

TRADUÇÃO



Poesia ecfástica: dentro e fora do museu¹

Jonathan Ellis

Universidade de Sheffield, Sheffield / Reino Unido

j.s.ellis@sheffield.ac.uk

Tradução:

Fernando Baião Viotti

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

fviotti@ufmg.br

<http://orcid.org/0000-0002-9810-2122>

Os seres humanos têm sempre se sentido atraídos a descrever coisas que são belas. Como aponta Elaine Scarry, a presença da beleza

parece incitar, ou mesmo requerer, o ato da replicação... a Beleza traz à vida cópias dela mesma. Ela nos faz desenhá-la, fotografá-la ou descrevê-la para outras pessoas. Às vezes faz florescer réplicas exatas, outras vezes produz ressonâncias, havendo ainda os casos em que produz coisas cuja conexão com a matéria original é irreconhecível. (SCARRY, 1999, p. 3).

Para Scarry, a beleza é como uma bactéria amigável se multiplicando em mutações contínuas através de várias formas de arte e em diferentes mídias. Um lindo rosto na rua se torna um retrato no museu que se torna um poema em um livro que se torna o ensaio que você acaba de começar a ler. Cada fotografia tirada é um registro desse processo; cada cartão postal entregue, uma maneira de dizer não apenas “Eu queria que você estivesse aqui”, mas também “Eu queria que você pudesse ver isso!”.

Écfrase é uma palavra que soa esquisita para esta atividade cotidiana: o hábito, alguém poderia dizer a necessidade, de descrever

¹ Artigo originalmente publicado com o título “Ekphrastic Poetry In and Out of the Museum”. In: *A Companion to Poetic Genre*. Ed. Erik Martiny. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 614-626.

coisas em palavras. Mais precisamente, éfrase é o termo literário que se refere à arte de falar sobre objetos visuais, a transformação de coisas vistas em poesia ou prosa, lida ou falada. John Hollander faz uma útil distinção entre duas formas de éfrase: a éfrase “real”, em que uma obra de arte verdadeira é mencionada ou descrita, e a éfrase “imaginária”, na qual o objeto visual é uma pintura ou escultura fictícia que ganha vida por meio da linguagem (1995, pp. 3-91). A mais famosa descrição ecfrástica é provavelmente a resposta lírica de Walter Pater à *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci. “Coloque-a por um momento ao lado de uma daquelas brancas deusas gregas ou belas mulheres da antiguidade, e como elas se perturbariam com tal beleza, em cuja alma todas as agruras se haveriam dissipado!” (PATER, 1888, pp. 129-130). Para Pater, o quadro de da Vinci não era apenas o mais belo objeto que ele jamais vira, ele continha, e de alguma maneira *era*, a própria súplica de todos os encontros precedentes do humano com a beleza.

Todos os pensamentos e experiências do mundo estavam gravados e moldados ali, onde poderiam se refinar e ganhar forma exterior, o animalismo da Grécia, a luxúria de Roma, o misticismo da Idade Média com sua ambição espiritual e seus amores imaginativos, o retorno de um mundo pagão, os pecados dos Bórgias. (PATER, 1888, p. 130).

A pintura de da Vinci, vale a pena recordar, era ela mesma uma cópia, um retrato não apenas de uma pessoa real (ou um amálgama de várias pessoas reais), mas de um ideal antigo de beleza. Nesse sentido, a resposta em prosa de Pater era uma cópia da cópia, com ao menos dois graus de separação da fonte original da beleza. Vendo a pintura através dos olhos de Pater (ou, por outro lado, lendo-a por meio das palavras de Pater), alguém estará simultaneamente na presença de três objetos distintos de beleza: a *Mona Lisa* “real”, seu retrato pintado por da Vinci e a resposta em prosa de Pater a ele. A carne se torna palavra por meio da tela. Mas Pater realmente *vê* a *Mona Lisa* em sua citação? Como aponta Angela Leighton, “a passagem é mais sobre o tempo do que sobre uma imagem em uma galeria de arte... A maneira como Pater lê a *Mona Lisa* quase que a retira completamente da moldura, enfatizando a ausência de separação entre o objeto artístico e as memórias impressionistas que ele facilmente inspira.” (LEIGHTON, 2007, pp. 87-88). Os críticos de arte têm progressivamente lamentado o quanto as palavras de Pater obscurecem nossa capacidade de ver a pintura de da Vinci por um novo

prisma. Suas palavras rivalizam e talvez até mesmo usurpam o seu objeto original de atenção. O que foi uma vez simplesmente uma descrição da *Mona Lisa* rapidamente se torna a descrição da *Mona Lisa*.

A escrita ecfástica tem frequentemente uma relação parasitária com o trabalho visual que ela celebra. Ela pode se anexar à obra de arte original sem lhe adicionar nada de individual ou novo. No propósito de ter a sua própria vida autônoma, no entanto, a literatura ecfástica tem que ser mais do que apenas uma cópia. O termo *ekphrasis* vem das palavras gregas *ek* (fora) e *phrassein* (falar, dizer). Como um termo técnico conectado ao estudo e à prática da retórica, suas origens remontam ao primeiro século depois de Cristo, quando era utilizada para denotar “qualquer descrição digressiva incluída no discurso retórico” (SMITH, 1995, p. 10). O gosto pela éfrase como expediente digressivo permanece popular na contemporaneidade, como evidenciado pela trajetória de um autor como Frank O’Hara, cujo emprego no Museu de Arte Moderna o colocaria em contato direto com artistas do século XX, como Joan Miró e Jackson Pollock, mas em cuja poesia aprendemos tanto sobre os sentimentos e desejos cotidianos do poeta quanto sobre as ideias do funcionário de museu a respeito de pintores e suas obras. O’Hara chegou a dar o título de “Digressão sobre o número 1, 1948,” a um de seus poemas sobre pinturas, absolutamente consciente de até que ponto os poemas frequentemente obstam o caminho de quem tenta ver as coisas precisamente. Embora o poema em questão rememore “um bom dia para observar” (“A fine day for seeing. I see”), o poeta não pode ver além de suas próprias irritações ou pequenos incômodos. O poema começa dizendo “Eu estou doente hoje mas não estou / muito doente” (“I am ill today but I am not / too ill”) e continua noutra parte: “Eu estou cansado hoje mas não estou / muito cansado”. (“I am tired today but I am not / too tired”).² Para O’Hara, como para muitos outros escritores do século XX, poemas se assemelham a pinturas apenas por caminhos muito tortuosos. A arte visual é parte de seu mundo, não o mundo de sua arte.

A digressão é apenas um elemento da escrita ecfástica, entretanto. No terceiro e quarto séculos depois de Cristo, a éfrase começou a ser usada como um termo para descrever a arte visual em vez de apenas um modo retórico de falar. O primeiro exemplo conhecido de éfrase no mundo ocidental é a longa descrição do escudo de Aquiles na *Iliada*. James Heffernan aponta: “Como os épicos homéricos são geralmente

² “Digression on number 1, 1948” (O’HARA, 1995).

datados do século VIII a.C., por volta da época em que a escrita surgiu na Grécia, não seria exagero afirmar que a écfrase é tão antiga quanto a própria escrita no ocidente” (1993, p. 9). Heffernan define a écfrase como “a representação verbal da representação visual” (1993, p. 3). Essa definição, ele admite, é “simples na forma, mas complexa em suas implicações” (1993, p. 3). Heffernan foca sua atenção na écfrase como algo que “fala alto” e “diz tudo” (1993, p. 6): “A écfrase fala não apenas *sobre* obras de arte, mas também *para e por* elas. Fazendo isso, ela encena – dentro do teatro da própria linguagem – uma revolução da imagem contra a palavra” (1993, p. 7). A definição de écfrase de Heffernan, nos termos de uma disputa entre palavras e imagens, tem uma longa história. Plutarco delimitou os elementos do debate quase dois mil anos atrás ao descrever a pintura como poesia muda e a poesia como imagem falante. Como observa Stephen Cheeke, definições desse tipo criaram

as sementes de toda uma tradição de pensamento quanto ao significado daquilo que *falta* em cada arte em relação a outra... A pintura é poesia que talvez gostaria de falar, mas não pode, conseqüentemente desejando que a poesia fale por ela. (Será mesmo?) E a poesia é pintura que gostaria de ver e, conseqüentemente, requer que a pintura a ilustre. (CHEEKE, 2008, pp. 20-21).

Outras oposições binárias derivaram dessa divisão de papéis entre o visto e o falado, em particular a simplificação sedutora (ou em última análise a ideia reducionista) de que a pintura existe no espaço enquanto o poema existe no tempo. Nem toda pintura é ainda vida, alguém poderia protestar, mas toda e qualquer pintura congela o tempo por certos caminhos irrevogáveis. O mar pode parecer se elevar em *O barco escravo*, de J.M.W. Turner, por exemplo, mas as ondas nunca realmente se deslocam. Também os escravos estão sempre prestes a se afogarem, nunca a serem salvos. Poemas, ainda que frequentemente os encontremos dentro do espaço de uma página, permitem a suas personagens viajar através do tempo; contam histórias, se nem sempre com princípio, meio e fim, ao menos com um antes e um depois. O fato mesmo de que um poema precise ser lido, seja em voz alta ou na cabeça do leitor, também cria um sentido de tempo. Os eventos se desdobram linha a linha, não podendo ser vistos em seu todo, como ocorre com um quadro.

Tais separações rígidas são certamente mais um aceno à nossa necessidade de ordenar do que uma contribuição ao verdadeiro

entendimento das diferenças entre pinturas e poemas. Como qualquer um que tenha de fato observado uma pintura de Turner por algum tempo pode testemunhar, a cena pode estar congelada, mas a história que ela conta é tudo menos estática. Nós continuamos sua narrativa temporariamente congelada fora da moldura do quadro. O mesmo processo ocorre em direção oposta quando lemos poesia. As expectativas de movimento narrativo são frequentemente frustradas e somos subitamente apanhados num momento que perturba ou reverte o tempo cronológico, “Surpreendidos pela alegria”, como Wordsworth coloca de modo memorável numa elegia epônima para sua filha de três anos de idade. A poesia figurativa e a poesia concreta são dois outros gêneros nos quais a forma de um poema na página, sua aparência visual, é quase tão importante quanto aquilo que o poema de fato diz. Precisaríamos de apenas uma rápida olhadela em “Easter Wings”, de George Herbert, para adivinhar que o poema tem alguma relação com voos religiosos... Da mesma forma, “Swan and Shadow”, de John Hollander, pode ao menos parcialmente ser entendido sem que leiamos uma única linha. Enquanto há escritores ecrásticos que falam em nome do objeto visual como se falar fosse aquilo que os objetos visuais sempre desejaram, a maioria respeita o silêncio de uma pintura ou escultura não como algo perdido ou faltante, mas como algo do qual a poesia faz emergir uma nova obra de arte.

O mais famoso poema ecrástico do cânone inglês, “Ode a uma urna grega”, de John Keats, nos deixa um pouco em dúvida quanto à crença da voz lírica de que a urna grega exista senão completamente fora da história, ao menos em um “tempo lento” (KEATS, 1995, p. 2) no qual os amantes podem ser apenas amantes para sempre: “Para sempre ardentes e ainda por arder / Para sempre arfantes e jovens para sempre!” (“For ever warm and still to be enjoy’d / For ever panting, and for ever young”). O poema se encerra deixando, aparentemente, que a urna fale ainda que ela não tenha a palavra final:

Tu, forma silenciosa, leva-nos para fora de nós
Como faz a eternidade: Fria Pastoral!
Quando esta geração se for como as velhas eras,
Tu continuarás, em meio a infortúnios outros
Que não os nossos, amiga do homem, a quem tu dirás,
‘Beleza é verdade, verdade beleza,’ – isso é tudo
Que sabemos na terra, e tudo que precisamos saber.³

³ “Thou, silent form, dost tease us out of thought / As dost eternity: Cold Pastoral! / When old age shall this generation waste, / Thou shalt remain, in midst of other woe /

Essas linhas têm sido exaustivamente debatidas, imitadas e mesmo parodiadas. Keats estaria invejando a urna por seu “frio” distanciamento de uma existência humana em que meros corações mortais morrem podendo apenas sonhar com a imortalidade? Ou estaria zombando do amante retratado na superfície da urna que até poderia ser “destemido”, mas “nunca, nunca haverá de beijar, / ainda que prestes a atingir a meta” (“never, never canst thou kiss, / Though winning near the goal”)? É de se duvidar que ao fim do poema possamos chegar a alguma conclusão. Os sábios aforismos da urna – “Beleza é verdade, verdade beleza” – parecem, como muitos aforismos, impossíveis de definir de modo conclusivo. Obras de arte visuais frequentemente parecem “dizer” coisas aos poetas, mas aquilo que “dizem” não se entrega fácil à paráfrase ou mesmo permite que se escreva um poema a propósito. Elas são um gatilho para o pensamento em vez de uma declaração definitiva. O poema de Keats permanece memorável não por causa de suas relações com a urna grega que o inspirou, se é que tal urna em particular tenha algum dia existido, mas pelo modo como articula o dilema que todo e qualquer poeta ecfástico encara quando cria pela escrita um outro objeto. Seria ético alguém impor suas próprias ideias *em* um objeto que não pode objetar à interpretação de um terceiro? A maneira como um poeta conhece algo e fala a respeito desse conhecimento seria necessariamente idêntica ou mesmo similar ao conhecimento gravado no objeto material?

Poetas contemporâneos retornam com frequência às questões de Keats. O poeta americano Mark Doty escreveu um livro inteiro sobre o significado de objetos cotidianos. Como Keats, Doty se sente atraído pelo silêncio dos objetos visuais e a sua relação peculiar com o tempo:

Pinturas criam silêncio. Você pode examinar os objetos eles mesmos, os atores de uma Holanda ainda viva – essa taça nodosa, essa bandeja de estanho, essa faca – e, amáveis como todos os antigos objetos utilitários são, eles não estarão, ou não poderiam estar estáticos dentro dos limites onde essas mesmas coisas habitam quando são representadas. Essas coisas existem – se é que elas ainda estão mesmo por aí – no tempo. E é o ato de pintá-las que faz delas objetos perenemente estáticos, uma verdade

Than ours, a friend to man, to whom thou say'st, / 'Beauty is truth, truth beauty,' – that is all / ye know on earth, and all ye need to know.” (“Ode on a Grecian Urn”, KEATS, 1995).

emergente prestes a ser articulada, uma palavra aguardando para ser dita. Simples palavra que vem se formando por todos esses anos à luz de um cabo de faca de pérola, nas gotas de umidade pendendo de uvas quase translúcidas: no fim dos tempos, tal palavra será dita? (DOTY, 2001, 18-19).

A paixão de Doty por objetos que estão “perenemente estáticos” é uma versão moderna dos igualmente estáticos amantes de Keats. De certo modo, o livro de Doty, bem como o poema de Keats, quebra o silêncio que os objetos visuais criam. Tenta encontrar uma “verdade emergente” sobre a vida que a pintura está apenas “prestes” a articular, deixando pra trás uma trilha de palavras onde previamente uma única delas repousava “esperando para ser dita”. Claro que ao mesmo tempo Doty dirige sua atenção para sua própria loquacidade na presença da pintura e talvez até mesmo para a falta de sentido de sua tarefa. Suas verdades não completam a história da pintura. É muito mais como se a pintura estivesse ainda “se formando” diante dos seus olhos, “à luz do cabo de pérola de uma faca” e “nas gotas de umidade pendendo de uvas quase translúcidas”. A pintura, em outras palavras, não está, de maneira alguma, imóvel, ou mesmo em completo silêncio.

A escrita efrástica, ao contrário de outros gêneros poéticos (a épica, o poema longo ou a villanelle⁴, por exemplo), nunca saiu de moda realmente. O livro seminal de James Heffernan sobre o assunto, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, menciona quase todos os poetas de língua inglesa de algum renome desde Shakespeare até os dias atuais. Ou melhor dizendo, Heffernan menciona quase todos os poetas *homens* de língua inglesa (Chaucer, Spencer, Shakespeare, Wordsworth, Keats, Shelley, Byron, Browning e Auden). As poetas mulheres não ganham mais do que uma olhadela. Ele mesmo admite implicitamente esse desequilíbrio em suas observações iniciais, quando fala da literatura efrástica como a oferta de um desafio à “autoridade controladora do olhar masculino e ao poder da palavra masculina” (HEFFERNAN, 1993, p. 7). Heffernan nunca aborda realmente a razão pela qual as mulheres poetas também não fazem objeção a serem objetificadas nas artes visuais. A resposta óbvia é que elas o fizeram e ainda o fazem, na contemporaneidade talvez mais do que nunca.

⁴ Poema típico do século XIX, feito de duas rimas, em geral cinco tercetos e um quarteto, com o primeiro e o terceiro verso do terceto de abertura se repetindo alternativamente ao final dos tercetos seguintes, ambos se repetindo no fechamento do último quarteto. (N. do T.).

A poeta escocesa Carol Ann Duffy tem escrito alguns dos mais brilhantes poemas efrásticos da sua geração. Antes de se tornar Poeta Laureada pela força da sua reescrita feminista da história, em coleções como *The World's Wife* e *Feminine Gospels*, Duffy era mais conhecida por seus monólogos dramáticos, muitos deles diretamente engajados a uma tradição artística mais masculina. O poema título da sua coletânea de 1985, “Mulher nua de pé”, andou sendo interpretado por Deryn-Rees-Jones como um diálogo direto com as pinturas do Cubista Georges Braque (o nome, “Georges”, é mencionado no verso 16). Ainda assim, como Angelica Michelis e Antony Rowland observam, é, na verdade, impossível identificar qual das pinturas de Braque, se é que alguma delas, Duffy poderia ter em mente quando escreveu o poema:

A queixa da modelo poderia sugerir que a pintura é de seu período Cubista, mas “Standing” aparece em apenas uns poucos títulos de Braque – nenhum deles datado desse período de sua carreira – como, por exemplo, *Standing Woman with Basket* (1929) e a escultura *Standing Women* (1920). Duffy pode não estar se referindo, é claro, a uma obra de arte específica; mas, se está, a série pós-Cubista *Canephora*, com desenhos de nus “de pé” [“standing”], feita durante os anos de 1920, seria a principal suspeita. (MICHELIS; ROWLAND, 2003, p. 14).

Mesmo com todo o seu inteligente trabalho de detetive, Michelis e Rowland não puderam identificar a pintura em questão. Na verdade, eles deixaram aberta a possibilidade de que pudesse ser uma escultura ou apenas um desenho. Essa confusa perplexidade é compreensível. Às vezes, é difícil dizer até mesmo quem está falando: o artista, a modelo ou talvez o próprio quadro?

Seis horas desse jeito por uns poucos francos.
 Barriga mamilo bunda sob a luz da janela,
 ele drena cores do meu corpo. Mais para a direita,
 Madame. E tente ficar imóvel.
 Eu devo ser representada analiticamente e pendurada
 em grandes museus. Os burgueses vão cochichar
 diante da imagem de uma tal puta de beira-rio. Chamam de Arte.⁵

⁵ “Six hours like this for a few francs. / Belly nipple arse in the windows light, / he drains the colour from me. Further to the right, / Madame. And do try to be still. / I shall be represented analytically and hung / in great museums. The bourgeoisie will

O cerne da estrofe – “Mais para a direita, / Madame. E tente ficar imóvel” – soa como o tipo de coisa que um pintor arrogante diria. Os versos em redor são, entretanto, mais ambíguos. Estaria uma “Mulher nua de pé”, que passa seu tempo livre ganhando a vida como pode, “com o vinho e a dança pelos bares”, necessariamente falando pela voz de um crítico de arte ou historiador marxista? “Eu devo ser representada analiticamente e pendurada / em grandes museus”, anuncia tal voz imediatamente após receber a ordem para “ficar imóvel”. Em vez de uma modelo respondendo ao artista, como ela parece fazer nos primeiros versos do poema (“Seis horas desse jeito por uns poucos francos”), esta poderia ser a voz imaginada do pintor, respondendo, não no momento presente da pintura, mas em um tempo futuro, ao leitor/espectador burguês?

O ponto não é que alguém possa escolher uma das duas opções, mas que o poema torna as duas possibilidades igualmente plausíveis. Ele traz a mulher anteriormente “imóvel” e a pintura permanentemente “imóvel” de volta à vida. Na melhor tradição da escrita efrástica, seja escrita por um homem ou uma mulher, Duffy coloca a si mesma de volta a um mundo visual que tem frequentemente confinado mulheres ao papel de objeto silencioso. Ainda assim, sua maior façanha aqui é provavelmente linguística, em vez de política. Depois de ler o poema nós não sabemos quem esteve com a palavra: Georges Braque ele mesmo, sua modelo anônima ou uma dentre uma centena de possíveis obras de arte que podem ou não ter sido criadas por Braque? Duffy poderia na verdade ter escrito um poema sobre Georges Seraut, por exemplo? A ambígua voz narrativa, masculina ou feminina, que o poema nunca marca por aspas poderia, na verdade, ser um reflexo dos nomes e máscaras masculinos (George Eliot e George Sand dentre eles) por trás dos quais muitas artistas mulheres se sentiram compelidas a se esconderem no decorrer dos séculos XVIII e XIX?

Duffy não é a única poeta contemporânea a se divertir com as artes visuais. Poucos poetas contemporâneos deixaram a poesia efrástica fora do seu repertório. Poemas sobre fotografia têm sido particularmente populares, como demonstrado pela decisão de Stephen Cheeke em dedicar um capítulo inteiro de seu livro mais recente sobre éfrase ao assunto. Na opinião de Cheeke,

coo / at such an image of a river-whore. They call it Art.” (“Standing Female Nude”, DUFFY, 1985).

escritos sobre fotografia frequentemente exibem uma ainda maior ambivalência, uma inquietude mais aguda diante das mídias rivais do que textos sobre pinturas... a aparente extirpação de uma consciência artística organizada na fotografia, a impessoalidade ou a ausência de autoria de tal mídia exerce um fascínio para os poetas tal qual a atração da “fria pastoral” da urna de Keats. (CHEEKE, 2008, pp. 146-47).

O argumento de Cheeke está focado em poemas de Philip Larkin, Ted Hughes e John Ashbery, cada um dos quais objetando ao bastante presunçoso conhecimento da realidade da mídia fotográfica. “Mas ó fotografia! como nenhuma arte é” (“But o photography! as no art is”), reclama Larkin em “Versos sobre o álbum de fotografia de uma jovem senhorita”:

Fiel e decepcionante! esses registros
 Dias parados como o tédio, e sorrisos posados como fraudes,
 E nenhum censor para desfigurá-los
 Como varais.⁶

Nem todos os poetas são tão decepcionados com a fotografia. Paul Muldoon, que nasceu na Irlanda do Norte, mas passou as duas últimas décadas vivendo e trabalhando nos Estados Unidos, é, como suas literais viagens através do Atlântico podem sugerir, bem versado em imaginar a si mesmo em pele alheia. Em *Plan B*, um livro seu de 2009 em colaboração com o fotógrafo escocês Norman McBeath, apenas uma foto de McBeath é diretamente invocada pela poesia de Muldoon. Ele admite ser

muito consciente das dificuldades de poemas e fotografias para responder um ao outro de maneira similar, algo que seja dado “em retorno” ao outro... Era com isso em mente que me sentei uma noite com fotos e cópias de poemas contidos em *Plan B* e, como uma espécie de anfitrião de uma festa que sempre somos encorajados a acreditar que podemos ser, deixei que entabulassem conversas entre si... Penso que não iria longe demais se dissesse que nem Norman McBeath nem eu fomos os curadores dessa combinação de poemas e fotos, mas sim eles mesmos. (MULDOON; MCBATH, 2009, p. 7).

⁶ “Faithful and disappointing! that records / Dull days as dull, and hold-it smiles as frauds, / And will not censor blemishes / Like washing-lines.” (“Lines on a Young Lady’s Photograph Album”, LARKIN, 1988)

Muldoon apresenta a si mesmo não como autor ou mesmo coautor do livro, mas como uma “espécie de anfitrião de festa” para dois convidados interessantes, ambos seus conhecidos, mas que nunca foram apresentados um ao outro. Ele não tenta falar para ou sobre a fotografia, como frequentemente ocorre na maior parte da escrita ecfástica. Ao contrário, ele parece relutante até mesmo a se aproximar das fotografias, de alguma maneira. Imagens e palavras existem, portanto, lado a lado umas das outras, não rivalizando por atenção, mas como formas de arte diferentes, ombreadas um pouco como novos amigos podem fazer, ou mesmo como velhos inimigos. O livro, nesse sentido, é mais um acontecimento artístico do que uma colaboração planejada, exatamente como o plano B indicado no título. Conforme aponta Peter Barry em um agudo artigo sobre “Poesia contemporânea e écfrese”: “Escrever um poema sobre (digamos) uma fotografia parece supor a aceitação tácita de que a poesia só pode lidar com *representações* da realidade, nunca com a realidade ela mesma” (Barry, 2002, p. 157). A sobrecapa de *Plan B* credita a audácia de Muldoon por haver criado “um novo gênero distinto – fotopoesia”. Talvez, porém, a sua abordagem casual das artes visuais, suas digressões autoconscientes, não sejam tão originais como ele pensa. Afinal, como Barry sugere, muitos poetas são culpados de não levar a fotografia muito a sério. Muldoon simplesmente torna o processo visível.

Os elementos que fazem Muldoon hesitar a escrever poesia ecfástica, mais especificamente o problema da troca – o que uma [a poesia] obtém de retorno para a outra [a arte visual]? –, pode ser sentido meio século antes a partir das declarações de vários escritores, como Kingsley Amis e Philip Larkin, ambos ridicularizando o que viam como o fascínio modernista pelas galerias e museus em detrimento das pessoas e dos lugares reais. Em uma declaração inicialmente publicada em 1955, Amis notoriamente incluiria a écfrese em uma longa lista de coisas que odiava na poesia contemporânea: “Ninguém mais quer poemas sobre filósofos ou pintores ou romancistas ou galerias de arte ou mitologia ou cidades estrangeiras ou outros poemas” (AMIS, 1955, p. 17-18). Edna Longley, em um ensaio sobre os poetas irlandeses Derek Mahon e Paul Durcan, retomaria a perspectiva de Amis trinta anos depois. “Vício na própria prática (por exemplo, Wallace Stevens) pode ser uma forma de autoerotismo imaginativo”, ela declararia em uma peça publicada em 1991. “A consciência poética da pintura inevitavelmente enfatiza e dimensiona sua autoconsciência *estética*, retorce o ponto de vista para

longe da história” (LONGLEY, 1994, p. 227). Longley explicitamente conecta a era da *écfrase* a uma sensação de viver o fim da história (um sentido particularmente presente no início da década de 1990, depois da queda do muro de Berlim e do colapso do comunismo no leste europeu). Quando os poetas esgotam o seu inventário de coisas a dizer sobre o mundo, ela sugere, eles inevitavelmente passam a dizer coisas sobre si mesmos. Poemas sobre obras de arte, em outras palavras, são com frequência simplesmente poemas sobre poesia. Curiosamente, Longley exclui os poetas irlandeses desse beco sem saída imaginativo. Em qualquer confronto, “a Irlanda se sai melhor”, ela diz.

Campeonatos nacionais à parte, quais são as razões por trás desse contínuo interesse pela *écfrase*, não apenas na Irlanda, mas em toda a tradição poética de língua inglesa? Pode-se argumentar que a popularidade da escrita *ecfrástica* remonta pelo menos ao início do século XIX, quando o museu se torna o local onde a maioria das pessoas, poetas inclusos, encontram as artes visuais. Para Heffernan, “os primeiros espécimes realmente distinguíveis de uma poesia *ecfrástica* autossuficiente emergem durante o período romântico, quando... o estabelecimento dos museus começa a tornar trabalhos individuais disponíveis ao detalhado escrutínio” (HEFFERNAN, 1993, p. 138). No século XX, o museu se torna ele mesmo uma temática para a escrita *ecfrástica*. Dois dos mais icônicos poemas *ecfrásticos* do último século, “Musée des Beaux Arts”, de W. H. Auden, e “Self-Portrait in a Convex Mirror”, de John Ashbery⁷, são tanto sobre o contexto no qual a arte visual é vista quando sobre a arte visual ela mesma. Ambos os poemas focam naquilo que repousa fora da moldura tanto quanto no que ela contém. Na opinião de Heffernan, é isso “o que distingue a poesia *ecfrástica* deste (XX) século daquela dos séculos precedentes. A *écfrase* do século XX jorra do museu, o santuário cultuado por todos os poetas numa era secular” (1993, p. 138). Para Susan Rosenbaum, essa ideia do “museu como musa” é central para o nosso conceito sobre a arte e a poesia do século XX. De fato, ela argumenta que muitos poetas e artistas plásticos estavam “envolvidos em um projeto compartilhado de reflexão e crítica institucional, um projeto que envolve a invocação autoconsciente das instituições que influenciam a produção e a recepção artística” (ROSENBAUM, 2005, p. 67). Rosenbaum utiliza Elizabeth Bishop, Marcel Duchamp e Joseph Cornell como exemplos,

⁷ Disponíveis em português, respectivamente, em traduções de José Paulo Paes (“Museu de Belas Artes”) e Viviana Bosi (“Auto-retrato num espelho convexo”). N. do T.

focando em particular nas séries de “museus em miniatura” que criaram e procurando “desfazer de dentro os valores aquisitivos dos museus oficiais” (ROSENBAUM, 2005, p. 87).

Bishop é uma das poetisas efrásticas mais originais do século XX, em particular devido à sua recusa em seguir muitas das convenções estabelecidas e tropos da maioria da poesia efrástica. *North & South*⁸, sua primeira reunião de poemas, possui numerosas e memoráveis passagens de poesia efrástica. No primeiro poema do livro, “O mapa”, Bishop se ocupa com a história de confronto entre as palavras e as imagens. O poema é um exemplo ao mesmo tempo real e imaginário de éfrase, em clara referência a um mapa de verdade, mas que ninguém poderia sequer identificar. Por um lado, o mapa descrito no poema é uma representação visual de algo real. Ele corresponde a cidades e países que podemos localizar com facilidade (Newfoundland, Labrador ou Noruega). Ao mesmo tempo, como Gertrude Stein poderia notar, um mapa é um mapa é um mapa. Ele representa o mundo não como ele é, mas como o autor do mapa decide. “São elas determinadas ou podem os países escolher suas cores? / O que combina melhor com suas características ou águas nativas” (“Are they assigned, or can the countries pick their colors? / – What suits the character or the native waters best”). Mapas, a exemplo de outras representações visuais do mundo, podem parecer “planos e imóveis”, mas, em cada detalhe incluído ou excluído, dão testemunho da marca humana, do nosso entusiasmo e preferências. Bishop incrementa o nosso entendimento da cultura visual ao revelar a extensão do que é adicionado ou subtraído pelos artistas visuais à realidade que já estava lá. Ela mostra a pessoa por trás das representações visuais que muitas vezes tomamos como reais.

Um dos principais ídolos artísticos de Bishop não era um pintor ou um poeta, mas o naturalista inglês Charles Darwin. Ela levou os livros dele consigo para o Brasil em 1950 e, numa famosa carta de 1964 para Anne Stevenson, descreveu a maneira de Darwin olhar para o mundo como se este fosse um modelo para qualquer artista, visual ou verbal:

Lendo Darwin, admiramos os belos e sólidos estudos de caso em construção a partir de suas heroicas *observações*, nascendo de modo quase inconsciente e automático – eis que surge um

⁸ Parte dos poemas de *North & South* apareceu em *Poemas escolhidos* (Companhia das Letras), com tradução de Paulo Henriques Britto. N. do T.

relaxamento súbito, uma frase esquecida, e *sentimos* a estranheza de seu empreendimento, vemos a solidão do jovem, seus olhos fixos em fatos e detalhes minuciosos, afundando ou deslizando meio trôpego rumo ao desconhecido. Parece que o que desejamos da arte, da experiência de arte, é essa mesma coisa necessária à sua criação, um auto esquecimento, uma concentração perfeitamente inútil. (BISHOP, 2008, p. 861).

As “*observações* heróicas” de Darwin, particularmente o movimento de mudança dos “fatos e detalhes minuciosos” para algo “desconhecido”, é o sonho de todos os artistas. Na mente de Bishop, este é também o sonho de leitores e apreciadores das artes plásticas. Afinal, o olhar “infinito” apenas levou Darwin longe demais. Suas “observações” precisavam se tornar algo “sólido” que alguém pudesse na verdade ler. Se em “O mapa” nós encontramos o autor do mapa, lendo Darwin encontramos “o jovem solitário”.

Bishop, ao contrário de Keats, não vê a arte tão aparentada a uma urna funerária, há tanto tempo perdidos os rastros daquele que a fabricou. Seus objetos artísticos nunca são frios ou imóveis, mas sempre aconchegantes ao toque, como se literalmente pintados naquele instante ou esculpidos na rocha um segundo antes de a poeta alcançá-los. Em “Grande quadro ruim” (“Large Bad Picture”), por exemplo, Bishop se deleita com as falhas do quadro tanto quanto com seus êxitos. Ela presta especial atenção aos sinais visíveis não apenas do pintor em ação, mas também do tio-avô que recorda.

Recordando o Estreito da Ilha Bela ou
alguma baía ao norte de Labrador,
antes que se tornasse um professor,
um tio-avô pintou um grande quadro.⁹

Ao iniciar o poema com “Recordando”, Bishop aceita o fato de que ela pode estar perdendo de vista o “plano maior”. Ao contrário de Keats ou Pater, ela não está procurando Beleza ou Verdade na tela diante de si. Seu intento em olhar e, então, escrever sobre artes plásticas é mais modesto, mais cético. Como ela mesmo diz ao final do poema sobre os

⁹ “Remembering the Strait of Belle Isle or / some northerly harbour of Labrador, / before he became a schoolteacher / a great-uncle painted a big picture.” (“Large Bad Picture”, BISHOP, 1983).

navios retratados no quadro: “Seria difícil dizer o que os trouxe até ali, / comércio ou contemplação” (“It would be hard to say what brought them there, / commerce or contemplation”). As obras de arte que ela celebra na sua poesia dificilmente seriam encontrados em uma galeria de arte ou museu. Ela encontra arte não apenas na vida ordinária, mas também nos objetos ordinários. De modo geral, ninguém poderia colocar suas descrições poéticas ao lado de uma imagem em um livro e ver como se comparam. Trata-se de relíquias de família, amuletos perdidos, objetos extraviados.

O museu de Bishop, em outras palavras, não está em nenhuma cidade ou país, mas em seu próprio sótão, real ou inventado. Ela celebra as pinturas, fotografias e esculturas que lhe caem nas mãos, tanto no sentido literal de ter tais objetos à mão, quanto no sentido religioso de conferir valor a algo ou a alguém através do toque. Em “O monumento”, um outro poema de *North & South*, o ato de observar alguma coisa bem de perto, seja ela “sólida” ou “oca”, é quase tão importante quanto o objeto em questão. É como se ela nos encorajasse a ler o poema com um lápis na mão:

Agora você pode ver o monumento? Ele é de madeira
 Construído de alguma maneira como uma caixa. Não. Construído
 como muitas caixas que vão diminuindo de tamanho
 uma acima da outra.
 Cada uma virada lateralmente de modo que
 suas quinas apontem em direção aos lados
 da que está abaixo com os ângulos alternados.
 Então o cubo do topo estabelece
 um tipo de flor-de-lis de madeira encharcada,
 longas pétalas de tábuas, perfuradas com furos esquisitos,
 de quatro lados, rígidos, eclesiásticos.¹⁰

Como um experimento, peço com frequência a amigos para que façam um desenho baseado nessa descrição. Ninguém nunca desenha a

¹⁰ “Now can you see the monument? It is of wood / built somewhat like a box. No. Built / like several boxes in descending sizes / one above the other. / Each is turned half-way round so that / its corners point toward the sides / of the one below and the angles alternate. / Then on the topmost cube is set / a sort of fleur-de-lys of weathered wood, / long petals of board, pierced with odd holes, / four-sided, stiff, ecclesiastical.” (“The monument”, BISHOP, 1983).

¹¹ Revisão: Roberto B. Menezes

mesma coisa, ou mesmo remotamente similar. Há sempre também uma quantidade considerável de revisões e riscos apagados e refeitos. Não é que a descrição de Bishop seja imprecisa ou que a linguagem poética em si mesma seja imprecisa (ainda que muitos teóricos possam argumentar nessa direção), mas sim que o ato de escrever sobre objetos que vemos é quase sempre absolutamente subjetivo. Nenhum de nós de fato vê o que o outro vê, a despeito que se trate de um pintor, um poeta ou um leitor. Quando se trata de percepção compartilhada, alguma coisa sempre fica no caminho, seja uma associação de cores, uma memória, uma narrativa no muro ou simplesmente uma pessoa muito alta bloqueando a visão de alguém. Os poemas efrásticos de Bishop nos fazem olhar com mais afincamento e nos fazem pensar em como olhar mais seriamente. Talvez mais até do que Muldoon, ela permite que sejamos nós mesmos os curadores dos poemas e das obras de arte que nos apresenta.

Poetas singulares como Bishop, Duffy, Larkin e Muldoon obviamente respondem à cultura visual de sua própria maneira. Mas o que liga – se é que liga – os seus diversos e diferenciados recursos efrásticos? Talvez não mais do que a fascinação com as artes visuais, não apenas como um tema para a poesia, mas como *o tema* que os fazem questionar suas próprias opções estéticas. Tem se tornado um lugar comum entre os historiadores da cultura falar de uma virada “pictórica” ou “visual” na contemporaneidade. W. J. T. Mitchell cunhou o termo no seu ainda influente livro, *Picture Theory* (1994), ainda que mais tarde, em *What Do Pictures Want?* (2005), ele tenha tentado registrar mais precisamente que “A virada pictórica ou visual.... não é exclusividade do nosso tempo”.

Trata-se de uma figura narrativa repetida, que ganha uma forma muito específica na atualidade, mas que parece surgir em formas esquemáticas em uma infinidade de circunstâncias variadas... A invenção da fotografia, da pintura a óleo, da perspectiva artificial, da escultura, da Internet, da escrita, da mímesis são ocasiões notáveis nas quais uma nova maneira de criar imagens visuais parecia criar uma virada histórica, para melhor ou pior. O erro está em construir um grande modelo binário de história centrado em apenas um desses pontos de virada, e declarar um único “grande divisor” entre a “idade das letras” (por exemplo) e a “idade das imagens”. Esse tipo de narrativa é sedutor, útil para os propósitos de polemistas anacrônicos, e inúteis para os propósitos da crítica histórica genuína... Vamos tentar, como um contra axioma,

avançar com a noção de que toda mídia é uma mídia híbrida, e ver onde isso nos leva. (MITCHELL, 1994, pp. 348-350).

O “contra axioma, a noção de que toda mídia é uma mídia híbrida” de Mitchell é o equivalente teórico do mapa de formas mutantes de Bishop, que é, ao mesmo tempo, “plano e imóvel” e gravado com “emoção” e “sentimento” humanos. Em vez de falar de pinturas e poemas como se fossem espécies diferentes, em luta constante por sobrevivência, é preciso utilizar uma linguagem diferente que seja capaz de representar a representação. Uma pintura existe na mente tanto quanto existe na tela. E certamente existe em um poema tanto quanto existe nas paredes de um museu. Os poemas, de maneira similar, também flutuam livres de suas formas verbais. Na verdade, talvez muitos poemas nasçam como objetos visuais, palavras e frases ainda aguardando os versos e estrofes que lhe deem forma e moldura. A melhor poesia ecfástica desta época e das passadas tem não apenas sido sempre consciente desse hibridismo. Ela tem ido ativamente para além de suas fronteiras para disseminá-lo.

Referências

- AMIS, Kingsley. *In Poets of the 1950s*, ed. D.J. Enright. Tokyo: Kenkyusha, 1955.
- BARRY, Peter. “Contemporary Poetry and Ekphrasis”, in: *Cambridge Quarterly*, Oxford, vol. 31, no. 2, pp 155-165, 2002.
- BISHOP, Elizabeth. *Complete Poems*. London: Chatto & Windus, 1983.
- BISHOP, Elizabeth. *Poems, Prose, and Letters*. Eds. Robert Giroux and Lloyd Schwartz. New York: Library of America, 2008.
- CHEEKE, Stephen. *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2008.
- DOTY, Mark. *Still Life with Oysters and Lemons*. Boston: Beacon Press, 2001.
- DUFFY, Carol Ann. *Standing Female Nude*. London: Anvil, 1985.
- HEFFERNAN, James. *Museum of Words: The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.

HOLLANDER, John. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.

KEATS, John. *Selected Poems*. Ed. Nicholas Roe. London: Everyman, 1995.

LARKIN, Philip. *Collected Poems*. Ed. Anthony Thwaite. London: Faber & Faber, 1988.

LEIGHTON, Angela. *On Form: Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LONGLEY, Edna. "No More Poems about Paintings?". In: *The Living Stream: Literature & Revisionism in Ireland*. Newcastle: Bloodaxe Books, 1994. pp. 227–251.

MEEK, Richard. "Ekphrasis in The Rape of Lucrece and The Winter's Tale." *Studies in English Literature*, Houston, vol. 46, no. 2, pp 389-414, 2006.

MICHELIS, Angelica and Antony Rowland. "Introduction.". In: *The Poetry of Carol Ann Duffy: "Choosing Tough Words"*. Ed. Michelis and Rowland. Manchester: Manchester University Press, 2003. pp 1-32.

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W.J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2005.

MULDOON, Paul and Norman McBeath. *Plan B*. London: Enitharmon, 2009.

O' HARA, Frank. *The Collected Poems of Frank O' Hara*. Ed. Donald Allen. Berkeley: University of California Press, 1995.

PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London and New York: Macmillan, 1888 ["Notes on Leonardo da Vinci" first appeared in The Fortnightly Review in 1869].

ROSENBAUM, Susan. "Elizabeth Bishop and the Miniature Museum". *Journal of Modern Literature* vol 28, no. 2, pp. 61 – 99, 2005.

SCARRY, Elaine. *On Beauty and Being Just*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1999.

SMITH, Mack. *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1995.

SPIEGELMAN, Willard. *How Poets See the World: The Art of Description in Contemporary Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

WEBB, Ruth. “Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre”. *Word & Image* vol 15, no. 1, pp 7-18, 1999.

Data de submissão: 27/05/2022

Data de aprovação: 03/06/2022