyeur* que apresenta “Conversação” – “Quem pertence a quem?” – possa ser também relacionado ao que faz o poeta diante das possibilidades criativas fornecidas pela éfrase, seja de um objeto representacional ou abstrato.

REFERÊNCIAS

CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. *Todas as letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017.

CONVERSAÇÃO, de Pieter de Hooch. Site do Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em: <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-europeia/conversacao> Acesso em 02/05/2019.

FRIAS, Joana Matos. Éfrase: 10 aporias. *eLyra*: Revista da Rede Internacional LyraCompoetics. Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, n. 8, Dez/2016.

JORGE, João Miguel Fernandes. *Um quarto cheio de espelhos*. Lisboa: Quetzal Editores, 1987.

JORGE, João Miguel Fernandes. *Museu das janelas verdes*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

JORGE, João Miguel Fernandes. *A gravata ensanguentada*. Lisboa, Relógio D'Água, 2006.

⁶ “Like the masses, the colonized, the powerless and voiceless everywhere, visual representation cannot represent itself; it must be represented by discourse” (MITCHELL, 1994, p. 158).

JORGE, João Miguel Fernandes; PINHEIRO, Jorge. *Oferenda*. Porto: Modo de Ler, 2012.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 1, set/nov. 2006.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from homer to Hashbery*, Chicago e Londres. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

KANDINSKY, Wassily. *Curso da Bauhaus*. Trad. Isabel St. Aubyn. Lisboa: Edições 70, 1987.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

MITCHELL, William John Thomas. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Recebido em 14/07/2019.

Aceito em 07/10/2019.