

• TRADUÇÃO

IMAGENS EM PALAVRAS: AS CINCO FORMAS ECFRÁSTICAS NOS POEMAS DE SHAWNA LEMAY

Thaís Flores Nogueira Diniz*
Ariane Souza Santos**

Resumo: Uma das relações mais comuns entre a palavra e a imagem é a écfrase, que pode ser definida como “uma representação verbal de um texto real ou fictício, composto em um sistema de signos não-verbal” (Clüver, 1997). O trabalho pretende ilustrar cinco formas de écfrase representadas por poemas de Shawna Lemay, que serão analisados de acordo com suas diferentes “estruturas ecfásticas”.

Palavras-chave: écfrase; Shawna Lemay; imagem.

■ **E**m determinado momento da cultura ocidental, a literatura e as artes visuais eram estudadas em departamentos separados. Com o passar do tempo, as fronteiras entre elas ficaram cada vez mais tênues, até o ponto de se apagarem. Com o movimento de vanguarda do início do século passado, surgiram trabalhos literários a partir da apropriação e uso de técnicas das artes visuais e os artistas passaram a explorar as relações entre dois ou mais sistemas signícos (verbal, visual e auditivo) o que resultou em trabalhos intersemióticos.

Essa união entre as diferentes formas de arte recebeu atenção especial da academia. Em seu artigo “Literature and the Visual Arts”, Ulrich Weisstein (1982) propõe uma lista de possíveis ligações existentes entre literatura e outras artes, entre elas a poesia concreta, o romance de artista, o *livre d’artist*, sendo a primeira delas a écfrase¹, referente à dupla constituída por palavra e imagem, categoria a ser explorada neste artigo. Segundo Weisstein (1982, p. 259), textos

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora Associada da UFMG.

** Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

¹ O termo écfrase é uma tradução da palavra grega “ekphrasis” que significa “descrição”. Essa palavra foi adicionada ao léxico da Língua Portuguesa e hoje é usada na literatura para designar um tipo de relação entre imagem e palavra.

eçfrásticos se inserem no conjunto de “obras literárias que descrevem ou interpretam obras de arte”².

Mas a definição clássica foi mesmo elaborada pelo teórico James Heffernan (1993, p. 3): “a representação verbal de uma representação visual”. Embora essa definição exclua algumas obras literárias consideradas como écfrases por outros autores da área – porque, de acordo com ela, as obras visuais tinham que ter, necessariamente, um valor estético –, ainda assim, foi utilizada pela maioria dos estudiosos até que Claus Clüver (1997) discorda dela, modificando-a de forma a incluir trabalhos não artísticos e também imaginários. Clüver (1997) conserva a primeira parte da definição (“écfrase é uma representação verbal”) e muda radicalmente a segunda. Para ele, portanto, écfrase é “representação verbal de um texto real ou fictício, composto em sistema de signo não-verbal” (CLÜVER, 1997, p. 26).

Um exemplo de poema eçfrástico, de acordo com a definição de Clüver, seria “To the Brooklyn Bridge”, de Hart Crane, poema escrito a partir da observação, pelo poeta, da estrutura arquitetônica da Ponte do Brooklyn. Aqui o objeto de representação literária não tem natureza representacional e sim funcional (ligar a ilha de Manhattam ao continente). Mesmo assim, o poeta faz uma ode à Ponte, descrevendo o que observa,

*E Tu, ó Ponte, caminhas sobre o porto, em passos de prata,
Como se o sol te imitasse, sem contudo copiar
O movimento do teu brilhante rasto, –
A tua livre originalidade assim preservada*
(CRANE, 2001, p. 43, 13-16, tradução nossa).

ressaltando as características imponentes do objeto

*Derramando brancos anéis de tumulto, exibindo a sua liberdade
Nas alturas, sobre as águas agrilhoadas da baía.*

*Numa curva imaculada, as aves abandonam os nossos olhos,
Semelhantes ao fantasma de um veleiro que cruza
As facturas, os orçamentos e os balancetes a arquivar;
– A jornada termina e os ascensores libertam-nos do dia*
(CRANE, 2001, p. 43, 3-8, tradução nossa).

e atribuindo importância a sua função.

*Mais uma vez os faróis dos automóveis deslizam velozes
Pelo teu indiviso idioma, como suspiros estelares, imaculados,
Contas de um rosário que condensa a eternidade.
E contemplamos a noite erguida nos teus braços*
(CRANE, 2001, p. 43, 33-36, tradução nossa).

Outros exemplos de écfrase são os vários poemas³ escritos a partir do quadro de Pieter Bruegel, *Landscape with the Fall of Icarus* (Figura 1), que diferem do

2 A tradução dessa e de outras citações foi realizada pelas autoras.

3 Dentre a longa lista dos poemas sobre essa pintura, destacam-se, entre outros: “Musée des Beaux Arts, de W. H. Auden; “Landscape with the fall of Icarus”, de William Carlos Williams; “To a friend whose Work Has Come to Triumph”, de Anne Sexton; e “Icarus’ Diatribe”, de Aaron Pastula.

poema de Crane por terem, como ponto de partida, um objeto representacional (a pintura).



Fonte: Bruegel (1558).

Figura 1 – *Landscape with the Fall of Icarus*.

O presente artigo propõe-se a analisar alguns poemas efrásticos da poeta canadense Shawna Lemay (1999), agrupados em seu livro *All the God-sized fruit*. Shawna Lemay, poeta contemporânea, casada com o pintor de natureza-morta Robert Lemay, nasceu em Edmonton, Alberta, Canadá. Sua obra vem sendo reconhecida pela crítica, tendo o livro supracitado sido premiado duas vezes em 2000: pela “Canadian League of Poets” (*Gerald Lampert Memorial Awards*) e pela “The Writer’s Guild of Alberta” (*Stephen G. Stenphansson Award of Poetry*).

O livro *All the God-sized fruit*, que contém 29 poemas, a maioria sobre obras visuais – pinturas, afrescos e anúncios publicitários –, é dividido em três partes. A primeira, intitulada “A Thousand Words”, contém doze poemas nos quais são analisados, além de algumas das mais famosas obras de artes visuais do cânone ocidental, também os processos pelos quais os artistas passaram até chegar à versão final de suas obras. A segunda parte, “The World Green and Disarming”, contém dez poemas em que o processo de criação de pinturas do estilo artístico conhecido como “natureza-morta” é investigado e contrastado com o processo de escrita de poesia. O fato de que a poeta conhece esse estilo, somado à ideia de que a atividade de pintar se liga à atividade de escrever, faz que os poemas se tornem, de certa maneira, autobiográficos. Além disso, tenta-se conciliar a eterna disputa existente entre palavra e imagem. Na terceira parte do livro, “The Artemisian Gentileschi Poems”, as *personae*, nos sete poemas, assumem a voz da pintora Artemisia e, exigindo o reconhecimento público e os direitos negados por tanto tempo a essa famosa artista italiana, resgatam sua vida e reescrevem sua história.

Os poemas escolhidos para análise, neste artigo, são construídos de acordo com uma estrutura verbal que permite à poeta apropriar-se de histórias, imaginando-as e recriando-as, enquanto concebe a sua própria. Essa estrutura é aqui denominada “estrutura éfrástica” significando 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. São, portanto, considerados efrásticos porque remetem a uma obra visual.

Mas, além disso, têm de especial o fato de que seu modo de construção se assemelha ao processo de criação das pinturas, estabelecendo um vínculo tal com essas, que o entendimento dos poemas se complementa a partir da compreensão dos processos de construção dessas. Isso não implica que o poema não possa ser lido independentemente, porém o leitor que conhece a obra visual usufruirá melhor de sua leitura. Para possibilitar essa fruição, Shawna Lemay disponibiliza em seu livro algumas pinturas relacionadas aos poemas, procedimento adotado também neste artigo.

A leitura de todos os poemas do livro nos leva a perceber a existência de cinco categorias de estrutura efrástica que aqui foram denominadas de “apropriação do estilo artístico”, “processo de criação”, “análise crítica”, “narrativa” e “diálogo”, detalhadas a seguir.

APROPRIAÇÃO DO ESTILO ARTÍSTICO

O primeiro tipo de estrutura efrástica pode ser ilustrado no poema “What a Woman Can Do”, sobre a pintura de Artemisia Gentileschi, intitulada *Judith and her Maidservant with Head of Holofernes* (Figura 2).



Fonte: Gentileschi (1625).

Figura 2 – *Judith and her Maidservant with Head of Holofernes*.

Essa pintura se refere à história bíblica da viúva Judith, responsável por libertar o povo judeu do cerco à cidade de Betúlia. Ricamente vestida, infiltrou-se no acampamento dos assírios e, ajudada por sua serva Abra, decapitou o general do exército inimigo, Holofernes.

O quadro retrata o momento em que as duas mulheres dentro da tenda, logo após o assassinato, preparam-se para fugir do acampamento. Judith se encontra no eixo centro-vertical e sua serva ao seu lado esquerdo, abaixada sobre a cabeça de Holofernes. Suas vestes chamam atenção: Judith traça um vestido laranja e uma guirlanda e a outra, uma roupa azul e um turbante. A primeira, ligeiramente inclinada para a frente, com a face parcialmente iluminada pela vela que se encontra na mesinha próxima, olha para fora da tenda. Para enxergar melhor, ela tapa a luz com a mão esquerda, que projeta uma sombra em sua face. Esse efeito é chamado de *chiaroscuro* (palavra italiana que quer dizer “luz e sombra”), técnica que Artemisia herdou do estilo barroco de Caravaggio. O recurso enfatiza o estado de ansiedade que ambas experimentam, adicionado ao fato de que temem ser descobertas. Apesar disso, parecem serenas: Judith segura uma espada na mão direita, enquanto a serva cobre a cabeça de Holofernes com um pano.

O poema “What a Woman Can Do” dá voz à pintora Artemisia enquanto está realizando seu trabalho. O medo retratado na pintura é transposto para o poema porque a *persona* também se mostra apreensiva com o que pode estar ocorrendo do lado de fora do seu atelier.

*Sozinha, à noite, no estúdio,
eu estava atenta a tudo
Retocando minhas pinturas à luz de velas.*

...

*Sentindo a escuridão, como Judith, na tenda de Holofernes, deve ter sentido
Insegura sobre quem estaria espreitando do lado de fora
(LEMAY, 1999, p. 93, 1-3: 5-6, tradução nossa).*

A pintora Artemisia Gentileschi foi pioneira entre as artistas, por ter sido a primeira a produzir pinturas históricas e religiosas em larga escala, na tradição de Caravaggio. Sua vida foi pontuada por acontecimentos trágicos que teriam afetado sua obra, segundo alguns críticos que apontam paralelos entre o tema de seus quadros (desse especificamente) e episódios traumáticos de sua vida. Conta-se que um professor contratado por seu pai para ensinar-lhe a técnica da perspectiva estuprou-a, sendo acusado e julgado; e que o período compreendido entre as acusações públicas contra sua honra e as condições do julgamento que incluíram até um exame médico muito a abalaram.

A estrutura efrástica, “apropriação do estilo artístico”, aqui exemplificada, nos mostra que algumas das características do estilo barroco da pintura – o contraste claro/escuro e os temas de medo e fúria – estão transpostas para a estrutura do poema, reconstruídas por meio de imagens paradoxais ou de jogos de palavras que se contrastam:

*Convidei o observador para entrar no quadro
através das dobras dos panos que fariam inveja a outro pintor -
E aí, eu as atingi com o sabre.
Como Judith, eu queria usar a beleza
por uma causa maior
Mesmo quando o outro lado era extremamente feio
(LEMAY, 1999, p. 93, 20-26, tradução nossa).*

Falando como se fosse a pintora, a poeta descreve o processo de criação do quadro, colocando-se no lugar de Artemisia, fazendo com que o poema espelhe o tom presente na obra dessa artista. A voz poética parece ilustrar, por meio de palavras, toda a ira experimentada por Judith e retratada na tela.

PROCESSO DE CRIAÇÃO

Em outro poema, “Emerald, Amethyst, Opal”, também ligado a uma pintura de Artemisia, a *Self-Portrait as La Pittura* (Figura 3), a estrutura ecfástica acontece de forma diferente. A voz poética descreve as etapas de criação do quadro, razão pela qual denominamos essa estrutura de “processo de criação”:

*Olho meu reflexo no espelho
que me reflete em outro.
A pintura é uma mulher se esforçando para ver, para saber.
Eu jogo meu corpo todo nesse sistema precário,
sem equilíbrio*
(LEMAY, 1999, p. 109, 11-15, tradução nossa).



Fonte: Gentileschi (1630).

Figura 3 – *Self-Portrait as La Pittura* (1630).

Quando essa mesma voz diz “Sim, deixe a pintura ser uma mulher / Deixe-a ser eu mesma” há um desejo de encarnar a mulher retratada na alegoria da

pintura, proposta por Cesare Ripa (1979), como se estivesse pintando seu autor-retrato. De acordo com Ripa (1979), a fórmula da alegoria da pintura é uma senhora vestida com cores brilhantes, usando um longo cordão de ouro com um medalhão em forma de máscara, segurando na mão esquerda a paleta e, na direita, o pincel.

Assim, logo após ter afirmado (linhas 9 e 10) que está tentando pintar a alegoria da pintura, a *persona*, na voz de Artemisia Gentileschi, descreve suas vestes, dizendo estar usando um típico uniforme de pintores: “sapatos resistentes e avental de artista” (p. 109, 18). Porém, o avental está sobre um “vestido verde-esmeralda cintilante” (p. 109, 19), cujas mangas podem ser observadas na pintura. A voz continua a descrição: o cabelo, “embaraçado, teimoso, selvagem” (p. 109, 22) e, em vez de usar a grinalda como Cesare Ripa prescreve em sua fórmula, surpreende o leitor ao sugerir que tal objeto provavelmente se encontra jogado ao chão, esquecido debaixo da poeira.

A éfrase nesse poema ultrapassa a descrição do processo artístico na medida em que a poeta reafirma a decisão da pintora Artemisia de mudar a fórmula de Ripa, desafiando padrões preestabelecidos para a arte.

ANÁLISE CRÍTICA

A estrutura efrástica pode dar-se ainda por meio de uma análise crítica. É o que acontece, por exemplo, no poema “Doe in a Mint Green Clearing”, sobre o quadro *Flowers in a Vase*, da pintora Rachel Ruysch.

Nesse poema, a voz poética age como se fosse uma admiradora e observadora crítica do trabalho da artista, demonstrando ter conhecimento do estilo do quadro – “natureza-morta” – e, especialmente, da obra de Rachel Ruysch, ao familiarizar o leitor com a época em que viveu a artista, “Rachel Ruysch, 1664-1750” (p. 13, 1) e com seu estilo artístico “Pintora de ramalhetes, de botões” (p. 13, 2). A éfrase ocorre em três etapas. Primeiro, à medida que vai descrevendo o quadro, a voz poética exhibe conhecimento da obra da artista, revelando detalhes antes despercebidos:

*Se olhar atentamente para suas pinturas
verá os intrincados sistemas de veias
abaixo da superfície das pétalas, das folhas*
(LEMAY, 1999, p. 13, 24-26, tradução nossa).

Em seguida, demonstra ainda conhecimento sobre a obra, quando aponta um detalhe característico do trabalho da pintora: o desenho de vários insetos escondidos em meio às flores.

*E num arranjo, há doze insetos alados variados,
uma borboleta, um besouro,
lutando pelo néctar*
(LEMAY, 1999, p. 13, 30-39, tradução nossa).

Por fim, na quarta estrofe, revela outra característica da obra da artista: a capacidade de mimetizar flores.

*Há algo mais que você precisa saber:
o buquê não está ao lado do cavalete.*

TRADUÇÃO

*A tulipa não floresce junto com a rosa,
 Junto com o lírio, com a papoula, com a flor-de-lis.
 Ela as pinta uma a uma
 a branquinha, a rosa e a laranja
 recusando a história e as estações.
 Conhecimento
 sobre as curiosas diferenças da flora
 (LEMAY, 1999, p. 13, 30-39, tradução nossa).*

No exemplo citado, a voz poética explica aos leitores os procedimentos da artista para conseguir flores de estações diferentes, agrupadas em um mesmo ramallete. O segredo reside no fato de que existe um tempo de espera entre a retratação de uma espécie de flor e outra, porque elas florescem em épocas diferentes. Também explica que ela sabe criar, pois existe uma “Flor inventada” (p. 15, 41), detalhe observado pela voz, escondida atrás das outras que, por ser a “mais bonita”, merece destaque. Segundo a voz poética, essa flor simboliza, ao mesmo tempo, a capacidade técnica da pintora de mimetizar flores na tela e a de criar, usando sua habilidade artística.

NARRATIVA

Nesse tipo de estrutura, a voz poética não se preocupa em descrever a pintura, mas a toma como ponto de partida para relembrar fatos biográficos da artista e recriar sua história. Esse é o caso do poema “Edge of Fontainebleau Forest”, sobre a pintura de Rosa Bonheur, *The Horse Fair* (Figura 4).



Fonte: Bonheur (1853-1855).

Figura 4 – *The Horse Fair* (1855).

Nesse poema, a voz poética, que fala em nome de Rosa Bonheur, faz uma retrospectiva de sua carreira e de todas as situações pelas quais teve que passar para que pudesse pintar no estilo escolhido. Relembra como descobriu ter olhos de artista, ao visitar, ainda criança, açougues onde havia aves depenadas – “Na minha mente, eu pintaria as penas de volta” – e ossos e carne crua de animais

*elaborar o movimento de uma perna de carneiro
reunir os pedaços da vaca:
traseiro, costelas, ombro e língua
(LEMAY, 1999, p. 23, 13-15, tradução nossa).*

Narra ainda as visitas a abatedouros, trajando calças de homem, levando consigo um caderno de desenho. Na verdade, a pintora teve que conseguir autorização do governo local (Figura 5), para usar trajes masculinos, necessários à sua permanência em abatedouros sujos e fétidos, onde copiava movimentos e partes do corpo dos animais.



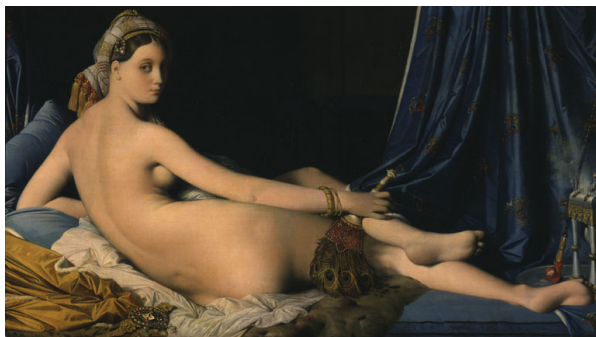
Figura 5 – Permission de Travestissement.

Mesmo enfrentando esses obstáculos, a pintora se mostra perseverante e corajosa: “Eu não recuei” (p. 25, 38).

Recriando cenas do passado da pintora, a poeta assim constrói seu poema ecrástico, dando à vida da artista uma nova forma e ampliando, ao mesmo tempo, a compreensão da temática da obra pictórica em questão.

DIÁLOGO

Para ilustrar esse caso, temos o poema “Take it Back: An Ode to Shrimp Woman”, em que a voz poética estabelece uma conversa com a figura retratada visualmente e ainda a desafia, gerando, com isso, uma certa tensão. A obra visual usada como objeto de representação é *La Grande Odalisque* (Figura 6) de Jean Auguste-Baptiste Ingres.



Fonte: Ingres (1814).

Figura 6 – *La Grande Odalisque*.

No início do poema, há uma interpelação à mulher retratada, mediante termos caricaturais usados para descrever o corpo claro, lânguido e extenso da odalisca:

*Ei, mulher nanica, pelada, sem veias.
Ei, braços de polvo, ei, menina sem graça.
Oi, Estou falando com você
Nesta espreguiçadeira
(LEMAY, 1999, p. 35, 1-4, tradução nossa).*

e, em seguida, um destaque hostil ao formato curioso das costas da mulher: “Muito comprido” / “não pode nem andar” (p. 35, 10-11), comparando-o com alguns animais: “cavalo de corrida”, “girafa de alabastro”, “ornitorrinco”, “mulher ganso”, “cobra engraçada” e “serpente preguiçosa”. No fim, a voz revela sua descrença nessa imagem de mulher e sua desconfiança de que ela esteja preparando um truque para o observador.

Assim como no livro XVIII da *Iliada*, em que Homero descreve o processo de criação do escudo de Aquiles e, ao mesmo tempo, mostra como as figuras ali representadas funcionam como um microcosmo da narrativa épica como um todo, Shawna Lemay vai além da mera descrição das obras visuais ao escrever seus poemas. As cinco formas de estrutura ecfrásticas descritas neste artigo revelam que a poeta, partindo para questões muito mais relevantes do que a mera descrição, conjuga sua própria imaginação sobre as obras pictóricas e seus criadores ao contexto artístico e biográfico das pintoras, aos processos de criação das pinturas e à influência dos estilos artísticos.

REFERÊNCIAS

- BONHEUR, R. *The Horse Fair*, 1853-1855. Óleo sobre tela. 26,67 cm x 63,5 cm. Presente de Cornelius Vanderbilt. Metropolitan Museum of Art, New York, EUA.
- BRUEGEL, P. *Landscape with the Fall of Icarus*, c. 1558, Óleo sobre tela/montagem em madeira. 73,5 cm x 112 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas.
- CLÜVER, C. Ekphrasis reconsidered: on verbal representations of non verbal texts. In: LAGERROTH, U.-B. (Ed.). *Interarts poetics: essays on the interpretations of the arts and media*. Amsterdã-Atlanta: Rodopi, 1997. p. 19-33.

CRANE, H. To the Brooklyn Bridge. In: SIMON, M. (Ed.). *The complete poems of Hart Crane (Centennial Edition)*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2001, p. 43-44.

DA VINCI, L. Tratado da pintura. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *Coleção A pintura – Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Ed. 34, 2006. v. 10.

GENTILESCHI, A. *Judith and her Maidservant with Head of Holofernes*, 1625. Óleo sobre tela. 148,34 cm x 72,5 cm. Detroit Institute of Arts. Michigan, EUA.

_____. *Self-Portrait as La Pittura*, 1630. Óleo sobre tela. 97 cm x 74 cm. Coleção da Rainha. Palácio de Kensington, London, Inglaterra.

HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of Words: the poetics of ekphrasis from Homer to ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

HOMER. *The Iliad of Homer*. Tradução Richmond Lattimore. Chicago: The University of Chicago Press, 1951.

INGRES, J. A. B. *La Grande Odalisque*, 1814. Óleo sobre tela. 91 cm x 162 cm. Louvre, Paris, França.

LEMAY, S. *All the God-sized fruit*. Québec: McGill-Queen's University Press, 1999.

LES FEMMES artistes et écrivains. *Permission de Travestissement* (facsimile). Disponível em: <<http://www.ac-orleans-tours.fr/lettres/tpe/tpe2/lucie-estelle-601/rosa-bonheur.htm>>. Acesso em: 20 maio 2004.

MANCELOS, J. de. *Uma tradução de alguns poemas de The Bridge, de Hart Crane*. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/mancelos12.rtf>>. Acesso em: 26 abr. 2007.

RIPA, C. *Iconology*. New York: Garland Pub, 1979.

RUYSCH, R. *Flowers in a Vase*, s. d. Óleo sobre tela. 54,35 cm x 46,74 cm. Presente de Wallace e Wilhelmina Holladay. The National Museum of Women in the Arts, New York, EUA.

TO THE BROOKLYN BRIDGE. Hart Crane. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/mancelos12.rtf>> Acesso em: 26 abril 2007.

WEISSTEIN, U. Literature and the visual arts. In: BARRICELLI, J.-P. (Ed.). *Interrelations of literature*. New York: MLA, 1982. p. 251-77.

DINIZ, T. F. N.; SANTOS, A. S. Images in words: five ekphrastic forms in Shawna Lemay's poems. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 149-159, 2011.

Abstract: *One of the commonest relationships between word and image is ekphrasis, defined as "the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system" (Clüver, 1997). The paper aims at illustrating five forms of ekphrasis represented by Shawna Lemay's poems, which will be analyzed according to their different "ekphrastic frameworks".*

Keywords: *ekphrasis; Shawna Lemay; image.*