

Por outras mãos: a écfrese da écfrese em Nuno Júdice¹

Duarte Drumond Braga

Universidade de São Paulo/FAPESP

Resumo: Ainda antes de ter publicado o seu primeiro livro, Nuno Júdice já se relacionava de forma muito elaborada e complexa com a questão e a prática da écfrese. Assim, será analisado o inédito “Mar tempestuoso (erradamente chamado A Vaga)”, de 1969, com o objetivo de entender aspectos metapoéticos relativos à teorização da imagem, simultaneamente poética e plástica.

Palavras-chave: écfrese, imagem, metapoesia

Abstract: Before he published his first book, Nuno Júdice already related in a very elaborate and complex way with the issue and practice of ekphrasis. In this regard, the unpublished 1969 poem entitled “Mar tempestuoso (erradamente chamado A Vaga)” [“Stormy Sea (wrongly called The Wave)”] will be analyzed, in order to understand the metapoetical aspects as regards to the theory of image, as being simultaneously a poetic and a plastic image.

Keywords: ekphrasis, image, metapoetry

1. Introdução

Enquanto crítico, Nuno Júdice havia salientado que a data geralmente apontada como a aurora da poesia portuguesa contemporânea, 1961 – ano da publicação dos livros *A Colher na Boca*, *Aquele Grande rio Eufrates* e da coletânea *Poesia 61* – deveria ser

prolongada até 1963, data em que saem *Os Passos em Volta*, de Herberto Helder. Este livro teria, para o Júdice crítico, aberto “a possibilidade de uma comunicação entre prosa e poesia que irá ser explorada, em diversos modos, nos anos subsequentes” (Júdice 1992: 153). Com efeito, o que se passa na poesia, a respeito da conexão com as artes plásticas, não é de modo nenhum alheio ao que se passa ao nível da relação genológica entre poesia e ficção, ajudando-nos a situar a produção poética de Nuno Júdice, e as questões que ela suscita, no contexto dos anos 60 e 70, nos quais surge.

Há, em *Os Passos em Volta*, um famoso conto (ou poema em prosa), intitulado “Teoria das cores”, que é uma espécie de paródia da mimese, não no sentido satírico do termo, mas num sentido semelhante àquele que iremos encontrar em Nuno Júdice. Nesse texto, encontramos um pintor que pinta um peixe vermelho que, subitamente, se torna negro. Em resposta, o pintor pinta um peixe amarelo. Além de uma reconhecida paródia da mimese, também podemos identificar uma alegoria da poesia por via das artes visuais: o poema, tal como o quadro, é feito contra o mundo, como várias vezes dirá Helder. Assim, o poema-conto de Helder permite desde logo entender que a inscrição do ver e do ouvir na poesia contemporânea decorre, quase sempre ou muitas vezes, da pretensão da poesia de produzir imagens heterocentradas de si mesma, através do diálogo com outros objetos artísticos. Como Rosa Maria Martelo tem afirmado, este fenómeno sinaliza o reatar de opções essenciais para a definição das poéticas da Modernidade pós-baudelairiana, particularmente do Modernismo (Martelo 2007: 21), entre as quais o trazer a visão e a audição de novo para a poesia. Haveria que retomar o que de alguma forma ficara pelo caminho.

Por outro lado, e ainda focando a lição que está implícita em “Teoria das cores”, este poema-conto mostra também que o problema não é apenas de ordem mimética ou denotativa, mas que se pode e deve colocar a nível discursivo, processual, mesmo no caso da écfrase. Da mesma maneira, a crítica de Gusmão e Martelo vai no encalço de Helder, simultaneamente integrando e, a meu ver, ultrapassando a questão da écfrase, uma vez que a explicitação de processos das artes remete sempre para uma dimensão metapoética, que pode implicar, mas ultrapassa, a noção e a prática ecfástica.

Antes de avançar, devemos contudo esclarecer o uso deste último termo no presente ensaio. É sabido que a éfrase possui longa história, desde o episódio da descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada* (Canto 18, vv. 483 a 608) até à «Ode on a Grecian Urn», de John Keats. Se a tendência para identificar a éfrase com a descrição de objetos de carácter artístico é desde logo identificável em autores clássicos, como Libânio ou Filóstrato, só na modernidade esse sentido se solidifica como exclusivo (Race 1993: 320). Num sentido oposto, houve quem propusesse definir éfrase da forma mais lata possível, no que seria coincidente com o gesto de cruzar fronteiras intersemióticas ou mesmo áreas disciplinares (Wagner 1996: 3), superando assim a relação imagem-palavra que daria corpo à ideia inicial de éfrase. Inclino-me, contudo, para a definição mais próxima do sentido retórico clássico: uma éfrase seria, antes de mais, um texto que pretende descrever um dado objeto. O sentido mais próximo do retórico – o de mimese de um objeto artístico, implicando descrição – pode ser adoptado sem prejuízo do facto de a poesia moderna complexificar muito a éfrase (através da citação, da reformulação, da paródia), como é sabido, e como se confirmará em seguida, pela leitura de um poema de Nuno Júdice.

2. Nuno Júdice e a éfrase da éfrase

Pode-se afirmar com bastante segurança que Júdice é o poeta que, com mais intensidade, tem praticado a éfrase na contemporaneidade portuguesa. Além de poeta, Júdice é também artista plástico, sendo autor de várias colagens e desenhos, aspecto de sua obra que foi recentemente revelado pela tese de Egídia Souto, *Nuno Júdice ekphrastique*, defendida em 2014. O discurso intersemiótico é de tal forma vasto neste poeta que, acerca de seus poemas, podemos falar em marinhas, paisagens ou retratos, como se de um pintor se tratasse. Isto é, podemos aplicar à organização e estudo de poemas critérios inteiramente retirados das artes plásticas e isto mostra bem a força da relação com a imagem plástica em Júdice.

Mas vemos também como, logo no início do percurso do poeta, e mesmo antes da publicação de seu primeiro livro, aquilo que se pode chamar éfrase é algo que se apresenta de forma extremamente elaborada. Egídia Souto afirma que o poema inédito que em seguida vou trabalhar é um dos primeiros poemas judicianos em ligação direta a um quadro

(cf. Souto 2014: 150). Trata-se de um inédito de 1969 no quadro de uma vastíssima obra publicada. O título é “Mar tempestuoso (erradamente chamado A Vaga)”, em clara alusão ao quadro de Gustave Courbet, *La Mer orageuse dit aussi La Vague*, pintado em 1870. Olhando apenas para o paratexto, saliento que o título do poema corrige e reescreve o do quadro (o que se torna claro no advérbio “erradamente”, que se substitui à locução “dit aussi”), comportando-se, além disso, como se fosse ele mesmo o título de um quadro, indício de que estamos perante um jogo muito curioso: o poema assume ser um eco e uma leitura do quadro, e daí ser inequivocamente uma écfrase. Assim, logo no paratexto começam as profundas implicações metapoéticas do texto. Passemos à sua leitura, sendo que transcrevemos o texto a partir da fotografia do poema inserta no segundo volume da tese de Souto:

MAR TEMPESTUOSO

(erradamente chamado A Vaga)

É condição natural do poeta não recusar a imagem. Embora o atormente a juventude, embora uma geração o cumule de indiferença, saberá o poema resistir, criará sua insondável razão, abrir-se-á como céu nublado ao despontar do sol. Então, sim, o poeta terá motivo para escrever; quanta sabedoria lhe basta.

Nesta obra de Courbet o mar, terreno próprio do mistério, ameaça devorar a praia, os barcos ancorados, o cachimbo com que eu seguro a página. Este mar é verde profundo sob o céu tempestuoso e, agitado, tem atravessado os anos imutável e mudo, mantendo intacta a inicial ameaça. Pouco importa que o tempo obscureça a intenção, que a teoria transforme suas leis, que se suceda o mais fraco ao forte, o mais pequeno ao maior – o conjunto obedece a si próprio, a cor, deteriore-se embora a tela, permanece imorredoura, a emoção guarda o seu valor incessante. Assim sobrevive o poema.

E quando, no semblante sombrio do horizonte, um rochedo inabalável afronta o mar, não hesito na exaltação e no gozo – sublimes os que, com serenidade, recusam o jugo! Sobre com fúria o vento, embora! Contra ele arremetam, embora, as vagas enormes! sobre ele pese, embora, o presságio de um céu escurecido! resistirá! isto é, manterá

Indiferença.

(Júdice *apud* Souto 2014: XXXVIII)

De que imagem se fala quando se afirma “É condição natural do poeta não recusar a imagem” (*ibidem*)? Nenhum poeta que assimile a tradição moderna recusa a imagem no poema, porque este é visto como um conjunto de imagens, ou em sentido retórico, ou em sentido iconográfico. Para além de ser uma espécie de exortação à aceitação da imagem das artes visuais na poesia e de ser uma indicação de que o poema se desenvolverá nesse sentido, este introito indicia que o poema se tece nessa confluência entre a imagem plástica e a imagem retórica. Note-se que o texto começa por focar o poeta como “eu” exterior que dirige a operação e acaba por focar o poema como entidade que permanece, uma metamorfose do poeta ou sua “desaparição elocutória”, para aludir à famosa frase de Mallarmé. Com efeito, podemos ler logo em seguida: “Embora o atormente a juventude, embora uma geração o cumule de indiferença, saberá o poema resistir” (*ibidem*), ou seja, tal como o próprio quadro que dá nome ao poema, o poema resistirá à voragem do tempo. No entanto, aquela desapareção do sujeito dir-se-ia agenciada de forma lúdica, pois o poeta e a sua figura voltarão a reaparecer explicitamente ao longo do texto.

O sentido do texto, até este momento da leitura, é ser então, antes de mais, preâmbulo consciente do ato criativo até ao momento em que se torna comentário do poema sobre si mesmo: a sua *cena de escrita*. Com efeito, a presença da linguagem crítico-teórica acerca da poesia moderna vai ficando mais explícita ao avançar na leitura. Se o poema resiste ao poeta, então tem motivo para se deixar escrever, a partir daí criando “sua insondável razão” (*ibidem*). Trata-se do autotelismo da poesia moderna – o poema basta-se a si mesmo porque, no famoso dizer keatsiano, o poeta não tem personalidade, a sua personalidade está no poema. Ou seja, só como poema é que o poeta pode escrever o poema e por isso se afirma: “Então, sim, o poeta terá motivo para escrever” (*ibidem*), uma vez que o poema corresponde à transformação deste.

No início da segunda estrofe, lemos: “Nesta obra de Courbet” (*ibidem*). Dir-se-ia uma éfrase no sentido mais restrito possível, ao ser introduzida pelo dêictico “nesta”. A éfrase presentifica objetos hiper-descritos, retomando-se aqui, por essa razão, o seu sentido tradicional retórico: descrição pormenorizada de um objeto, desta maneira colocando-o diante dos olhos. Mas imediatamente se passa para o poema: “Assim sobrevive o poema” (*ibidem*). Ou seja, não se está a falar de nenhum quadro, mas de um poema que fala sobre a

sua própria forma de produção de imagens, à luz de um quadro que lhe é, ao mesmo tempo, exterior e interior. Note-se, a este respeito, como o poeta inscreve seu próprio corpo e figura no texto, presidindo ao gesto mimético e denunciando-o: “o cachimbo com que eu seguro a página” (*ibidem*), expondo de forma lúdica a dimensão metapoética, um pouco ao modo da ironia romântica. Temos, assim, nesta estrofe, uma verdadeira teoria da imagem poética alegorizada enquanto imagem plástica. Quem poderíamos trazer à colação, para iluminar a questão da natureza e da produção da imagem poética, seria Manuel Gusmão, embora num texto em que reflete sobre o campo do cinema:

Interessa-me a relação possível entre a imagem literária e cinematográfica. Não é evidente à partida, mas pode encontrar-se pelo ponto de vista da alucinação. Não enquanto percepção de algo que não está lá, mas como algo que constrói uma presença que não se diria que está lá traduzida. [...] Acontece muito na poesia contemporânea. Se pensarmos a que é que aquilo diz respeito, qual é o sentido literal oculto, estragamos tudo, porque não se trata disso. O que interessa é a evidência figural que aquilo constrói, o objecto que passa a existir com aquela criação. A imagem poética pode aproximar-se aqui da cinematográfica, que tem um certo poder de insistir no lado alucinado da imagem. Há uma fulguração, uma evidência do desenho da imagem, que vem da situação típica do cinema, a sala escura. (Gusmão 2008: s.p.)

À luz deste embasamento teórico, o que acontece na segunda estrofe de *Júdice* seria uma descrição exata de um quadro, mas também, e ao mesmo tempo, a descrição de uma complexa imagem poética que estaria sendo criada (ou alucinada) nesse momento pelo poema, e que, de alguma forma, dispensaria a verificação do quadro original, uma vez que o poema é totalmente uma nova experiência. A evidência figural, para usar a linguagem de Gusmão, que passa a existir, isto é, o novo objeto, é sempre uma outra coisa, só pode ser uma nova coisa, mesmo reportando-se a um qualquer elemento exterior, como um quadro, de que se apropria. De uma forma afim à que descreve Gusmão, em *Júdice* também estaríamos perante uma alucinação, que é a construção de um quadro que não está “lá”. Muito embora o referente exista realmente e a estrofe possa ser uma descrição exata dele, interessa ver como esta descrição mais cria o seu próprio objeto do que nasce por motivos de fidelidade. E na *écfrase* clássica o que interessa é precisamente a fidelidade e a memória: como se fosse uma tradução, o poema deveria ser fiel e é de alguma forma sucedâneo de

um objeto. Não é o caso aqui. Ou seja, o plano mimético deixa-se envolver por um plano discursivo e processual. Assim, o que temos neste poema envolve uma éfrase clássica, que é este gesto de descrição de uma obra artística, mas a complexa fantasia metapoética que é o poema *in totu* vai muito além desse tipo de entendimento da éfrase. Devemos entendê-lo dessa maneira: uma cena de escrita de um poema efrástico; dito de outro modo: um poema sobre um poema sobre um quadro; dito ainda de outro modo: uma éfrase da éfrase ou ainda uma éfrase em segundo grau.

Em Júdice, a realização da éfrase vai muito neste sentido de usar o poema para criar imagens complexas, narrativizadas, ou narrativas de imagens que não são sucedâneas de objetos exteriores, ainda que o pareçam. Prova-o o facto de muitos poemas deste autor descreverem quadros que não existem em lugar nenhum. Martelo, em outro texto, desta vez sobre Helder, lembra que a visualidade da poesia contemporânea é “um efeito de sentido, uma visualidade apenas verbalizável e, portanto, livre dessa contraprova” (Martelo 2012: 23). Ora, este processo é extensível ao modo de criação de imagens que é típico da poesia moderna, que parte desta noção figural muito forte de imagem e que busca exatamente a nitidez plástica, como os trabalhos da mesma autora têm explorado (sobretudo Martelo 2012). A poesia de Júdice constrói-se totalmente nesta linha de compreender o que há de comum entre imagens figurativas e imagens da escrita ou, dito de um outro modo, entre a iconicidade e a dimensão figural-retórica da poesia.

Passando agora à leitura da última estrofe, que principia com “E quando, no semblante sombrio do horizonte” (Júdice *apud* Souto 2014: 151), convém ter ainda em conta para a interpretação a última frase da estrofe anterior: “Assim sobrevive o poema”. Continuamos no caminho da alegorização do poema e por aqui se compreende a ideia de perigo, a ameaça e a indiferença que aparecem no texto: tal como o mar ameaça o barco, o poema é ameaçado pelo tempo. Contudo, esta ideia desenvolve mais um registo paródico do que um tom sério e melancólico. Tratar-se-ia mesmo de uma paródia das características elocutórias e retóricas da postura discursiva romântica, para a qual a obra de arte é mero eco de uma experiência interior, ao mesmo tempo emocional e espiritual, que sobrevive à ação do tempo sobre os materiais: “deteriore-se embora a tela, permanece imorredoura, a emoção guarda o seu valor incessante. Assim sobrevive o poema” (*ibidem*). Não se esqueça

que Júdice, estudioso do romantismo anterior e autor de um livro de poemas intitulado *O Mecanismo Romântico da Fragmentação*, procura reler em sua poesia o romantismo a partir da poesia moderna, isto é, a partir de um entendimento da literatura enquanto projeto crítico, voltada sobre a crítica de seus próprios fundamentos; daí a leitura irónica do projeto romântico à luz de um outro projeto, que teria sua matriz naquele olhar autorreflexivo aberto pelo simbolismo.

Em seguida lemos:

E quando, no semblante sombrio do horizonte, um rochedo inabalável afronta o mar, não hesito na exaltação e no gozo – sublimes os que, com serenidade, recusam o jugo! Sobre com fúria o vento, embora! Contra ele arremetam, embora, as vagas enormes! sobre ele pese, embora, o presságio de um céu escurecido! resistirá! isto é, manterá

Indiferença. (Júdice *apud* Souto 2014: XXXVIII)

Este seria, no seguimento da leitura proposta, o ponto máximo da paródia, já que o poema mimetiza abertamente um discurso empolado. A introdução do registo paródico não é de forma alguma estranho a um movimento autotélico do texto, uma vez que a paródia tradicionalmente se tem prestado a esses intentos. Dir-se-ia que o eu lírico se coloca num pódio para falar, que assume uma posição que mostra seus sinais mais elocutórios (os “!!”), de um modo professoral, lembrando o poema “Comunicação académica”, de Herberto Helder.

A partir do que se coloca no seu fecho, é importante não ler o poema em clave romântica, mas, compreendendo o discurso fundamentalmente irónico e distanciado do poema face ao Romantismo, lê-lo como a ironização de um estremecimento emocional. Dir-se-ia, assim, que este poema procura esvaziar comicamente o discurso romântico sobre o sublime nas artes, vendo-o pelo prisma da poesia moderna. Neste sentido, o poema não é apenas uma éfrase paródica, mas uma paródia da própria éfrase, nesse mesmo processo se implicando uma teoria da imagem poética, como terá ficado claro neste ensaio.

3. Considerações finais

Em jeito de conclusão, retomo o que atrás dizia – e acrescento algumas considerações – com base no poema “Teoria das cores”, de Herberto Helder. A partir desse texto se permitiu afirmar que os problemas interartísticos e intersemióticos em poesia não seriam apenas de ordem mimética ou denotativa, mas que se poderiam e deveriam colocar a nível discursivo, processual, mesmo em caso de éfrase. Com efeito, também no seio da própria éfrase a questão não deve ser lida apenas ao nível da representação, da mimese e da fidelidade ao objeto, visto que também no discurso efrástico esse ponto de vista da poesia sobre as outras artes é quase sempre um ponto de vista metapoético, uma reflexão sobre o poema, como ficou claro a partir de Nuno Júdice.

Certamente que o curioso fenómeno que “Mar tempestuoso (erradamente chamado A Vaga)”, de Nuno Júdice, propõe – um discurso poético sobre a própria éfrase – deverá ampliar mais ainda esta colocação teórica e crítica, mostrando que a poesia moderna e contemporânea encontra modos muito elaborados de recuperar a questão clássica da éfrase, enquanto dispositivo para uma complexa fantasia metapoética dentro da qual se vê inteiramente dissolvida, como no caso do poema de Júdice.

Temos, assim, certamente uma boa margem para aproximar este texto de Júdice – o qual de forma notória se constrói a partir de imagens que circulam entre a esfera da crítica e do poético (ao modo de Manuel Gusmão) – do já referido “Teoria das cores”, de Herberto Helder. Na verdade, ambos os poemas parecem constituir meditações extremamente densas e fortes sobre as formas de a poesia constituir os seus mundos à luz de processos plásticos, nos quais a poesia vê representados não apenas os seus processos, mas também a representação dessa mesma representação. Sugere-se assim que a poesia de Nuno Júdice, em sua produção inédita dos anos 60, instaura no texto poético aquela circulação com o texto crítico que é uma característica saliente da produção deste século.

Neste sentido, a complexidade deste poema não pode deixar de ser também relacionada com uma outra exploração de processos efrásticos sua contemporânea, como seja o livro *Metamorfoses* (1963), de Jorge de Sena. Enquanto metamorfose constante e mesmo sistemática dos objetos de arte, o livro de Sena vai da questão da metamorfose das linguagens artísticas à da metamorfose da própria linguagem. De alguma forma, o poema de

Júdice que acabei de trabalhar é também animado por uma metamorfose, se não tão multimodamente explorada como a de Sena, não menos intensa, a partir de um sujeito que ludicamente se presentifica ou se ausenta do texto, conforme explorado, e no jogo com a noção de discurso que se desenvolve. Ou seja – partindo de uma reflexão de Luís Adriano Carlos (1986) –, tanto nos poemas de Sena, como no poema em prosa de Júdice, a metamorfose das linguagens artísticas acabaria por apontar para a metamorfose do discurso ou da própria linguagem.

Bibliografia

- Carlos, Luís F. Adriano (1986), *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites. Análise das estruturas paragramáticas nos “Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena”*, Universidade do Porto.
- Gusmão, Manuel (2008), "Temos todos um cinema metido na cabeça", *Público*, 27 de Junho.
- Júdice, Nuno (1992), *O Processo Poético*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Martelo, Rosa Maria (2007), *Vidro do Mesmo Vidro. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto, Campo das Letras.
- (2012), "De imagem em imagem", *Abril*, Niterói, vol. 5, nº 9, Novembro.
- Race, William H. (1993), "Ekphrasis", in Alex Preminger & T.V.F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press.
- Souto, Egídia (2014), *Nuno Júdice ekphrastique : lieux, corps, paysage*, tese de doutoramento em 2 volumes, Université Sorbonne – Paris 3.
- Wagner, Peter (1996), "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of Art(s)" in Peter Wagner (ed.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Vol. 6, Nova Iorque, Walter de Gruyter.

Duarte Drumond Braga possui Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas - Estudos Portugueses (2005), Mestrado (2009) e Doutoramento (2014) em Estudos Comparatistas, todos pela Universidade de Lisboa. No âmbito do Doutoramento, no qual trabalhou a questão do orientalismo em Camilo Pessanha, Fernando Pessoa e outros poetas, recebeu bolsa da agência do estado português Fundação para a Ciência e Tecnologia (2009-2013) e realizou estágio de pesquisa na Universidade de Wisconsin-Madison (E.U.A.). Atuou como docente na Faculdade de Letras da U.L. e nesta instituição foi membro integrado do Centro de Estudos Comparatistas (2009-2014), bem como membro colaborador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (2007-2013) e do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (2007). Pós-doutorado, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, acerca da representação de Goa e de Macau na Literatura de língua Portuguesa do século XX, desenvolvido nos anos de 2014-2015 na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde atua como docente na pós-graduação e na extensão universitária. Trabalha nas áreas de Literatura Portuguesa e de Literatura Comparada. Neste momento, tem os seguintes interesses de pesquisa: literatura portuguesa do Fim-de-século ao Modernismo, poesia em língua portuguesa do século XX, Oriente e orientalismo na literatura portuguesa e literaturas de Moçambique, Goa, Macau e Timor em língua portuguesa. Nestes campos, publicou artigos e preparou volumes de ensaios, dossiês temáticos em revistas e uma antologia temática. Organizou ainda eventos científicos internacionais em Portugal e no Brasil. Autor do livro de poesia *Volta do Purgatório* (Lisboa, Língua Morta, 2015), tem poemas dispersos em revistas literárias, em papel e na rede.

NOTA

¹ Este texto foi realizado ao abrigo do projeto de pós-doutorado 2014/00829-8 da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.