

A EKPHRISIS EM JOSÉ SARAMAGO

Álvaro Cardoso GOMES¹

Eliane de Alcântara TEIXEIRA²

¹Prof. titular da USP, área de Literatura Portuguesa; Coordenador do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UNISA. alcgomes@uol.com.br

²Doutora pela USP, Professora de Literatura Portuguesa e Brasileira da UNIBr-Fass. alcgomes@uol.com.br

Recebido em: 20/05/2014 - Aprovado em: 30/06/2014 - Disponibilizado em: 30/07/2014

Resumo:

Este artigo interdisciplinar visa a estabelecer relações entre a Literatura e a Pintura. Na primeira parte, tratamos do conceito de *ekphrasis*, desde seu sentido mais amplo, como simples descrição poética de seres e objetos, até seu sentido mais restrito, como descrição de objetos das artes gráficas. Na segunda parte, analisamos uma cena do romance *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, na qual se apresenta uma tela feita de várias telas.

Palavras-chave: *ekphrasis*, literatura, pintura, representação, artes gráficas.

THE EKPHRISIS IN JOSÉ SARAMAGO

Abstract:

This interdisciplinary article establishes the relationship between literature and the visual arts. In the first part, we deal with the concept of *ekphrasis*, since its broadest sense, as mere poetic description of beings and objects, up the narrow sense, as a description of objects in the graphic arts. In the second part, we analyze a text from José Saramago's novel, *Ensaio sobre a Cegueira*, where he shows a canvas made from different canvases.

Keywords: *ekphrasis*, literature, painting, representation, graphic arts.

1. Um conceito de *ekphrasis*

Etimologicamente, a palavra *ekphrasis* (do grego *ek*, “até o fim” e *phrazô*, “fazer compreender, mostrar, explicar”) pode ser definida, de modo literal, como “a ação de ir até o fim”. Mais adiante, aproximadamente no século III d. C., passa a ter o sentido genérico de “descrição” (CASSIN, 1995: p. 680), que, de acordo com Françoise Desbordes, apresenta as seguintes características:

faz ver pessoas, acontecimentos, momentos, lugares, animais, plantas, de acordo com regras específicas sobre as questões a serem abordadas e a ordem nas quais as examina. O estilo será adaptado ao assunto, e, sobretudo, se aplicará a *colocar sob os olhos* do auditório aquilo de que se fala – os retóricos chamam esta qualidade de *enargeia* (*evidentia* em latim) (apud BOZEC, 1998: p. 111).

A descrição há, pois, que possuir algumas qualidades essenciais, se o fim que se deseja é o de causar um efeito expressivo no destinatário. Ao ver do sofista alexandrino Aelius Théon, ela necessita ter “a claridade, sobretudo, a visibilidade que faz quase ver o que se expõe” (apud DESBORDES, 1996: p.

135). Em outras palavras, por meio da comunicação verbal, presta-se a tornar aquilo que está distante próximo do leitor, de preferência, dirigindo-se-lhe aos *olhos*, conforme nos ensina Sahdi Bartsch: “uma descrição que realça o que vem ilustrado vivamente antes na percepção de alguém” (apud HEFFERNAN, 1991: p. 297).

Contudo, se identificarmos a *ekphrasis* com a descrição pura e simples, verificaremos que tal identificação, de certo modo, ainda que correta, tirará dessa figura retórica sua especificidade, como se ela correspondesse tão-só a qualquer tipo de enumeração. É preciso dizer, pois, que, com o tempo, esse sentido primeiro é acrescido de outro mais específico. Ao invés de ela somente se referir à simples descrição, começa a ter um sentido mais restritivo, porém, mais significativo: como aquele tipo de descrição em que a expressão verbal procura equivaler à expressão não-verbal, ao se utilizar de expedientes retóricos, que possam mimetizar os expedientes técnicos utilizados pelos pintores na composição de suas telas.

No sentido mais amplo das descrições, o poeta “copia” os objetos e seres do mundo real por meio das palavras, de maneira a colocá-los diante de nossos olhos; no sentido mais

restrito, o poeta, por meio da expressão verbal, visa a imitar procedimentos pictóricos, como vem a observar Massaud Moisés:

Com a Segunda Sofística (séc. III-IV a.C.), e mais adiante graças a Aelius Théon e Hermógenes, alargou-se o sentido, de modo a confundir-se com a *descriptio* latina e a cruzar com o *ut pictura poesis*. No primeiro caso, referia-se a todas as formas de representar verbalmente os objetos do mundo material: o mundo converte-se em palavras. No segundo, buscava-se linguagem equivalente à descrição pictórica: desejava-se uma representação verbal simétrica da representação plástica. Ali, teríamos uma descrição de primeiro grau, ou simples descrição; aqui, de segundo grau, ou dupla descrição (MOISÉS, 2004: p. 135-136).

A concepção de literatura como similar à pintura, cumprindo o preceito do *ut pictura poesis* de Horácio (s.d.: p. 109), repousa no princípio clássico de que a poesia deve ser uma arte mimética por excelência, ou seja, é conveniente que o poeta reproduza o mundo natural, por meio das palavras, mas procurando se utilizar de expedientes próprios dos pintores, como a enumeração de seres e objetos, a objetividade, a visualização, o cromatismo.

2. A *ekphrasis* como *mimesis* da cultura

Com o tempo, a *ekphrasis* passou a designar não só a simples descrição de seres e objetos do mundo real, mas também e, sobretudo, a

descrição de seres e objetos contemplados pelas artes gráficas. Observa-se um deslocamento: deixando em segundo plano o mundo real em si, esta figura retórica foca sua atenção no mundo representado dentro dos limites de uma tela, de uma escultura, de uma fotografia ou mesmo de um fotograma. Ao se constituir numa “representação verbal de representações gráficas” (HEFFERNAN, 1991: p. 299), isso teria como resultado, segundo Barbara Cassin, que a *ekphrasis* se tornasse “mais uma mimesis da cultura do que a mimesis da natureza” (1995: p. 115).

Em outras palavras, a *ekphrasis* usa um meio de representação para representar outro, que mimetiza os seres e objetos do mundo real. É preciso esclarecer, porém, que não se trata de fazer que o poema seja a mera reprodução passiva de um quadro ou de uma escultura, ou apenas um “clássico poema pictórico”, um poema sobre uma pintura ou escultura que imita a auto-suficiência do objeto. Conforme Massaud Moisés,

A ecfraza não é, não pode restringir-se a ser, mera descrição. Quando se limita a isso, incide na linearidade fotográfica, que significa ausência de sentimento poético, uma vez que este implica a metamorfose do objeto pictórico, pela filtragem e desenvolvimento dos componentes plásticos que acionam as engrenagens do olhar. A ecfraza poética é uma recriação, tanto quanto a expressão o efeito de uma paisagem natural sobre a sensibilidade do

poeta: é uma realidade paralela, não a sua imagem num espelho plano (MOISÉS, 2004: p. 43).

A *ekphrasis*, na realidade, ativa implícitos que o quadro ou a escultura, devido à sua natureza, não podem explorar. Ainda conforme Heffernan, “A literatura ecfástica tipicamente origina-se do fértil momento embriônico do impulso narrativo da arte gráfica, e assim torna explícita a história que a arte gráfica conta somente por sugestão” (1991: p. 301). É isso que levou o teórico americano a concluir que a *ekphrasis*, para além de representar somente a fixidez de objetos de um quadro, por exemplo, impõe um ritmo, ao mesmo tempo, narrativo e prosopopéico à arte gráfica que, devido aos limites do signo não-verbal, costuma reprimir, na medida em que “o significante pictórico é vazio, pois não guarda sentido algum”.

E esse sentido só é atingido quando acontece uma “transfiguração, uma metamorfose, em que o significante vazio da pintura é substituído pelo significante pleno da poesia” (MOISÉS, 2004: p. 218). Em consequência disso, a descrição ecfástica faz que as figuras silenciosas de uma tela ou de uma escultura possam falar (HEFFERNAN, 1991: p. 304). A *ekphrasis* acaba por contar uma história desconhecida para o leitor e/ou ouvinte,

ao trazer para seus olhos e/ou ouvidos algo que está distante, ou mesmo, traz uma história conhecida, como aquelas presentes em telas clássicas, mas revelando algo que o quadro apenas sugere, deixa implícito. Mas é preciso acrescentar que esta figura retórica introduz o objeto da arte gráfica, essencialmente espacial, no mundo temporal, ao lhe dar movimento e, por conseguinte, o status de narrativa.

3. A *ekphrasis* em José Saramago

No romance *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago cria uma curiosa peça efrástica. Uma personagem, tornada cega, conta a um grupo de cegos como ele, uma visita que fizera a um museu. Impressionado com as imagens, fixa em sua memória quadros de vários gêneros, pertencentes a famosos pintores de várias nacionalidades. Contudo, ao narrar esse fato, num processo de confusão mental, acaba por juntar todas as telas numa só tela, acabando por compor uma surrealista colagem:

Já todos contaram a sua última história do tempo em que viam, perguntou o velho de venda preta, Conto eu a minha, se não há mais ninguém, disse a voz desconhecida, Se houver, falará a seguir, diga lá, O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que

dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser de um holandês, Creio que sim, mas havia também um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz, quanto a esse, só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu, Provavelmente, e havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, Então é de inglês, Poderia ser, mas não creio, porque lá havia também uma mulher com uma criança ao colo, Crianças ao colo de mulheres é do mais que se vê em pintura, De facto, tenho reparado, O que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores, E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não é possível saber quem comia, Os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga, Também havia uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, Italiano, claro, E uma batalha, Estamos como no caso das comidas e das mães com crianças ao colo, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, É natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também, E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, Tal e qual, Os cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse seu quadro, Não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo (SARAMAGO, 1995: p. 130-143).

O primeiro quadro dentro do grande quadro parece ser *Trigal com Corvos* (1890), de Van Gogh:

Fig. 1 - *Trigal com Corvos*



A segunda tela é, sem sombra de dúvidas, *O Cachorro* de Goya:

Fig. 2- *O Cachorro*



Na sequência, a personagem acrescenta uma tela que nos levou a pensar, baseando-nos no que o próprio texto sugere – “havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, Então é de inglês” –, que seria do pintor inglês Constable, *Estudo de uma Carroça de Feno* (1823):

Fig. 3 – *Estudo de Uma Carroça de Feno*



Contudo, logo em seguida, a personagem descarta Constable, ao fazer um pequeno acréscimo a sua tela resultante de tantas telas: “Poderia ser, mas não creio, porque lá havia também uma mulher com uma criança ao colo.” Desse modo, o pintor inglês cede lugar

de modo muito provável ao pintor francês Louis le Nain, autor do quadro *O Carro de Feno* (1641):

Fig. 4 – *O Carro de Feno*



A outra tela acoplada ao conjunto de telas é descrita do seguinte modo: “E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não é possível saber quem comia, Os homens eram treze“. A referência aos treze homens comendo à mesa remete-nos a Jesus Cristo e seus apóstolos e, por extensão, à tela de Leonardo da Vinci, *A Última Ceia* (1495-1498):

Fig. 5 – *A Última Ceia*



O próximo quadro ou fragmento de quadro é assim descrito: “Também havia uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, Italiano, claro,”. Nessa descrição, parece que ele se refere, tanto pelos detalhes, quanto pela

nacionalidade do pintor, ao Botticelli de *O Nascimento de Vênus* (1485):

Fig. 6 – *O Nascimento de Vênus*



A dúvida assalta o narrador, quando, na sequência, ele se refere a uma tela, representando uma batalha: “É uma batalha, Estamos como no caso das comidas e das mães com crianças ao colo, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, É natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também”. Há possibilidade de ele estar se referindo a vários quadros, que colhemos de maneira aleatória, como “A Batalha de Abukir” (1799), de autoria de Antoine-Jean Gros, “A Batalha das Pirâmides” (1798), de François-Louis-Joseph, a “A Batalha de Pultawa” (1715-1720), de Jean-Marc Nattier, por exemplo. A narração nesse ponto é muito vaga, genérica quanto à tela referida, salientando-se, nela apenas, por meio da intervenção de um dos ouvintes da fábula do narrador, a questão dos “mortos e feridos”, como elementos caracterizadores do que aconteceria numa verdadeira batalha.

Contudo, um detalhe, que diz respeito à morte de crianças junto com os soldados, talvez seja uma pista importante. Assim, somos levados a crer que o narrador fixou em sua mente a tela *As Sabinas* (1785), da autoria de Louis David:

Fig. 7 – *As Sabinas*



A última tela, que trata de um cavalo com medo – “É um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, Tal e qual, Os cavalos são assim” –, é muito provável que seja do quadro “Pesadelo” (1781), do pintor suíço Fussli:

Fig.8 – *O Pesadelo*



O problema aqui, na composição desta peça ecrástica, é que o narrador utiliza-se da memória, para descrever as telas vistas num museu imaginário. Resulta daí que não só a descrição de cada tela em particular

seja muito imprecisa na maioria dos casos e um pouco mais precisa em outros, como também que haja um embaralhamento em sua mente, que o leva a fundir todo os quadros, para compor um apenas. E o importante, acima de tudo, é que o cego só se lembra de telas figurativas, o que implica a não inclusão de obras de arte modernas e/ou contemporâneas, de certa maneira, impossíveis de serem descritas. Isso se justifica pelo fato de Saramago querer registrar apenas objetos artísticos que tenham um caráter mimético, objetivo, no sentido de que o real seja representado em seus traços mais aparentes ou, melhor dizendo, “fotográficos”. A grande tela, que nasce do trabalho rememorativo do cego, funde aspectos dos mais distintos da realidade sensível: campos, pessoas – crianças, guerreiros, homens comendo –, animais, sóis, rios, carroças, etc., como a representar a multiplicidade do real, visto em toda sua complexidade.

A última história que o narrador cego contará é de um mundo *representado* três vezes, na arte, em sua memória e em seu discurso incongruente. Se, nas primeiras representações, apreendem-se vários aspectos significativos e ordenados do real, na representação memoriosa, tais

aspectos fundem-se em flagrante desarmonia, pois ao cego não cabe dar uma interpretação significativa daquele todo. Ele é apenas o elo de ligação entre o mundo, tal quel lhe foi ofertado, e a audiência também formada de cegos. No caso, acontece o *ruído* na comunicação, de maneira que, além de se tornar difícil, complexo, reconstruir as telas, com referências tão vagas, as partes não se conjunham num todo coerente, prejudicando o sentido da mensagem final. O resultado é a imagem de um mundo caótico, no qual espaços, tempos, motivos diferentes entre si se apresentam, não para representar o real num todo harmônico, como acontece com cada tela em particular, mas para representar o real do modo como se apresenta ao olhar, no instante mesmo da percepção, e, depois, nos meandros confusos da memória, como se os dados ainda não fossem ordenados de modo conveniente pela inteligência.

O fenômeno paródico, presente na tela relatada pelo cego, resulta da reunião de representações clássicas, observadas e fundidas numa tela imaginária. Essa colagem é similar à “técnica da apropriação”, presente na arte moderna e assim explicada por Affonso Romano de Sant’Anna:

A técnica da apropriação, modernamente, chegou à literatura através das artes plásticas. Principalmente pelas experiências dadaístas, a partir de 1916. Identifica-se com a *colagem*: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico (SANT'ANNA, 1991: p. 43).

Somente que, ao contrário dos dadaístas, que faziam algo similar, mas reunindo materiais, as mais das vezes, desprezados pelos seus donos, em consequência, de pouco valor, o narrador, aqui no caso, utiliza-se apenas de material nobre, representações artísticas valiosas, as telas retiradas de um museu não nomeado e que sua precária memória descreve, destacando alguns poucos detalhes. Contudo, ele não atua, como é comum na *ekphrasis* clássica, sobre implícitos, para tentar destringir, por meio de sua sensibilidade e imaginação, significados ocultos que os pintores tivessem sugerido. Assim, cada tela representada é pobremente reconstruída, reduzida a elementos mínimos, por vezes secundários nas telas de origem – o que está em pauta, em realidade, é o conjunto desarmonioso, na aparência, sem sentido. O sentido está em representar o não-sentido, como um retrato de um mundo em crise, em que as partes jamais se coadunam num todo harmonioso.

Além da paródia que resulta desse processo, Saramago utiliza-se da técnica de apropriação, mas a faz com quadros de pintores, as mais das vezes, famosos, cada um deles representativo de uma época nas artes plásticas, conseguindo assim uma mescla de estilos, uma característica própria do Modernismo. No museu caótico de uma só obra, que nasce da mente também caótica do narrador, a tela imaginária tem o valor de representar um ensejo dos artistas modernos, o de fazer a síntese da arte de todos os tempos.

Esse quadro imaginado por um cego, súpula de telas de várias épocas, é formalmente uma representação simbólica do procedimento estilístico do Modernismo. Nessa microestrutura, a colagem aleatória de telas de épocas e estilos diferentes, manifestando, de maneira sintomática, a última visão de um homem, representaria, como já o dissemos, o caos do mundo contemporâneo. Cada tela em particular organiza o universo de modo harmônico, coeso, mesmo quando representa o medo ou a guerra; já a tela imaginária, nascida da mente de um homem alienado, ao invés de ordenar o mundo, como os objetos artísticos costumam fazer, instaura, em sua aglomeração aleatória de motivos, o caos, que não passa de uma metáfora do

mundo em que os pobres alienados estão imersos.

Ao cabo, a representação ecfástica, neste exemplo dado por Saramago, resultante ou motivada por várias representações, faz, como é comum nesse gênero de poesia, que os signos não-verbais se transmudem em signos verbais. Mas a passagem de cenas estáticas, aprisionadas num espaço, para as cenas vivas, ativadas pelo processo ecfástico, não acrescenta nada enquanto leitura dos motivos; pelo contrário, só acentua o processo de alienação em que vive o narrador. Após a visita a um museu imaginário, monta um museu só dele, composto de apenas uma tela, resultante da junção de fragmentos de telas que não se coadunam entre si. Sendo assim, a *ekphrasis* aqui deve ser vista apenas como revisitação paródica de um gênero, no sentido de que Saramago reduz a sua pertinência, a sua eficácia. Ao imaginar uma personagem que, por não poder fazer uma leitura adequada das telas, devido à sua cegueira, apenas colhe detalhes irrelevantes dos objetos artísticos, o escritor cria um falso exegeta que acaba dando aos objetos das artes gráficas quase um grau zero de significância. A finalidade desta peça ecfástica, ao contrário da *ekphrasis* clássica, é obscurecer,

confundir, levando, com isso, os ouvintes da narrativa, entre eles os próprios leitores do romance, a um labirinto sem saída. O mundo que nasce dessa descrição multifacetada é similar aos caquinhos de cerâmica, muito diferentes entre si, de um piso – arrumados tão-só por coordenação e justaposição e não por subordinação, resultam em partes sem um todo significativo.

Referências Bibliográficas

BARTSCH, Shadi. *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, 1989, p. 9, apud HEFFERNAN, James A. W., “*Ekphrasis and Representation*”, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, *New Literary History*, 1991, 22: 297-316, nota 1, p. 297.

BOZEC, Yves le. “*Ekphrasis de mon coeur, ou l’argumentation par la description pathétique*”, *Littérature*, Paris : Larousse, nº 111, out ;1998: 111-124.

CASSIN, Barbara. *L’effet sophistique*. Paris: Gallimard, 1995.

DESBORDES, Françoise. *La rhétorique antique*. Paris: Hachette, 1996, p. 135, apud

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

HEFFERNAN, James A. W. “*Ekphrasis and Representation*”, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, *New Literary History*, 1991, 22: 297-316.

THÉON, Aelius. *Exercícios Preliminares*, apud F. Desbordes, *La rhétorique antique*. Paris: Hachette, 1996.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Lisboa: Clássica Editora, s.d.

LE BOZEC, Yves. “*Ekphrasis de mon coeur, ou l’argumentation par la description pathétique*”, *Littérature*, Paris: Larousse, nº 111, out. 1998: 111-124.

MITCHELL, W. J. T. “*La Écfrasis y el Otro*”. *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal, 2009, pp. 137-162.

MOISÉS, Massaud. “*Albano Martins: a poética do olhar. A Literatura como Denúncia*”, São Paulo: Íbis, 2002, p. 208-225.

_____. *Dicionário de Termos Literários*. 12ª ed., São Paulo: Cultrix, 2004.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 4ª ed., São Paulo: Ática, 1991.