

DESCREVER O INVISÍVEL: A ÉCFRASE COMO CRIAÇÃO EM “DESCRIÇÃO DE HOMEM”, DE ROBERVAL PEREYR

*Almi Costa dos Santos Junior¹
Cristiano Augusto da Silva²*

Resumo: O presente artigo discute as possibilidades criativas e interpretativas da écfrase, apresentando uma abordagem um pouco distinta da técnica de oratória proposta pelos antigos retores gregos. As aproximações entre poesia e artes visuais são investigadas antes mesmo da consolidação dos estudos comparados e ganharam mais espaço a partir da modernidade, principalmente a partir do momento em que poetas e artistas da imagem passam a organizar movimentos de vanguarda na Europa. No Brasil isso se intensifica com a Semana de Arte Moderna de 1922 e influencia de maneira significativa as gerações seguintes. No intuito de estimular o debate, analisamos o poema “Descrição de homem”, do poeta baiano Roberval Pereyr, trazendo a écfrase em uma perspectiva contemporânea e as imagens que são proporcionadas a partir dela.

Palavras-chave: Poesia; Artes visuais; Écfrase; Estudos interartes; Roberval Pereyr.

1 Introdução

A poesia costuma correr fora dos trilhos e prefere, como a água, correr entre pedras, parafraseando Manoel de Barros (1926-2014), “liberdade caça jeito” (BARROS, 2013, p. 143), ele diria. Essa característica (que lhe é própria, mas não exclusiva) faz dela espaço profícuo para o diálogo interartístico, fruto de uma inquietude que não foi capaz de segurar o poema em regras ou formas fixas por muito tempo. Há vários exemplos de como essa desobediência se manifestou na poesia brasileira,

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Membro do grupo de pesquisa Literatura brasileira e contextos autoritários (CNPq). Membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Cultura, Educação e Linguagens – GEICEL. E-mail: almicsjr@gmail.com

² Pós-doutor pela Universidade de Santa Maria (UFSM). Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Mestre em Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo. Professor da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). E-mail: crisaug2005@yahoo.com.br

principalmente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922³ e, posteriormente, com o concretismo e o neoconcretismo. Podemos destacar nomes como Murilo Mendes (1901-1975), Ferreira Gullar (1930-2016), Augusto de Campos (1931), Haroldo de Campos (1929-2003), João Cabral de Melo Neto (1920-1999), entre outros.

As relações entre poesia e outras manifestações artísticas certamente precedem o século XX, bem como os estudos críticos sobre esses contatos. Das muitas possibilidades de encontros interartes, ressaltamos a aproximação da poesia com as artes visuais, em especial a pintura e o desenho, já apontada, por exemplo, por Simónides de Céos⁴ (ca. 556 a.C.-468 a.C.) e Horácio (65 a.C.-8 a.C.).⁵ Esse é um debate que ainda movimenta os estudos literários e tem reconquistado espaço principalmente com o desenvolvimento e consolidação dos estudos interartes e intermédias. A esse respeito, recuperamos o texto *Nuanças do pictural*, de Liliane Louvel (2012), que visa estabelecer graus de saturação pictural em um texto literário, em ordem crescente (proposto pela autora): “o efeito quadro, a vista pitoresca, a hipotipose, os ‘quadros vivos’, o arranjo estético, a descrição pictural e, enfim, a écfrase” (LOUVEL, 2012, p. 50).

À luz do que propõe Louvel (2012, p. 60), centraremos nossa atenção na *ekphrasis* (doravante écfrase) a qual, segundo ela, “fornece o maior grau de ‘picturalização’ do texto”. É possível dizer que essa modulação apresenta um dos indícios mais antigos de que as artes dividem fronteiras movediças, compartilhando zonas de fricção⁶ e que estão distantes de algum tipo de intencionalidade previamente pensada, mas constituem diálogos interartísticos genuínos, relações que se estabelecem por sua própria natureza. A técnica, que se popularizou já com os retóricos gregos, perdura na literatura e se modifica à medida que a arte literária também passa por mudanças.

2 Novas écfrases: descrever, reescrever

No mundo antigo, *ekphrasis*, segundo Hansen (2006, p. 85-86), vem de “*phrazô*, ‘fazer entender’, e *ek*, ‘até o fim’”; e corresponde aos “exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C. [...] significa ‘exposição’ ou ‘descrição’”. Também diz respeito a “um gênero de discurso epidítico

3 Também conhecida como Semana de 22, foi um evento multi-artístico que aconteceu na cidade de São Paulo entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922. Esse movimento marca o início do Modernismo brasileiro e teve como mote o rompimento com os modos de produção artística antes estabelecidos.

4 Há uma citação feita por Plutarco (ca. 46-120 d. C) em *De Gloria Atheniensium III* da expressão “*muta poesis, eloquens pictura*” remetida a Simónides de Céos e traz a ideia de que a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura falante.

5 A expressão *ut pictura poesis* que corresponde a algo equivalente a “como a pintura, a poesia” é atribuída ao poeta Horácio.

6 Termo utilizado com base em Casa Nova (2008, p. 16). Segundo a autora: A diversidade existente nas correspondências possíveis entre texto e imagem não mostrou a imagem como ‘ilustração’ do texto literário, nem como comentário sobre ele. As aproximações, as *fricções* entre as artes, evidenciaram que se tratava de uma mediação que os corpos, atravessados de potencialidades expressivas, configuraram no tecido (texto) artístico (grifo da autora).

feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação (*meletê*)”. Essa definição remete à imitação (um discurso descritivo verbal que representa uma pintura), a invenção então está na opinião sobre determinada obra, o modo como o orador descreve um quadro ou outra peça artística. Ainda de acordo com Hansen (2006, p. 86),

A ekphrasis é falsa fictio, pois narra o que não é; sua audiência sabe disso e a ouve bem justamente porque a ouve como artifício cujos preceitos são críveis pois aptos para narrar o incrível. Como exercício de eloquência, a *ekphrasis* é uma pragmática: evidencia justamente a habilidade do orador que espanta a audiência com a narração da *falsa fictio* tornando o efeito provável porque sua imaginação é alimentada pelos *topoi* da memória partilhada.

Louvel (2012) recupera o exemplo canônico dessa técnica utilizada por Homero (928 a.C.-898 a.C.) e a rica descrição do escudo de Aquiles no XVIII canto da *Ilíada*; Clüver (1997, p. 42) ainda lembra das “resenhas críticas de uma ópera, descrições de uma pintura num catálogo de leilão e análises em livros de história da música” que também apresentam características de um texto efrásico. Além disso, o autor, falando sobre a retomada do conceito por Leo Spitzer, em 1955, numa perspectiva mais estética que retórica, inclui a possibilidade da “(re)criação” do texto sobre o qual o narrador se baseia e acrescenta:

Ekphrasis literárias não operam com tais restrições [da *ekphrasis* clássica dos gregos], mesmo sendo baseadas em obras reais; **a maioria delas tende a atingir autonomia em relação ao texto-fonte, o qual transformam de acordo com as necessidades do texto literário onde funcionam.** O leitor não precisa colocá-los (de fato ou mentalmente) ao lado do texto de sua origem (CLÜVER, 1997, p. 42, grifo nosso).

O questionamento de Clüver a respeito da éfrase relembra a importância do estudo crítico da arte e da literatura: técnicas e conceitos não apenas passam de geração para geração, mas ganham novas possibilidades interpretativas à medida que o tempo passa. Não se trata de substituir um recurso por outro, mas de perceber como eles podem atravessar diferentes linguagens artísticas a partir de suas particularidades. A éfrase deixa de se restringir a representar outra obra de arte por meio do texto verbal, agora o poeta (também) se utiliza do discurso efrásico para representar algo que passa a existir no exato momento em que o leitor se encontra com o poema. O poeta precisa desafiar a linguagem, como ensina Padre Ezequiel, em um dos poemas de *O livro das Ignorâncias* (1993), de Manoel de Barros: “Há que apenas saber errar bem o seu idioma” (BARROS, 2013, p. 295); ou como *O Menino do Mato* (2010) observa: “Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor / e não por sintaxe” (BARROS, 2013, p. 418).

Para exemplificar uma das novas possibilidades de éfrase, trazemos o poema “Fotografia de Mallarmé” (1999), de Ferreira Gullar (1930-2016), em que ele recria verbalmente, 14 anos mais tarde, uma imagem do poeta francês eternizada por meio da fotografia:

FOTOGRAFIA DE MALLARMÉ

é uma foto
premeditada
como um crime

basta
reparar no arranjo
das roupas os cabelos
a barba tudo
adrede preparado
- um gesto e a manta
equilibrada sobre
os ombros
cairá - e
especialmente a mão
com a caneta
detida
acima da
folha em branco: tudo
à espera
da eternidade

sabe-se:
após o clique
a cena se desfez
na rue de Rome a vida voltou
a fluir imperfeita
mas
isso a foto não
captou que a foto
é a pose a suspensão
do tempo
agora
meras manchas
no papel rastro
mas eis que
teu olhar

encontra o dele
(Mallarmé) que
ali
do fundo
da morte
olha

(GULLAR, 2008, p. 369-370).

A começar pelo título, o leitor é apresentado de modo direto ao referente: uma fotografia de Stéphane Mallarmé (1842-1898), a qual de fato existe e se tornou famosa nos meios literários. Dessa forma, características próprias da fotografia referidas pelo poema são sugeridas a partir do nono verso:

- um gesto e a manta
equilibrada sobre
os ombros
cairá - e
especialmente a mão
com a caneta
detida
acima da
folha em branco: tudo
à espera
da eternidade

A técnica da fotografia começou a ser mais explorada no início do século XIX, no entanto, há poucos registros de Mallarmé, o que conduz o leitor para a única imagem do poeta em que as características citadas no poema aparecem. A captura é de 1895, feita pelo fotógrafo Paul Nadar (1856-1939):



O título, “Fotografia de Mallarmé”, e a segunda estrofe especialmente, retomam o conceito de *écfrase* (HANSEN, 2006, p. 85-86), no sentido de que Gullar descreve um referente específico e faz um movimento ocular de cima para baixo da imagem. Tal movimento começaria pelos cabelos, encerrando-se na folha em branco:

basta
reparar no arranjo
das roupas os cabelos
a barba tudo
adrede preparado
- um gesto e a manta
equilibrada sobre
os ombros
cairá - e
especialmente a mão
com a caneta
detida
acima da
folha em branco: tudo
à espera
da eternidade

No entanto, há algumas diferenças entre o que faz Gullar e os letrados gregos ao utilizarem a *“écfrase”*. Uma delas é o fato de o poeta brasileiro descrever, em termos subjetivos e abertos de criação, uma fotografia, arte da modernidade por excelência, enquanto no mundo antigo, os poetas faziam-no dentro de um sistema de emulação, de defesa da tradição e representações regradas por esta. Com o abalo produzido pelo Romantismo, resultado das revoluções liberais dos séculos XVIII e XIX, o gênero *ecfrásico* seria esquecido ou relido em termos inovadores, como boa parte dos gêneros do antigo regime e da antiguidade.

Outra diferença entre Gullar e os retóricos gregos está no modo como a descrição é feita: apenas alguns detalhes são mencionados, suficientes para sugerir uma recriação verbal da fotografia, a qual o leitor não conhece necessariamente. Os poetas gregos, por outro lado, respeitam a tradição retórica e oratória ao compor detalhadamente a obra “presenteando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe” (HANSEN, 2006, p. 85). No entanto, na modernidade, a voz poética consegue transitar entre a *écfrase* e a poesia ao não ter a obrigação de seguir modelos, como nos primeiros versos: “é uma foto / premeditada / como um crime”. Devido a sua experiência como crítico de arte, Ferreira Gullar possivelmente possuía certo conhecimento a respeito da fotografia. Assim como a pintura, a produção de retratos era algo que demandava composições de cena e de seus personagens: uma

pose que valorizasse a pessoa fotografada, indicasse posições sociais, sem falar na atenção aos detalhes técnicos, como luz, distância, tipos de lente etc.

Diferentemente da arte pictórica, o resultado só poderia ser visto após a revelação do filme e, por conta dos custos de todo o processo em seus primórdios, era necessário acertar já na primeira tentativa, por isso ela deveria ser “premeditada / como um crime”, trecho que também pode ser lido como a assunção de que a fotografia, enquanto arte, é explicitamente pensada, calculada. No fim da segunda estrofe, a voz poética também acrescenta algo que não poderia ser visto na fotografia propriamente dita:

especialmente a mão
com a caneta
detida
acima da
folha em branco: tudo
à espera
da eternidade

A ideia de um momento “à espera / da eternidade” é o que quebra a expectativa do leitor em relação às descrições feitas até então. Os versos curtos sugerem um ritmo de leitura por fragmentos de uma cena que se eternizará pela segunda vez: a primeira, na fotografia de Nadar; agora, no poema de Gullar. Fotógrafo e poeta materializam a mesma cena em linguagens diferentes. A seguir, a voz poética continua:

sabe-se:
após o clique
a cena se desfez
na rue de Rome a vida voltou
a fluir imperfeita
mas
isso a foto não
captou que a foto
é a pose a suspensão
do tempo
agora
meras manchas
no papel rastro

O poema sugere que o leitor interaja com o poema a ponto de imaginar a cena sendo fotografada diante de si, de modo que ele deva acompanhar o momento em que tudo é desfeito “após o clique”, em que o aparato de construção daquela imagem é desmontado. Os demais acontecimentos que se sucedem “a foto

não / captou”. Fora do instante preso da fotografia, a vida seguiu normalmente e se perdeu no esquecimento; o olhar de Mallarmé, no entanto, continua e a voz poética dirige-se diretamente ao leitor quando diz “teu olhar / encontra o dele”, este em qualquer momento da história e Mallarmé, que olha “do fundo / da morte”.

O que Gullar entrega é uma nova fotografia de Mallarmé, repleta de pedaços que a imagem por si só oferece, mas não diz. Ele aponta para detalhes que de algum modo atraem o seu olhar (como poeta e como crítico de arte) e o leitor é guiado por essa visão exclusiva, principalmente se nunca tiver visto a foto. Barthes (1984) chama essas minúcias apontadas no poema por Gullar de “*punctum*”, como algo que é impossível se desvencilhar depois de visto: “pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46).

Ainda há casos em que a éfrase não necessariamente descreve um referente passível de consulta, como a fotografia de Mallarmé no caso demonstrado aqui, mas uma imagem que não existe ou ao menos não existia até aquele momento.

3 A imagem que só existe no poema: a éfrase como criação em “Descrição de homem”

No poema “Descrição de homem”, do livro *As Roupas do Nu* (1981), Roberval Pereyr⁷ desafia a própria ideia de éfrase e propõe uma utilização diferente daquela desenvolvida pelos retores gregos: ele descreve o que parece ser um quadro ou uma fotografia, mas não há um referencial preciso e direto. O texto possui grande detalhamento da cena representada, utilizando características geralmente presentes nas artes visuais, de forma que se divide em três momentos e sugerem alternadamente um movimento para fora (extrospectivo) e para dentro (introspectivo):

Descrição de homem⁸

Áspero, desnudo.

Os braços cruzados sobre a morte,
os olhos no muro.

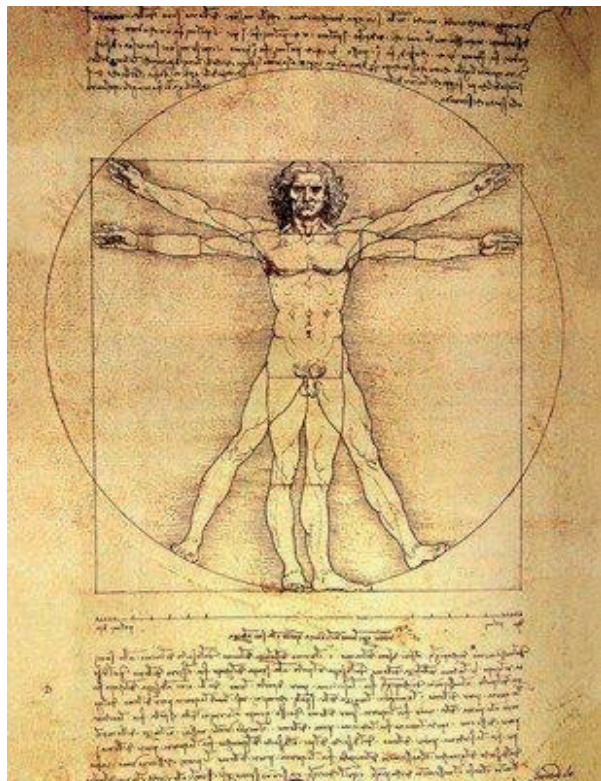
(Há pouca paisagem a contemplar
nesta noite que se abre em outra
noite maior).

7 Roberval Pereyr (Roberval Alves Pereira) nasceu em 1953 e passou a infância na zona rural de Antônio Cardoso, Bahia, até se mudar para Feira de Santana, em 1964, onde reside desde então, atuando como professor de Teoria Literária na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). É autor de 12 livros de poesia, dentre eles *Mirantes* (2012), com o qual recebeu o Prêmio Braskem da Academia de Letras da Bahia, em 2011, e o Segundo Prêmio Brasília de Literatura, em 2014. Além disso, foi indicado, em 2013, para o Prêmio Portugal Telecom de Literatura (hoje Oceanos). Foi cofundador e editor da revista literária *Hera*, da qual participaram 100 autores, com 20 números lançados de 1972 a 2005.

8 Optamos por manter a formatação dos títulos dos poemas de acordo com a edição consultada de cada livro, considerando as escolhas do autor.

muitas obras as quais o/a leitor/a pode imaginar, de acordo com suas experiências de leitura e seu aporte artístico que podem se alinhar com a proposta de Clüver (1997).

Nesse sentido moderno da éfrase, da descrição, Pereyr recria um texto-fonte imaginável através da linguagem poética, ainda que não revelado, principalmente na indicação de um dos primeiros traços, “desnudo”: a representação de figuras desnudas (masculinas e femininas) é uma característica comum na pintura e no desenho, algo muito habitual principalmente no Renascimento, como se pode ver no que é considerado o ideário deste período, o *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci (1452-1519) (Figura 1):



Os períodos artísticos que se sucederam ao Renascimento continuaram a fazer esse tipo de representação, em especial devido à quebra com os valores cristãos. Por outro lado, pode haver também, na poesia contemporânea, uma “desordem” da éfrase nos dois modos apresentados até aqui e a voz poética não imita o que existe nem muito menos o recria, mas cria, inventa no poema, como uma descrição que precede o quadro. Os versos do poema em si são descritivos, sejam de elementos aparentemente mais concretos (“braços cruzados”, “os olhos no muro”, “pouca paisagem”), sejam mais figurativos (“(o homem / ele mesmo um beco deserto, ilha / perdida na ilha / do medo)"); a voz poética tenta criar (ou recriar) cenas que se dividem em três momentos dentro do texto, correspondendo respectivamente aos seis primeiros versos, os 14 seguintes e os seis últimos:

Descrição de homem

Áspero, desnudo.
Os braços cruzados sobre a morte,
os olhos no muro.
(Há pouca paisagem a contemplar
nesta noite que se abre em outra
noite maior).

O coração implode no sábado: há bombas
de silêncio devastando o peito
–calado.
Há um homem na esquina procurando
o mundo, procurando
o homem – mas a esquina é um beco
[de sombras

que, estreito, se esvai num deserto
(o homem,
ele mesmo um beco deserto, ilha
perdida na ilha
do medo: teto,
entre os céus e a liberdade
– ferido).

E os braços cruzados. As mãos,
fechadas contra o desespero: o homem
perdido no homem rejeita os mistérios.
E deixa-se
–nevado de dores – pela noite
levar...

Entre os versos 1 e 6, há o movimento para fora (extrospectivo); entre o 7 e o 20, ocorre um movimento para dentro (introspectivo); e nos seis restantes retoma-se à imagem exterior dos primeiros. As descrições exteriores se voltam para figurações do homem e da noite (sobre a qual o poema pouco desvela); as interiores funcionam como uma quebra da cena da primeira estrofe, uma inserção introspectiva em que figuras se confrontam. Desta forma, lemos a primeira estrofe em duas partes, como observa-se a seguir:

Áspero, desnudo.
Os braços cruzados sobre a morte,

os olhos no muro.
(Há pouca paisagem a contemplar
nesta noite que se abre em outra
noite maior).

A primeira parte da primeira estrofe sugere uma imagem quase estática: o primeiro verso é composto por duas palavras, separadas por vírgula, isoladas, sem verbos antes ou depois; os dois versos que se seguem não indicam movimento: “Os braços cruzados sobre a morte, / os olhos no muro”, como alguém que olha para fora de casa (para fora de si), encara o tédio e despretensiosamente olha o muro, construção reta e fixa ao solo, feita apenas para separar o lado de fora da parte de dentro das casas. A segunda parte (entre parênteses) aponta, ainda que tenuemente, para uma “paisagem”, cuja visibilidade é prejudicada pela escuridão da noite “que se abre em outra / noite maior”.

A descrição inicia através de duas características: “Áspero, desnudo”. A aspereza pode se referir a uma textura – o que não agrada ao toque, possui uma superfície irregular – ou à personalidade de alguém – alguém difícil de conviver, grosseiro. Diferente do que faziam os textos efrásicos, a voz poética não se aprofunda em maiores detalhes sobre o homem ou sobre a paisagem: não sabemos a cor dos “braços cruzados” ou dos “olhos no muro”, não temos noção de tamanho, de distância, de altura etc. É imprescindível a participação do/a leitor/a na construção de sentidos variados. Desviando da primeira cena, os próximos verbos já indicam elementos mais introspectivos, movendo-se para dentro:

O coração implode no sábado: há bombas
de silêncio devastando o peito
– calado.

Esses versos sinalizam para duas imagens, através de um jogo de palavras e sentidos que se contradizem; as referências se voltam para o campo semântico bélico: “implode”, “bombas”, “devastando”; mas tais elementos se ligam a partes ou aspectos humanos: “coração”, “silêncio” e “peito” respectivamente. A primeira figuração fala do “coração” que “implode no sábado”: até então, o poema havia apresentado “Os braços cruzados” e “os olhos”, partes do corpo humano externamente visíveis; agora, o coração, principal órgão do corpo humano, que, revestido de pele, carne, músculo e ossos, não pode ser visto; aqui, ele “implode no sábado” – a explosão ocorre para dentro, de maneira a conter os detritos. Toda esta cena ocorre “no sábado”, palavra que pode corresponder ao verbo hebraico *shabath* (שָׁבַת / תְּבִיטָה), que pode ser atribuído a repousar, cessar, descansar, celebrar ou guardar, ou ao substantivo da mesma língua *shabbath* (שָׁבַת / תְּבִיטָה), intervalo, especificamente do sábado – indicando-nos uma agitação atípica em dia de descanso,

uma perturbação em meio ao repouso ou, até mesmo, a cessação de uma dor (no coração, figurativamente).

A segunda imagem é suscitada após os dois pontos do verso 7, no início de uma ideia que terminará nos dois versos seguintes, recuperando outra palavra de sentido bélico, “bombas”, que faz parte do paradoxo “bombas / de silêncio” – um artefato capaz de devastar, sem produzir som; o barulho é abafado pelo peito “calado”. Enquanto um coração implode em dia de descanso, bombas (de silêncio) devastam o peito, calado – tudo acontece de maneira a não chamar atenção: o homem, imóvel, de braços cruzados a olhar o muro.

No poema “Cisma” (1998), Pereyr sugere uma imagem próxima a esta, em que, por fora, o homem é resistente e não transparece sentimentos, mas, por dentro, coisas que ele mesmo não compreende se movem e se modificam:

Cisma

Azulo, escureço: sou de chumbo.
Não sofro porque sou denso:
espesso, opaco, duro.

E o que dentro estremece
é mera conformação
De rochas, no escuro
(PEREYR, 1998, p. 29).

Além da semelhança na utilização de cores escuras (“Azulo”, “escureço”, “chumbo”, “escuro”) e das figurações referentes a solidez (“chumbo”, “duro”, “rochas”), aqui também a voz poética divide o poema como se dividisse a si mesmo, mostrando um lado externo e outro interno. É importante observar que as primeiras palavras não são apenas menções a cores, mas estados, representados por verbos na primeira pessoa do singular: “(Eu) Azulo, (eu) escureço”, os quais precedem a oração “sou de chumbo” que demarca essa característica também a partir da utilização de verbo de ligação.

Os três primeiros versos se voltam para a parte exterior, em que a rigidez o impede de sofrer, em características enumeráveis: “de chumbo”, “sou denso”, “espesso, opaco, duro”. Não há brilho, não há reflexo sobre esta superfície; as imagens se voltam para o peso e a dureza, como uma casca protetora, uma concha impenetrável. Entretanto, algo estremece “dentro” e o homem tenta suavizar isso utilizando palavras de abrandamento: “é mera conformação / de rochas”; “no escuro”, a consistência por fora tantas vezes afirmada, estremece, mas a opacidade e a dureza impedem que isso seja revelado, como “bombas / de silêncio devastando o peito / – calado”.

Eis que a voz poética acrescenta uma nova informação, antes que a imagem termine: o “beco deserto” é, ele mesmo, o homem – a busca então acontece dentro de si, que, por fora, “Áspero, desnudo”, nada diz, nenhum movimento principia, como se preso a um quadro, mas, por dentro, busca “o mundo”, “o homem”, o outro e ele mesmo (o outro [que é] ele mesmo), esquina, beco deserto, “ilha / perdida na ilha / do medo” (homem perdido em si, em seus medos). Mesmo num momento em que não parece haver mais como se fechar, há um “teto, entre os céus e a liberdade”, mais uma barreira que impede o extravasamento, outra contenção aos sentimentos. O homem, sem saída de si, permanece “ferido” e assim ficará, como vemos na imagem que retorna, para fechar o poema:

E os braços cruzados. As mãos,
fechadas contra o desespero: o homem
perdido no homem rejeita os mistérios.
E deixa-se
– nevado de dores – pela noite
levar...

Agora, além dos “braços cruzados”, “As mãos” aparecem, “fechadas contra o desespero”: o homem, antes imóvel diante do muro e da paisagem escura, reflete, ainda que sutilmente, os resultados de um cenário pós-guerra que acontece dentro de si. Ainda assim, nada sabemos do rosto que conduz os braços e as mãos; depois de sua busca, “o homem / perdido no homem [ilha / perdida na ilha / do medo] rejeita os mistérios”, ele, que antes aceitava o tédio, agora aceita o sofrimento “E deixa-se / – nevado de dores / pela noite / levar...”. O final aponta para um impasse: a voz poética não apresenta solução, o homem enfim se rende à noite.

4 Considerações finais

O estudo interartístico permite observar que as relações entre poesia e artes visuais atravessam a comparação e que as técnicas e as temáticas de uma e outra manifestação artística transitam de maneira orgânica. A utilização da écfrase, ainda hoje, sinaliza para a força da imagem no poema, para uma tradição que manteve a descrição como parte da linguagem poética, recriando a própria maneira de fazê-la.

Em “Descrição de homem”, Roberval Pereyr retoma a técnica para falar da condição do homem moderno como um sujeito preso a um quadro, “o homem / perdido no homem”, a sensação de desconforto, de medo, de solidão e de angústia. A descrição aqui não é de um quadro que já existe, ele é pintado diante do/a leitor/a, ainda incompleto, impreciso, “Há pouca paisagem a contemplar”. Não há solução ou saída à vista, “Os braços cruzados sobre a morte, / os olhos no muro”, resignação que marca um traço comum à tradição moderna brasileira, como já feito por Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), em “Sentimental”; Manuel

Bandeira (1886-1968), em “Pneumotórax”; e Cecília Meireles (1901-1964), em “Motivo”, para citar alguns exemplos. Um quadro que ora revela o exterior, ora o interior, uma composição fragmentada, uma colagem, tal como é estar no mundo.

DESCRIBE THE INVISIBLE: THE ECPHRASE AS A CREATION IN “DESCRIÇÃO DE HOMEM”, BY ROBERVAL PEREYR

Abstract: This article discusses the creative and interpretive possibilities of the ekphrasis, presenting a slightly different approach from the oratory technique proposed by the ancient greek speakers. The approximations between poetry and visual arts are investigated even before the consolidation of comparative studies and gained more space from modernity, especially from the moment when poets and image artists started to organize avant-garde movements in Europe. In Brazil, this intensified with the Modern Art Week of 1922 and significantly influenced the following generations. In order to stimulate the debate, we analyzed the poem “Descrição de homem”, by the brazilian poet Roberval Pereyr, bringing the ekphrasis in a contemporary perspective and the images that are provided from it.

Keywords: Poetry; Visual arts; Ekphrasis; Interart studies; Roberval Pereyr.

Referências

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CASA NOVA, Vera. *Fricções. Traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos. In *Literatura e Sociedade*, vol. 2, n.º 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>> Acesso: 30 jun. 2021.

GULLAR, Ferreira. Muitas vozes. In: *Ferreira Gullar: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Lacerda Editoras, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, n.º 71, p. 85-105, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554/15372>> Acesso: 30 jun. 2021.

HOUAISS. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOUVEL, Liliane. Matizes picturais. In: *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea*. Thaís Flores Nogueira Diniz (Orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PEREYR, Roberval. *As roupas do nu*. Salvador: SCT, FUNCEB, 1981.

PEREYR, Roberval. *Concerto de Ilhas*, Campinas: Versal Casa de Livros, 1998.

PEREYR, Roberval. *Mirantes*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

Recebido em 20 de setembro de 2021

Aprovado em 12 de dezembro de 2021