

É C F R A S E , U M T R O M P E L ' O E I L N A R R A T I V O E A L G O M A I S

MÁRIO AVELAR

No início do romance de Jorge Semprún, *A segunda morte de Ramón Mercader*, o leitor é confrontado com uma descrição detalhada de um tecido urbano; refiro tecido e não espaço porque, nesta aparente deambulação do olhar, prevalece uma focalização atenta às texturas, densidades, matizes de cores, sombras e subtilezas de luz.

O ponto de vista é o de uma qualquer personagem, masculina, que se posiciona face a um lençol de água que reflecte uma velada luz do sol, quase como se a sua superfície, na sua dormência, fosse a de um espelho, pois parece denegar a profundidade e os mistérios (e medos) que ela encerra, como tão bem ilustrou Herman Melville em *Moby-Dick, or the Whale*.

Como se de um *travelling* se tratasse, o olhar desliza para as águas cinzentas de um canal, para as pedras de um cais, cujas texturas denunciam a acção que nelas teve o continuado afago das águas, e delas, das pedras, ainda num gesto narrativo quiçá cinematográfico, se ergue para desvendar a identidade das casas que enquadram esse mesmo cais; que o enquadram quer enquanto figuras de um cenário, quer enquanto lugares onde o negócio se concretiza. Não será, aliás, o cais, desde a modernidade, um signo por excelência dos encontros e das rotas comerciais?

Nem sequer a estase - esse instante que na tragédia precede o derradeiro confronto do clímax - proveniente da dormência das barcaças atracadas no cais, ilude o intenso movimento de gentes e produtos que antecedeu aquele instante do olhar, nem os instantes que lhe sucederão. Essa é a inevitabilidade: a dinâmica do negócio em que assenta a actividade da classe que nos habituámos a conhecer como burguesia. Tudo isto, e muito mais, perpassa pelo olhar e pela mente da tal personagem que contempla aquele cenário.

Que este olhar é apenas um ponto de vista é algo que o narrador esclarece ao referir a *perspectiva ligeiramente oblíqua*. É esta perspectiva que prossegue, desvendando detalhes, como o reflexo nas águas das fachadas dos edifícios, o eventual som das vozes — *as vozes possíveis das pessoas* - de quem por ali passa, assim quebrando o

silêncio que, até então, persistira, para, finalmente, se deter sobre duas mulheres que estariam mais próximas, sobre as possíveis texturas das suas vestes, e sobre o que isso poderia significar acerca de um quotidiano.

E logo o olhar faz um *zoom* para, mais adiante, se suspender sobre outras duas mulheres e dois homens que talvez falassem dos afazeres ligados àquele microcosmo, aos seus negócios. Tanto eles como elas viveriam um momento de estase, aguardando o instante certo para a travessia para a outra margem. O céu, onde vogam nuvens em diferentes tonalidades de cinzento, confirma uma atmosfera algo melancólica; ou, pelo menos, assim parece ela de acordo com a sensibilidade da personagem que dela é testemunha.

Até que, algo inesperadamente para nós, leitores, que nos habituámos a confundir o olhar desta personagem com uma realidade - a sua realidade, ou realidade narrativa, se quisermos -, somos confrontados com uma declaração: *à direita, um pouco recuado face às personagens visíveis, como se ele próprio tivesse sido a uma última personagem, invisível, deste quadro, como se o pintor – três séculos atrás -, irónico, tivesse previsto a sua chegada...* (Semprún 23)

Esta é uma revelação que põe em causa toda a leitura que antes fizéramos; afinal, aquela não era uma descrição do espaço em que se inseria uma personagem - eventualmente o protagonista desta história -, mas sim um tipo de descrição particular, a de um quadro. Aquela não era, portanto, uma daquelas que habitualmente se concebem ser uma das categorias narrativas -- a descrição -, mas sim uma *écfrase*, isto é, a descrição de um objecto artístico, neste caso concreto, de um quadro de Vermeer, *A vista de Delft*.

Assim se conclui que Jorge Semprún criou um simulacro, um efeito de ilusão, de *trompe l'oeil* narrativo, devido ao qual o leitor confundiu a *écfrase*, feita a partir do ponto de vista de uma personagem, com aquela que este leitor julgava ser a descrição de um espaço físico natural onde essa personagem se inseria. Aquela fatia de tempo que Vermeer elegera para a sua obra interrompe um eventual fluir da história para, deste modo, introduzir uma atmosfera que funciona como prólogo para a trama que se irá desenvolver.¹

Ainda antes de regressar ao conceito que subjaz a esta leitura, o de *écfrase*, devo clarificar outro que surge subjacente à expressão que acima utilizei: *fatia de tempo*. Encontramos a noção da qual ela decorre num ensaio

¹ Carlos Fernandez Pérez desvenda eventuais impactos biográficos neste passo, nomeadamente os que envolvem o exílio de Semprún, no ensaio "Pintura y Memoria em las Novelas de Jorge Semprún".

que constitui um marco na história da reflexão crítica em torno da relação entre a palavra e a imagem; uma história que encontra nos textos platónicos – passos de *A República* e em *Crátilo*, em particular – um capítulo fundador, e que obtém na expressão horaciana *ut pictura poesis* emergente em *Arte Poética*, um lastro que irá persistir ao longo de séculos, até à sua desconstrução, por Gotthold Lessing, no século XVIII, em *Laocoonte – Ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*.

Porque não cabe neste espaço dissertar em torno desta obra, restrinjo-me ao que importa para esta minha reflexão: o subtítulo escolhido por Lessing. Esse exhibe aquelas que, na sua opinião, seriam as estratégias subjacentes à pintura e à poesia. A pintura ou a escultura (posteriormente a fotografia inscrever-se-ia nesta categoria, enquanto o cinema, como arte da imagem em movimento, a sabotaria) caracterizar-se-iam pela escolha de um instante significativo de uma determinada narrativa para a sua representação. Recorde-se que, até então, numa rígida hierarquia de géneros e subgéneros herdada do classicismo, a pintura elegia como repositórios mais nobres e primordiais as narrativas mitológicas, épicas e bíblicas.

Deste modo, a escolha de um instante, que participava de um fluir narrativo - de um antes e um depois -, constituía uma escolha fulcral para a figuração de um qualquer evento, personagem ou acto heróico. Daí que Lessing tenha considerado que a pintura e a escultura eram artes do espaço, visto ser esta a categoria que nelas prevalecia. Por seu turno, a poesia (género no qual, igualmente segundo o enfoque clássico, o subgénero épico adquiria um estatuto superior) estaria associada a um devir narrativo, sendo, por isso mesmo, considerada uma arte do tempo.

Regressemos, então, a *A segunda morte de Ramón Mercader*. Ao optar por aquilo que considere ser um efeito de *trompe l'oeil*, que nada mais é do que um simulacro (alguns chamar-lhe-iam uma estratégia pós-moderna) em que a obra de arte se confunde com a narrativa, Jorge Semprún aproveita todas as potencialidades das artes do espaço, no que elas significam de convocação e exibição de uma atmosfera.

A melancolia que ali emerge, devido à atenção aos pormenores que dão corpo ao quadro, parece decorrer de uma banal descrição (enquanto categoria narrativa ligada à *suspensão* de um devir) que nos surge através do ponto de vista de uma personagem; daí, do modo como são enunciados os matizes que tecem os objectos e/ou as personagens que povoam aquele espaço em Delft, que se possa falar de melancolia. Afinal, o leitor confunde

a eventual melancolia de Vermeer com uma suposta melancolia do(s) interveniente(s) nesta história de Ramon Semprún.

O equívoco entre representação e objecto, entre quadro e cena de um quotidiano, decorre, em grande parte, do modo como Semprún consegue explorar as virtualidades da éfrase, nomeadamente a *enargeia*, isto é, a capacidade de, através da palavra, reproduzir com vivacidade um determinado objecto, de modo tal que ele parece ganhar vida aos olhos do leitor.

Quando mergulhamos no tempo ao encontro das raízes da éfrase, desvendamos a ênfase nessa virtualidade. Desde logo, na génese etimológica que advém da confluência de *ek*, “até ao fim”, e *phrazô*, “fazer compreender, explicar” (Avelar 40, Maurison, 180). No entanto, não o esqueçamos, ainda em remotas circunstâncias clássicas, no início da nossa era, surgem os exemplos, de Apeles e de Zêuxis de *trompe l’oeil*, celebrizados por Plínio, O Velho.

Contudo, a primeira exibição literária da éfrase surge, mais remotamente, no canto XVIII (478-608) da *Iliada*, de Homero, quando Aquiles está prestes a entrar em combate para vingar a morte do seu amigo Pátrodo às mãos de Heitor. Tétis, sua mãe, tenta protegê-lo de um desfecho que também ela conhece - o oráculo havia previsto que ele ocorreria após a morte de Heitor -, sendo neste contexto que pede a Hefesto que forje as armas para o herói. É num cenário de radical interferência da esfera divina na humana que o episódio prossegue.

Ora, independentemente da sua função num contexto narrativo, este momento pode ainda ser entendido num âmbito algo arqueológico, enquanto narrativa onde uma memória social, cultural e histórica se insinua. Maria Helena da Rocha Pereira alerta para “o modo de Hefesto trabalhar o escudo de Aquiles, forjando-o como se fosse de ferro, em tempos de protogeométrico ou geométrico, mas fazendo-lhe incrustações de ouro, prata e bronze, à maneira micénica” (66). Mais adiante, a reputada classicista destaca as perspectivas geográficas e astronómicas coevas - a terra plana, rodeada pelo *rio* Oceano; o Sol, a Lua, constelações principais; e detalhados contextos antropológicos - a cidade em paz com sua dimensão festiva e a descrição de um julgamento, a cidade em tempos de guerra, o quotidiano rural (lavra, ceifa, vindimas, pastoreio). E enfatiza: “Note-se a presença da música, tanto no trabalho diário, como nas ocasiões festivas, e a ausência de navegação ou pesca, facto que se

interpreta, [...], como prova de que as actividades marítimas ainda não podiam pôr-se a par das agrícolas.” (idem: 80-81)

Estamos, assim, perante um *fresco* que vai evoluindo perante o olhar do destinatário (Tétis) e do leitor; um olhar, porém, que só no discurso existe, pois o escudo não preexiste ao texto, não existe para além dele; aliás, só nele se *realiza*. A *écfrase* é, portanto, obviamente imaginária; daí que a crítica anglo-saxónica a ela se refira como *notional ekphrasis*. A sua dimensão imaginária não lhe retira, todavia, a capacidade de funcionar como sinopse cultural e social, num sentido muito lato, quase antropológico, de uma época (Avelar 42-43).

As virtualidades da *écfrase* em termos do domínio da escrita fazem com que esta seja integrada numa acção pedagógica, pelo que não será estranho o facto de encontrarmos, pela primeira vez, a referência a este termo nos estudos sobre Retórica atribuídos a Dionísio de Halicarnasso (*Retórica*, 10.17), embora seja posteriormente, já no início da era cristã, com Hélio Teão, que a *écfrase* surge no contexto específico da pedagogia. Entre os tópicos seleccionados por Teão para o seu exercício destacam-se descrições de pessoas, ações, lugares, estações, festivais. Por seu turno, o arquitecto grego Hermógenes, a quem se devem os templos erigidos em honra de Dioniso e Artemisa Leucófrina, em Teos e Magnésia, respectivamente, ter-se-á dedicado, ainda jovem, à produção de estudos sobre Retórica, tendo inclusivamente abandonado a arte que, segundo Vitruvius, o celebrou. Em *Progymnasmata*, texto a ele atribuído, surgem instruções específicas relativamente à elaboração da *écfrase*.

A clareza (*sapheneia*) destaca-se a par da vivacidade. O carácter eminentemente prático do trabalho de Prisciano, e a sua profunda vocação pedagógica no âmbito do ensino do latim e da hermenêutica textual, evidenciam o destaque então a ela atribuído, e, conseqüentemente, à interação entre a palavra escrita e um artefacto. A *écfrase* impõe-se, portanto, como instância peculiar de diálogo intertextual que, pelo seu confinamento ao signo visual - como terreno de interpelação pela palavra -, não deverá ser confundida com a hipotipose, isto é, com a descrição de um signo ou conjunto de signos de natureza não visual.

Será já na modernidade, com os *salons* do século XIX, que a *écfrase* invade um novo tecido discursivo, o da crítica de arte. Com efeito, perante a necessidade de dar a conhecer o objecto em análise ao leitor, o crítico vê-se obrigado a introduzir a *écfrase* no seu texto, explicitando as diferentes dimensões que tornam singular esse

mesmo objecto. Para além de elementos óbvios a nível indicativo, como o título da obra, é todo um léxico visual técnico que deve agora ser reproduzido com vivacidade (de novo, a *enargeia*) perante o leitor. Considera a propósito Charlotte Maurisson: “Elle (l’écfrase) est à la fois description et discours autonome, réflexion sur l’oeuvre d’art. C’est donc un discours tant descriptif que prescriptif.” (183)

Este é, na verdade, um instante que antecede outro, o da entrada da écfrase, enquanto actante, num outro tecido, o da narrativa romanesca moderna, e o da sua função enquanto simulacro; o tal simulacro que imperará na pós-modernidade. Mas antes dessas incursões mais próximas de nós, como a de Jorge Semprún, devo assinalar esse seu inevitável precursor, Proust. Com efeito, são inúmeras convocações do discurso pictórico na obra monumental de Proust, pelo que me limito a assinalar apenas duas que evidenciam funções distintas.

Em *Du côté de chez Swann*, uma personagem lateral é descrita (evocada?) através da referência à Caridade de Giotto, o que permite enviar para um conjunto de tópicos decorrentes da obra do pintor italiano. Prevalece, portanto, neste caso, o poder evocador da pintura, a partir do qual se densifica o universo narrativo. O outro exemplo, e a outra função, surge através de uma personagem ficcional, o pintor Elstir, eventualmente inspirado em Turner (Rodriguez 2). Neste caso, a écfrase é, obviamente, imaginária (a tal *notional ekphrasis*), confirmando a presença da pintura como simulacro textual. Se, por um lado, esta presença nos reenvia para o *trompe l’oeil*, por outro, através de um criador imaginário de telas não menos imaginárias, ela permite desenvolver todo um programa estético, o do escritor, o de Marcel Proust. Será, portanto, num espaço fluido de intenções narrativas - às quais não é indiferente o simulacro, a evidência da ficcionalidade -, de evocações estéticas, de potencialidades estilísticas, que essa estratégia que ainda na Antiguidade a Retórica acolheu, ainda hoje persiste ora perturbando o leitor menos atento ora insinuando novas veredas de sentido.

CITAÇÕES:

AVELAR, Mário (2018). *Poesia e artes visuais – Confessionalismo e écfrase*. Lisboa: Imprensa Nacional.

MAURISSON, Charlotte ed. (2006). *Écrits sur la peinture*. Paris: Folio.

PÉREZ, Carlos Fernandez (2011). “Pintura y Memoria en las Novelas de Jorge Semprún”, em: desocupado-lector.blogspot.pt

ROCHA PEREIRA, Maria Helena (1993). *Estudos de História da Cultura Clássica*. Lisboa: Gul-benkian.

RODRIGUEZ, Antonio (2014). “La Conception de l’oeuvre d’art: face à Elstir – Recréer la réalité”. *Écrit d’oeuvres et genres*. Lausanne, 16 mai, 1-24.

SEMPRÚN, Jorge (1985). *La segunda muerte de Ramón Mercader*. Barcelona: Planeta.