

## Rui Miguel Duarte

Universidade de Lisboa

### “Quando as luzes fecharem a noite / nos espelhos”: écfrases na poesia de J. T. Parreira

#### 1. PROLEGÓMENO

No diálogo fértil entre artes, a écfrase é um tipo de composição retórica e literária de eleição<sup>1</sup>.

Ao poeta Simónides de Céos são atribuídas, por Plutarco, as seguintes palavras: Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. “De resto, Simónides chamou à pintura poesia silente, e à poesia pintura falante” (Plutarco, *A glória dos Atenenses* 346F).

---

<sup>1</sup> Remetemos para a definição tradicional nos *Progymnasmata* ou *Exercícios preparatórios* de composição retórica e literária de: Élio Téon de Alexandria, do séc. I d.C., cf. Michel Patillon e Giancarlo Bolognesi (eds.), *Aélius Théon. Progymnasmata* (Paris: Les Belles Lettres, 1997), 118.7-8 p. 66; de Pseudo-Hermógenes, X 1.1-2, Michel Patillon (ed.), *Corpus rhetoricum I* (Paris: Les Belles Lettres, 2008), p. 202; de Aftónio, *ib.* XII 1.1-2, p. 147. Para formulações mais recentes, vejam-se Ruth Webb, *Ekphrasis* (Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2009); Leo Spitzer, “The «Ode in a Grecian Urn», or Content vs. Metagrammar” (*Comparative Literature*, Vol. 7, N.º 3, 1955), p. 207; J. A. W. Heffernan, *Museum of Words* (Chicago, 1993), p. 3.; Shadi Bartsch e Jaś Elsner, “Introduction: eight ways of looking at an ekphrasis” (*CP*, 102, 2007), p. i; Peter Wagner, *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlim & Nova Iorque: W. de Gruyter), p. 14; V. M. Aguiar e Silva, *Teoria da literatura* (Coimbra: Almedina, 2007), 8.ª ed. p. 315. Cf. ainda outras referências bibliográficas sobre a écfrase: John Hollander, *The Gazer’s Spirit: Poems speaking to Silent Works of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1995); Murray Krieger, *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign* (Baltimore & Londres: The John Hopkins University Press).

A lapidar citação é testemunho de autoridade aduzido pelo polígrafo, a propósito dos historiadores cujas narrativas eram tão úberes em imagética que permitiam aos leitores ver efectivamente os eventos narrados. Esta noção da relação analógica, e de afinidade, entre as duas semióticas estéticas da poesia e a da pintura, e a noção da poesia como expressão da imagem em palavras foram celebradas sobretudo na fórmula *ut pictura poesis* estatuída por Horácio (*Arte poética* 361). Precisamente, esta fórmula teria como fonte a declaração de Simónides<sup>2</sup>.

## 2. O POETA

J. T. Parreira tem até ao momento publicados seis livros de poesia (*Este Rosto do Exílio*, 1973; *Pedra Debruçada no Céu*, 1975; *Pássaros Aprendendo para Sempre*, 1993; *Contagem de Estrelas*, 1996; *Os Sapatos de Auschwitz*, 2008; e *Encomenda a Stravinsky*, 2011) e um ensaio teológico (*O Quarto Evangelho – Aproximação ao Prólogo*, 1988). Quase desconhecido do público académico<sup>3</sup>, da crítica e do mundo literário, rompiu-se a discrição com que o poeta preza fazer-se rodear para o revelar. Assim, entre as formas mais proficuamente cultivadas pela arte deste poeta, e que tem sido nele um veio inesgotável de bom minério, a éfrase é o objecto do presente estudo. Éfrase em sentido restrito, de diálogo entre as artes poética e pictórica. Com efeito, com a excepção de algumas éfrases sobre fotografia e peças escultóricas<sup>4</sup>, o grosso da sua produção poética ecfástica versa sobre a pintura.

---

<sup>2</sup> Cita-se o texto de Plutarco da edição de Françoise Frazier, Christian Froidefond, *Plutarque, Oeuvres morales Tome V, Ire partie* (Paris: Les Belles Lettres, 2003, 2.<sup>a</sup> tiragem). A tradução é nossa. Cf. Sobre a fórmula horaciana, e a sua antecessora simonidiana, *Grove Dictionary of Art*, “*Ut pictura poesis*”; Judith Harvey (Winter, 2002), “*Ut pictura poesis*”, Winter 2002, disponível em [http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/utpicturapoesis.htm#\\_ftnref3](http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/utpicturapoesis.htm#_ftnref3) e consultado a 3 de Junho de 2013).

<sup>3</sup> Para uma apresentação do poeta pelo próprio, cf. um dos blogs que mantém, <http://poetasalutor.blogspot.com/>.

<sup>4</sup> Pela dispersão da sua poesia, foi difícil detectar o rasto de tudo quanto tem escrito, mas pode citar-se uma éfrase para uma escultura: “O cão de Giacometti” de 14/02/2009, a propósito de uma obra de Alberto Giacometti, cf. <http://poetasalutor.blogspot.fr/search?q=alberto+giacometti> (consultado a 3 de Junho de 2013);

### 3. ÉCFRASES

À sua maneira, J. T. Parreira cumpre o preceito de Horácio, no sentido de uma poesia que procura não somente conversar com a imagem, descrever os tons, as cores e as formas, mas “dizer” sentimentos, tensões emocionais, aceder ao que para alguém e para além da imagem pode intuir. O poeta é o espectador da imagem, mas também seu recriador, partindo para uma viagem de elucubração no veículo do poema e instituindo um novo objecto artístico. Muitas vezes, narrando um conto de que a imagem é apenas um instantâneo, indo deste modo além de uma simples representação de uma representação. Tudo isto numa relação entre dois mundos e dois códigos em que cada um se vê reflectido e ao mesmo tempo reflecte ou distorce o outro, como espelhos, mas também em que se abrem e fecham visões, olhares e coisas. É uma relação especular. Esta é o grande motivo que subjaz à escolha, para título do presente estudo, de versos de uma écfrase do próprio poeta: “Quando as luzes fecharem a noite / nos espelhos”.

Na sua paixão pela pintura, tem J. T. Parreira interpretado vários pintores, não muitos, é certo, mas alguns recorrentemente, tudo contribuindo para a percepção de preferências por parte do poeta<sup>5</sup>. Destes, aquele que tem sido mais frequentemente revisitado pelo poeta é Van Gogh. Em virtude da amplidão do *corpus* de écfrases existente

---

“Biografia de Moisés até ser estátua” de 15/11/2012, para a estátua de Moisés de Miguel Ângelo, exposta na Basílica de S. Pedro em Roma, cf. <http://marocidental.blogspot.com/2012/11/biografia-de-mois-es-ate-ser-marmore.html> (consultado a 3 de Junho de 2013).

<sup>5</sup> Por ordem alfabética: Dalí, Edward Hopper, Manet, Magritte, Miró, Paula Rego (uma “Pietà” a propósito de “Pietà” de 2002, da série The Virgin Mary, <http://poetasalutor.blogspot.com/search?q=pieta> (consultado a 3 de Junho de 2013), Picasso, Van Gogh, Vermeer (“Mulher de azul lendo uma carta” de 26/07/2011, com um verso de Robert Lovell em epígrafe “*The painter’s vision is not a lens, It trembles to caress the light*”, cf. [http://poetasalutor.blogspot.fr/2011\\_07\\_01\\_archive.html](http://poetasalutor.blogspot.fr/2011_07_01_archive.html) (consultado a 3 de Junho de 2013), Velásquez; Picasso, *Os sapatos de Auschwitz*, p. 39. Para outro quadro de Picasso, “O guitarrista cego”, escreveu J. T. Parreira “O velho guitarrista cego” de 7/09/2012, cf. <http://marocidental.blogspot.com/2012/09/o-velho-guitarrista-cego.html> (consultado a 3 de Junho de 2013). Para bibliografia sobre Picasso ver Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, *L’art au XX<sup>e</sup> siècle* (Taschen France, 2012) p. 786.

e das limitações que a um estudo deste género se demandam, mover-nos-emos igualmente por preferências. Assumimos o papel (difícil mas também desafiador) de antologista. As écfrases apresentadas são pois uma selecção. Procurou-se alguma ordenação, na medida em que pode esta ser percebida na produção poética de J. T. Parreira. Incluir-se-á primeiramente uma série de écfrases que designamos como *poiéticas*. Deste modo se entende *latiore sensu* aquilo que respeita à produção, ao trabalho de criação artística, não se restringindo pois à criação poética mas remontando ao sentido primitivo do termo grego<sup>6</sup>. São aquelas em que o poeta mais investiu labor e esforço. Esta secção principia pelo poema do qual se extraíram as palavras que fornecem o título para o presente estudo, seguindo depois por ordem alfabética dos nomes dos pintores. De seguida, apresentam-se outras écfrases, designadas como poemas *metapoiéticos*, por neles o poeta, ao invés de interpretar em poesia os quadros, discorrer sobre o processo de criação dos pintores, acompanhando-lhes os traços. São, por outras palavras, écfrases sobre a *poiética* destes.

### 3.1. Écfrases poiéticas

#### MANET

Comece-se pois pelo poema “Folies Bergères 1968”<sup>7</sup>, écfrase de “Un bar aux Folies-Bergères” (Paris, 1882) de Edouard Manet<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> De *poieo* “fazer, realizar, produzir”. O próprio poeta assim entende, em textos dispersos que reflectem precisamente sobre a criação poética, a obra-no-processo-de-criação-e-enquanto-criação.

<sup>7</sup> *Os sapatos de Auschwitz*, p. 5.

<sup>8</sup> Para uma análise do quadro, ver [http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/manet/unbaraux\\_foliesbergere.htm](http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/manet/unbaraux_foliesbergere.htm) (consultado a 3 de Junho de 2013). A reprodução do quadro é do domínio público e foi extraída de [http://fr.wikipedia.org/wiki/Un\\_bar\\_aux\\_Folies\\_Bergère](http://fr.wikipedia.org/wiki/Un_bar_aux_Folies_Bergère).

## FOLIES BERGÈRES 1968

Os nossos seios estão em greve  
Nossas pernas  
Não voam longe, não vão mais  
até aos sonhos do homem

Mesmo a nossa alegria  
da brancura dos dentes  
está em greve

Não cobrem pelos nossos sorrisos  
nossos lábios não são  
mais cosméticos

As plumas não voam  
na transparência dos corpos  
e quando as luzes fecharem a noite  
nos espelhos  
como no quadro de Manet  
o nosso corpo só acenderá  
a beleza da alma



As mulheres invocadas são o sujeito poético. São prostitutas em greve<sup>9</sup>. Assiste-se no poema à captação de algo que está para lá da pintura, situando-se no mundo referencial. O referente fecha-se, perde existência, para o prazer a que estava ligado e satisfazia sensualmente os homens. Mesmo nos espelhos, último vestígio do referente, na última estrofe, um desvio para o metapoético, em que a observação se foca no trabalho do pintor. Encerrado o referente, subsiste o significante imagético no quadro. O estímulo e o prazer físico são substituídos pelo estético e ético, acendendo “a beleza da alma” das entidades representadas na imagem, como igualmente da alma do espectador. E assiste-se a uma outra transposição, latente no facto de se tratar de um

<sup>9</sup> A figura feminina teria tido como modelo uma prostituta que trabalhava nesse bar, de seu nome Suzon. A prostituição é, para o historiador de arte Larry L. Ligo, habitualmente significada por Manet pela presença de um signo, as laranjas.

poema, que parte de um quadro, o qual parte da realidade. Efectivamente, aquilo que temos é outro significante agora, fonético, a voz das “folles” no poema. O espectador do quadro de Manet vê uma mulher de frente, atrás de um balcão; por trás dela, um espelho em que se vê reflectida a animação do bar. As costas da mulher estão também reflectidas no espelho, embora à direita no quadro, tendo um homem à sua frente. O que suscitou maiores debates entre os críticos do quadro foi precisamente o que parece ser um reflexo imperfeito da postura da mulher e do homem. O espectador situar-se-á no ponto de observação desse homem, embora aparentemente mais afastado em relação ao seu reflexo no espelho. Esse efeito da pintura terá sido provavelmente procurado pelo pintor<sup>10</sup>. Ora, o poema parece inserir-se nessa lógica de espelho que reflecte mas altera a representação do reflectido.

Para a inteligência do poema, no entanto, importa relacioná-lo com o mundo referencial. Ele combina a contemplação do quadro de Manet com a do mundo. Desde logo, a referência ao local e data: 1968, Paris. A evocação é clara: a revolução cultural, as movimentações sociais de Maio; e os referentes históricos das greves e da reclamação da liberdade sexual e dos costumes. Mas é aqui que o poema, na contradição interna que a imaginação do poeta produz, institui uma anti-revolução: a liberdade sexual, submissa à liberdade das greves, é estrangulada, convertendo-se em restrição. Num lance explode o sexo livre, no seguinte ele é impedido por quem dele vive; as prostitutas deixam de o ser. Ou dir-se-ia que as prostitutas, participantes, tal como os demais cidadãos, dessas movimentações, amantes secretas à noite, vêm à luz para ser simples e totais mulheres, mostrando a “beleza da alma”.

## MAGRITTE

Outro pintor selecto para o poeta é o surrealista belga René Magritte<sup>11</sup>. Para quadros do pintor escreveu J. T. Parreira várias écfrases<sup>12</sup>. Retenhamos a atenção sobre o recente (datado de 30 de

<sup>10</sup> Sobre a questão do espelho neste quadro cf. o livro de Bradford R. Collins (ed.), *12 Views of Manet's Bar* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996).

<sup>11</sup> Cf. a lista bibliográfica em *L'art au XX<sup>e</sup> siècle*, p. 764; David Sylvester, *Magritte* (Bruxelas: Fond Mercator, 1992); do próprio pintor, *Ecrits complets*. Édition établie et annotée par André Blavier (Paris: Flammarion, 2001).

<sup>12</sup> Publicado ineditamente em <http://ovelhaperdida.wordpress.com/2010/03/04/os-que-se-amam/>, consultado a 3 de Junho de 2013. Outras écfrases motivadas por Magritte:

Outubro de 2012), “Aproveitando um quadro de Magritte”. O quadro é “A reprodução proibida”.

## APROVEITANDO UM QUADRO DE MAGRITTE

Ele falhou na gratidão de ser  
de Alguém, e agora  
para estar acompanhado, resta-lhe  
apenas um espelho, o único  
sentido agora é estender o seu olhar  
na busca vã do próprio rosto.

30/10/2012



Composição curta, como o autor gosta de cultivar. Pela presença do lexema “espelho”, cria uma relação isotópica com o poema inspirado no quadro de Manet. Em ambos os poemas, como em ambos os quadros inspiradores destes, há esta presença. E o jogo a que ele, como o referente a que respeita, se presta. Jogos de sentido, de exegese por parte do leitor e espectador, mas também o lugar em que se define a identidade da personagem central em cada um. Como no quadro de Manet, a pessoa reflectida no espelho apresenta-se de costas para o espectador. Aqui, o espelho não define a identidade da pessoa que o fixa. Nem sequer em reflexo, próprio do espelho, que é, como escreve Borges (um obcecado com espelhos) no poema “Los espejos”, “un imposible espacio de reflejos”. O espelho, que mostra em inverso as coisas, revela neste quadro o reverso, o que a ele é oculto, a parte posterior da cabeça da personagem. O espelho dá a ver exactamente o que ao espectador é

---

“Espelhos” de 15/07/2009 (<http://poetasalutor.blogspot.fr/2009/07/espelhos.html>, de onde se extraiu a reprodução de “A reprodução proibida”, consultado a 3 de Junho de 2013), a propósito de “A reprodução proibida”. Outras écfrases de Magritte: “Exposição de pintura” (de 24/05/2011) a propósito de “Ceci n’est pas une pipe” (<http://ovelhaperdida.wordpress.com/2011/05/25/exposicao-de-pintura/>, consultado a 3 de Junho de 2013); “Limpeza feita na Primavera”, de 30/03/2009, para “La philosophie dans le boudoir” (<http://poetasalutor.blogspot.fr/2012/10/o-ano-sentado-na-cadeira-de-van-gogh.html>, consultado a 3 de Junho de 2013).

dado ver. E o reflexo torna-se impossível. O poeta procura interpretar as razões da ocultação do rosto e constrói uma hipótese. A isto se resume a curta composição. As razões desse fracasso seriam a ingratidão para com Alguém, a quem pertenceria. Esta entidade, indefinida e maiusculizada, é por certo Deus. As convicções e formação cristãs do poeta são denunciadas: o homem, para ser completo, ter rosto (identidade), só o pode no encontro com esse Deus. Suspeitam-se igualmente ecos do texto bíblico, da carta do apóstolo Tiago 1,23-25:

Aquele que se contenta com ouvir e não põe em prática a palavra é como alguém que se vai ver ao espelho. Vê a sua cara mas, mal se volta, esquece-se logo de como era. Pelo contrário, aquele que presta atenção à verdadeira lei, a da liberdade, e que continua a fazer caso dela, [...] assim é que ele encontrará a felicidade.”

A palavra, a Sagrada Escritura, que é um dos pontos de encontro com Deus, tem a virtualidade de um espelho, o lugar da definição das identidades. Aquele que a não pratica (“que falhou a gratidão de ser / de Alguém”) sofrerá como consequência a perda da identidade, e pior: o oblívio de si próprio. Somente em Deus teria achado sentido e companhia. Desvendadas as razões (o que se situa por trás da personagem), o poeta perscruta a consequência: a personagem, por não achar o “próprio rosto”, enceta uma busca, através do espelho estendendo o “seu olhar”. Perdido o sentido que que viria da posse de um rosto na união com Deus, resta a companhia impossível do espelho, impossível porque o olhar nele se não detém, antes o atravessa, infinitamente, até ao vazio dessa busca vã, sem sentido nem rosto<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> “Espelhos”, para o mesmo quadro, de 15/07/2009 (disponível em <http://poetasalutor.blogspot.com/2009/07/espelhos.html> e consultado a 3 de Junho). A reprodução do quadro, do domínio público, foi extraída deste endereço electrónico. Outras écfrases de Magritte: “Exposição de pintura” (de 24/05/2011) a propósito de “Ceci n’est pas une pipe” (<http://ovelhaperdida.wordpress.com/2011/05/25/exposicao-de-pintura/>, consultado a 3 de Junho de 2013).



## VAN GOGH

Um dos grandes afectos pictóricos de J. T. Parreira é Van Gogh. São vários não apenas as écfrases como os poemas em que o nome do pintor e a sua vida são visitados. Devemos antologiar. Leiamos:

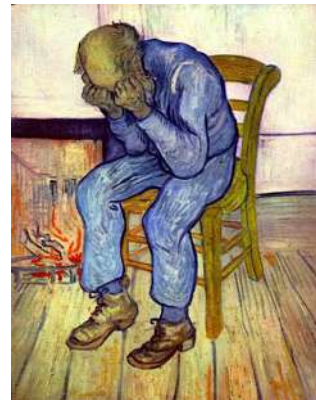
### O ANJO SENTADO NA CADEIRA DE VAN GOGH

Uma vez um anjo apaixonou-se por van gogh e veio vê-lo  
van gogh pintou-o naquela cadeira

Manuel António Pina (1943-2012)

Sentado na cadeira de Van Gogh  
um anjo calça as botas de camponês  
insubstancial, o seu corpo  
atravessou o cansaço das galáxias  
uma sombra branca, chega  
o olhar de Van Gogh para o ver  
com as terrenas cores  
com que sonhamos, nunca  
pinta o anjo mas o silêncio do seu corpo.

20/10/2012



Este quadro tem por trás a história de uma série de estudos levados a cabo oito anos antes, em particular um desenho a lápis intitulado “Esgotado” (“Worn out”). Sobre a sua intenção, escreve em carta ao irmão Theo, datada de 27 de Novembro de 1882, na sequência da primeira tentativa de levar a cabo pictoricamente a ideia, que se tratava de um apelo e busca de algo transcendente<sup>14</sup>:

<sup>14</sup> Versão nossa do texto, em inglês, transcrito na página electrónica do Museu van Gogh <http://vangoghletters.org/vg/letters/let288/letter.html>, na versão inglesa. Sobre esta carta, ver ainda: *De brieven* 1990, p. 742, e Jan Hulsker, *Vincent van Gogh. A guide to his work and letters*, Zwolle 1993, p. 46.

[...] parece que uma das mais fortes provas da existência de “algo lá em cima”, [...] a existência de um Deus e de uma eternidade, é a indescritivelmente tocante qualidade que se pode ver na expressão de um velho como aquele, sem que ele próprio porventura disso se aperceba, estando sentado em tal silêncio no canto da sua lareira. [...] o simples facto de que o mais pobre lenhador, camponês ou mineiro podem ter momentos de emoção e disposição que lhe conferem um sentido de uma morada eterna, da qual ele se encontra próximo.

De Van Gogh existem diversos outros desenhos, produzidos nos anos 1882-1883, representando figuras humanas (masculinas e femininas) na mesma posição corpórea do velho no presente quadro, ou em posição semelhante (por exemplo, com mãos postas em oração, cobrindo estas o rosto, que chora<sup>15</sup>). Este quadro é pois o culminar desses estudos, no plano técnico, como no da demanda espiritual. O quadro, concluído nos princípios de Maio, é um dos últimos do pintor, e quer a postura do velho sentado quer o título antecipam vertiginosamente que o fim desta vida se aproxima, para dar entrada na outra, eterna. O motivo era, para Van Gogh, mais premente do que nunca, pois pintou-o quando se achava no asilo de Saint-Rémy-de-Provence em convalescença de uma recidiva do seu estado de saúde. Não chegaria depois disso a completar mais três meses de vida. Essa demanda é do próprio pintor. Kathleen Powers Erickson<sup>16</sup>, em livro dedicado ao quadro e à espiritualidade de Van Gogh, sublinha isto mesmo:

...the subjects appears engulfed in grief. Certainly, the work would convey an image of total despair had it not been for the English title van Gogh gave it, *At Eternity's Gate*. It demonstrates that even in his deepest moments of sorrow and pain, van Gogh clung to a faith in God and eternity, which he tried to express in his work...

---

<sup>15</sup> “Oração antes da refeição”, de Dezembro desse mesmo ano de 1882; “Mulher chorando” de 1883 e “Mulher lamentando-se, sentada sobre cesto” (do mesmo ano).

<sup>16</sup> Kathleen Powers Erickson, *At eternity's gate. The spiritual vision of Vincent van Gogh* (Grand Rapids & Cambridge, 1998).

Os versos de Manuel António Pina, e na sua esteira os de J. T. Parreira, apropriam-se deste elemento de transcendente, para interpretarem a figura sentada como um anjo. No quadro, tem-se uma figura que representaria o estado de alma, um *alter ego*, do pintor; é em todo o caso uma figura humana em busca do celeste, fechada sobre si mesma, em reflexão íntima, em oração de clamor quicá, por uma abertura para o celeste. Um homem em demanda de divino. Em vez de um homem, os poemas dizem tratar-se de um anjo. Com efeito, na cultura judaico-cristã, os anjos são seres espirituais que servem de mensageiros e ajudantes da parte de Deus para com os homens; são os portadores das respostas divinas às orações humanas<sup>17</sup>. Então, foi o céu que desceu à terra, que “atravessou o cansaço das galáxias”, para ocupar o lugar do homem. O azul, cor com que a figura foi pintada, remete precisamente para a dimensão do celeste. A cadeira é o ponto de encontro entre esta e a humana. Numa écfrase que é tanto poiética – em que o poeta, eminentemente exegeta, veicula a sua “visão” do quadro mediante uma composição poética que burila com pena de artista – como também metapoiética – a partir do quinto verso, o central, do poema, em que passa ao domínio teórico da reflexão e da exposição da própria estética e das técnicas de trabalho do pintor –, J. T. Parreira concebe pela imaginação a figura desse anjo, o seu destino e propósito da sua vinda à terra.

Nestas duas isotopias antitéticas, celeste e terrestre, ou dito de outro modo, divino e humano, articula-se a composição. À primeira pertencem os sememas “anjo”, “insubstancial”, “galáxias”, “azul”; à segunda, “cadeira”, “botas”, “camponês”, “corpo”, “olhar” “terrenas”, “cores”. Antítese não inconciliável, porém. O anjo é dotado de um corpo, mas “insubstancial”, e por isso antropomorfizou-se, calçou-se em “botas de camponês”. Ao instalar-se na cadeira do homem, emana “uma sombra branca”, rasto das galáxias de que era oriundo, habitadas de “cansaço”. A designação desta condição parece ser uma evocação do desenho inicial, “Esgotado”, do projecto de composição do quadro. Porém, ela é transposta do plano do homem (aquele que verdadeiramente

---

<sup>17</sup> Cf. os livros bíblicos de *Daniel* 9,20-23; 10,10-14; *Evangelho segundo Mateus* 4,11; *Epístola aos Hebreus* 1,14.

estava cansado) para o celeste. O mundo terreno, onde nos movemos, tem como criador, mestre e vidente o pintor Van Gogh, que nele pinta cores, aquelas “com que sonhamos”. O mundo humano, as suas cores e sonhos aparecem, pois, resgatados graças ao trabalho do artista. Na antítese celeste / terreno, ganha o segundo pólo. No entanto, dissocia-se o plano do representado do da representação, e afasta-se Parreira do verso de Pina: se na cadeira está sentado o anjo, não é ele aquilo que o pintor representa, mas “o silêncio do seu corpo”.

*Silêncio* é isotopia<sup>18</sup> e eixo poiético da poesia de J. T. Parreira<sup>19</sup>. No ensaio “O silêncio poiético”, que constitui uma verdadeira *ars poetica*, expõe precisamente a sua posição sobre o tema. A poesia, como nenhuma arte, não provém do ruído, mas do silêncio. Como expressou Drummond de Andrade<sup>20</sup>, há que buscar o poema “no reino das palavras, um vocábulo no seu limbo, no seu estado de dicionário, em conjunto com outros onde reside o poema, só e mudo. Silencioso.” Essa busca está patente, segundo Parreira, nos versos do poema drummondiano “O lutador”, em que descreve a sua luta matutina, só, com as palavras, luta vã, porquanto as palavras se lhe impõem. Silêncio não significa ausência, mas antes deixar que as palavras, nesse estado de dicionário, dêem o poema. Roland Barthes fala de uma palavra “média”<sup>21</sup>. Essa palavra, que pode ser “uma só” e pode “trazer ao poema a força que se pretende lograr, por vezes, com dois ou três versos, frequentemente salva mesmo o poema do pastiche ou *déjà vu*. A palavra certa, que corresponde psicologicamente, e semanticamente sobretudo, ao que o poeta quer dizer.” Uma palavra que pode ser recorrente, “que dá caminho a outros e diversos conceitos, que dá a mão a outras palavras que nela estão contidas”. É o silêncio enquanto “nada de onde saem as coisas que conhecemos da Criação. Criar a partir

---

<sup>18</sup> Reportamo-nos à teoria estabelecida por A. J. Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques* (Paris: Editions du Seuil, 1970).

<sup>19</sup> Ler em <http://poetasalutor.blogspot.fr/2010/05/poesia-mais-do-que-outro-genero.html>. Cf. também o poema “A rapariga à janela”, de 11 de Janeiro de 2011, para um quadro de Dai (disponível em <http://poetasalutor.blogspot.com/2010/01/rapariga-janela.html> e consultado a 3 de Junho de 2013).

<sup>20</sup> Carlos Drummond de Andrade, no poema “Lutador”, *José e Outros* (Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967).

<sup>21</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* (Lisboa: Edições 70, 1975), p. 157.

do silêncio foi atitude, um gesto, uma prerrogativa de Deus, o poeta é um «pequeno-deus», ainda hoje na expressão quase secular de Vicente Huidobro<sup>22</sup>. *Silêncio* é a palavra média do nosso poeta. E este silêncio, aqui, sem substância, que pode ser o silêncio da rapariga ou da paisagem, é o ponto de partida tanto do quadro como do poema: silêncio que se entreabre como uma janela, limiar entre o que está dentro e aquém e o que está fora e para além.

O *silêncio*, esse nada genesíaco é o corpo do anjo, a palavra média do poema. E com efeito, esse corpo tudo sustenta: vem das galáxias, move-se, calça-se, é desprovido de substância, senta-se. Mas isto no poema. E no quadro? Semelhantemente, o corpo sentado está ao centro, em primeiro plano. O anjo é mais do que aquilo que está representado, nem é aquilo que está representado. Como se disse a propósito do quadro de Manet, o quadro é (ou pretende ser) um espelho do real, e o poema um espelho do quadro. O que o pintor tem – e por extensão o poeta – é o seu corpo sentado. É o silêncio deste que importa escutar; é ele quem dá caminho ao resto da história, que engendra outras palavras, imagens, coisas, o quadro e o poema. Poder-se-á entender nesse sentido uma fraternidade de sentimento e posição poética entre J. T. Parreira e Van Gogh<sup>23</sup>.

### 3.2. Écfrases metapoéticas

O primeiro exemplo de poema metapoético é “Vincent”, a propósito do quadro “O quarto” (1989)<sup>24</sup>:

---

<sup>22</sup> Poeta chileno da mesma época da geração de 27 espanhola, a sua estética define-se como “criacionismo”: “El poeta es un pequeño dios”, do poema “Arte poética”, *Espejo de agua* (Buenos Aires: Orión, 1916).

<sup>23</sup> De facto, em carta para o irmão, três dias anterior à citada acima, escreve que havia produzido duas gravuras de um velho sentado, curvado e com os cotovelos assentes nos joelhos e a cabeça nas mãos. Diz que planeia melhorá-los posteriormente; coloca a possibilidade de vir a partir delas a realizar uma litografia. Toda a criação começou aqui, com o silêncio destas figuras: a ideia da demanda de “algo lá em cima” surgiu três dias depois.

<sup>24</sup> A reprodução do quadro é do domínio público, tendo sido extraída do endereço [http://en.wikipedia.org/wiki/Bedroom\\_in\\_Arles](http://en.wikipedia.org/wiki/Bedroom_in_Arles).

## VINCENT

Vincent, procuras salvar  
a cadeira do seu destino do fogo  
fazes rodopiar pincéis  
nos campos de trigo e nos ângulos  
da noite do teu coração  
arde Arles na tua casa amarela  
Tu logras sempre capturar a luz  
espalhada em qualquer coisa  
No vento, nas lâminas do sol  
dos girassóis, nos teus cabelos fulvos  
Na paleta as cores expulsam  
a solidão das tuas planícies  
como arpejam nos teus olhos  
os dias de Verão e as noites estreladas.



2009

Estão presentes no poema elementos do quadro: a cadeira, a casa, ângulos da geometria do quarto, transpostos para o estado nocturno do coração do pintor, e o referente geográfico Arles. Quanto ao mais, o poema é metapoético, quase didático da *ars pictorica* do pintor (por metonímia “pincéis”), uma homenagem em vocativo ao próprio. Visita diversos tópicos do pintor, discerníveis em outros quadros: o fogo, elemento cromático presente nos campos de trigo, no sol, e também evocador de destruição; os cabelos, “fulvos” e curtos-levantados (arpejados), dos auto-retratos; a casa amarela<sup>25</sup>; os jogos de luz, presente nas “lâminas do sol” e nos “dias de Verão” (alusão possível ao quadro “Tarde de Verão, campo de trigo com sol poente”, de 1888), em antítese a “noites estreladas” (alusão ao quadro “A noite estrelada” de 1889); os girassóis; as planícies; as variedades de cores; o vento que no representado provoca o efeito de ondulação, criada pelos pincéis que rodopiam. Interpreta a técnica do pintor, no traçado redondo e

---

<sup>25</sup> Cf. o quadro “A casa amarela” do ano anterior.

ondulante das linhas como em alguns quadros que representam campos de trigo<sup>26</sup>. Eminentemente descritivo, passa da arte e do trabalho do pintor para o mundo interior deste; um gera efeito sobre o outro e este condiciona circularmente aquele, e mesclam-se. Por isso, pintar serve para expulsar “a solidão das tuas planícies”, solidão do pintor, sendo as planícies elementos representados mas também, metaforicamente, o seu “coração”, raso. Mais uma vez a representação do raso, sem relevo, vazio, monótono, sem história a contar<sup>27</sup>. A golpes da paleta de cores, o pintor cria o policromo e deste modo, como uma terapêutica que administrasse a si mesmo, resgata o representado (o que é o mesmo que a si próprio) da solidão. A tentativa de resgate visa também os objectos representados no quadro: a cadeira, do “destino do fogo”. Sendo de madeira, o risco é de se carbonizar em um incêndio. Ou então, trata-se de um fogo figurado, estético, ateadado pela presença cromática de amarelos e dourados na arte de Van Gogh. Esta hipótese de interpretação encontra sustento quatro versos abaixo: “arde Arles na tua casa amarela”. A casa amarela, que é o motivo de um quadro do pintor, representa metaforicamente o lugar da sua habitação nesta vila francesa, na Place Lamartine, mas igualmente o seu estado ou condição, o seu coração, ou ainda, a própria arte de Van Gogh. Em volume dedicado a Van Gogh, Ingo F. Walther escreve<sup>28</sup> que o pintor, ao estabelecer-se em Arles, terá descoberto o sentido da cor e da luz, sendo neste período que a sua obra sofre a chamada “explosão da cor”. “Jarra com doze girassóis” seria o clímax deste efeito estético. Pode suspeitar-se que a “paleta de

---

<sup>26</sup> Veja-se por exemplo “Paisagem com feixes de trigo e lua nascente”, do mesmo ano, em que a ondulação percorre todo o representado (os campos e o céu).

<sup>27</sup> Cf. *supra* a planície como representativo da desolação, da solidão, do vazio a propósito de “O suicídio de Van Gogh”.

Cf. <http://poetasalutor.blogspot.com/2008/09/suicidio-de-van-gogh.html>, consultado a 3 de Junho de 2013. A reprodução do quadro foi retirada deste endereço. Outra écfrase “Um par de botas” (de 25/02/2010) disponível em <http://poetasalutor.blogspot.com/search?q=um+par+de+botas> e consultado a 3 de Junho de 2013, sobre o quadro com o mesmo nome, de 1886.

<sup>28</sup> Ingo F. Walther, *Vincent Van Gogh* (Taschen, 1990).



cores” do verso de J. T. Parreira<sup>29</sup> seja uma referência a esta expressão da crítica da pintura de Van Gogh.

Num outro poema refere-se à arte de Picasso. Trata-se de “O pincel de Picasso”<sup>30</sup>:

### O PINCEL DE PICASSO

Vejo no pincel de Velázquez  
a luz branca que penteia  
os cabelos das Meninas

como vejo no pincel de Picasso  
como vivem  
Les Demoiselles d’ Avignon

Não como no pincel de Van Gogh  
onde nem sempre os amarelos  
são alegrias puras

No pincel de Arles vejo  
a dança do vento  
na anatomia dos trigos

e o sol que se estende  
nas pétalas dos girassóis  
e a morte que parte o céu



<sup>29</sup> Para o âmbito da presente exposição, não aprofundámos este filão de investigação, mas fica a sugestão, para os leitores que por ele se interessem, de averiguar quanto nos versos do poeta sobre pintores e pintura há de intertextual em relação a termos, expressões e motivos colhidos de bibliografia crítica e analítica sobre estes.

<sup>30</sup> Disponível em <http://poetasalutor.blogspot.fr/search?q=o+pincel+de+picasso> e consultado a 3 de Junho de 2013. Reprodução de “Las Meninas” disponível em domínio público no mesmo endereço em que se encontra o poema, acompanhando (cf. também <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/online-gallery/obra/the-family-of-felipe-iv-or-las-meninas/>). A reprodução de “Les demoiselles d’ Avignon”, que integra as coleções do MOMA (Museum of Modern Art) de Nova Iorque encontra-se foi extraída do seu sítio electrónico ([http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79766](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766)).



vejo no pincel de Van Gogh  
os corvos e auto-retratos  
despenteando o silêncio.

15/3/2011

Numa écfrase que visita a *techne* pictórica de vários quadros e pintores, o poeta procede por comparatismo: a arte de uns pintores (metonimicamente, *o pincel*) é confrontada à de outros. A intenção é vincada por meio da repetição anafórica da construção “No pincel... vejo”, em momentos de charneira, sempre que introduz novo pintor, ou um aspecto novo do mesmo. Picasso é assunto em apenas três dos dezoito versos do poema. As preferências do poeta manifestam-se e preponderam na economia do poema.

Primeiramente, de Velásquez, “Las Meninas”. Os elementos notórios no quadro são os cabelos das Meninas, penteados por luz branca. Seguidamente, em Picasso, o que salta à vista é o mister de “Les demoiselles d’Avignon”: o seu ofício de prostitutas. Os vocábulos *demoiselles* (do francês) e *meninas* (do português) são a tradução um do outro. Todavia, de um para outro quadro há a distância da antítese: no de Velásquez, a pureza das donzelas (“luz branca” nos cabelos), aristocratas e trajadas a preceito para o retrato; no outro, a nudez, a mundanidade, o *bas-fond* e a rebeldia das suas correlativas de Avignon. Um outro elemento paralelo entre os dois quadros é o efeito especular, igualmente presente no quadro de Velásquez: o espelho, ao fundo, reflecte – como se pensa – o casal real, cuja presença no quadro somente se nota no seu reflexo, estando portanto ausentes da composição, embora situando-se na posição de espectadores. O terceiro pintor é Van Gogh, ao qual dedica quatro dos seis tercetos do poema (dois terços). A arte deste pintor contrasta com a dos outros visitados: “Não como o pincel de Van Gogh”. Contraste que pontua as preferências estéticas do poeta. Neste pintor, há ainda quadros que visita com maior frequência: “Campo de trigo com corvos”<sup>31</sup>; a série sobre os “Girassóis”; os “Auto-retratos”. Mais uma vez, o poeta assume o papel de crítico e teorizador de arte.

---

<sup>31</sup> Cf. o poema “Suicídio de Van Gogh” (<http://poetasalutor.blogspot.com/2008/09/suicidio-de-van-gogh.html>, consultado a 3 de Junho de 2013). Deste mesmo

Na arte do pintor, escolhe vários elementos para apreciação. O amarelo, bem como o trigo, o vento e os corvos, pertencem a “Campo de trigo com corvos”. O efeito do vento sobre o trigo é expresso pelo poeta de forma descritiva e imagética: é uma “dança”, o que sugere movimentos para um lado e outro, ondulações, com um nota de sensualidade, como sobre um corpo com texturas e curvas, uma “anatomia”. Na quarta estrofe, o amarelo é elemento também das séries sobre girassóis. Esta cor “nem sempre [...] alegrias puras”. O amarelo é reconhecidamente um elemento muito marcante da arte de Van Gogh. Há uma percepção do mundo por uma espécie de filtro amarelo. Especula-se que esta percepção seria factual. Explicou-se como sinal de glaucoma, ou da prescrição de um medicamento para a epilepsia à base de dedaleira (*digitalis purpurea*) pelo seu médico Dr. Paul Gachet<sup>32</sup>. Com efeito, na época utilizavam-se extractos da planta como fármaco contra a epilepsia e afecções mentais. Associam-se à ingestão deste fármaco perturbações na visão, com predominância de amarelos (xantopsia)<sup>33</sup>. Contudo, em outras composições predomina igualmente o azul, e o próprio, na sua correspondência, declara que buscava um

---

endereço foi extraída a reprodução do quadro, que acompanha o poema. Também sobre um dos quadros da série dos girassóis escreveu uma éfrase, “Os 12 girassóis” (reprodução do quadro disponível em domínio público em <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/595/Still-Life:-Vase-with-Twelve-Sunflowers.html>). Outra para que se remete é “Um par de botas” (de 25/02/2010, disponível em <http://poetasalutor.blogspot.com/search?q=um+par+de+botas> (consultado na mesma data), sobre o quadro com o mesmo nome, de 1886.

<sup>32</sup> Retratado pelo pintor, tendo diante de si, inclinado com o pé aparentemente dentro de um copo, um ramo desta planta. A presença deste elemento é um signo da especialização a que o clínico se dedicara, as doenças mentais. Terá escrito um ensaio sobre a melancolia. A pose do médico no quadro de Vincent Van Gogh, reclinado com um cotovelo apoiado sobre a mesa e a cabeça sustentada sobre a mão, inspira-se na pose tradicional do temperamento melancólico. Cf. Gabriele Crepaldi, com base na tradução francesa de Chantal Moiroud, *L'art au XIX<sup>e</sup> siècle* (Paris: Hazan, 2005), p. 359, de original italiano (Milão, Mondadori, 2004).

<sup>33</sup> Porém, desconhece-se qual a natureza exacta do mal que o affigia: doença bipolar, esquizofrenia, lesão cerebral congénita agravada pelo consumo de absinto, neuroses, entre outras hipótese. Sobre estas hipóteses, cf. “Van Gogh’s Mental and Physical Health” <http://www.vangoghgallery.com/misc/mental.html>, consultado a 3 de Junho de 2013.

equilíbrio entre estas duas gamas de tonalidades; pode, portanto, ser escolha estética. Ora, o amarelo é a cor do trigo, do sol e dos girassóis, como também das casas do quarteirão onde se instalou, na Place Lamartine em Arles, em 1888 (cor portanto alegre ou indiferente). Em cartas ao irmão, referia esta circunstância, o contraste dos amarelos com o azul do céu e o efeito poderoso que este espectáculo causou a seus olhos (cf. “A casa amarela”). Mas o amarelo é também<sup>34</sup> a cor da secura do trigo, do pico do Verão, carente de água. Alegoricamente, representa a secura da alma e da vida do pintor, na antecâmara da morte. E deste quadro, segundo o poeta, a morte não estava ausente: ela manifesta-se, partindo o céu, o que se pode entender como referência aos corvos, ave de sinistro agouro. E finalmente a “palavra média” de J. T. Parreira: o *silêncio*, despenteado, pintado em ondas irregulares, como os cabelos nos auto-retratos, no céu e no trigo. O *silêncio*, o nada de onde “saem as coisas que conhecemos da Criação”. O *silêncio*, aquele de onde sai o quadro como aquele de onde sai o poema, pintor e poeta irmanados no ofício de criar e na escuta, na procura do ventre úbere de coisas para colocar nas obras.

Resta um aspecto por escrutinar, o título, que é parte do poema. Ele evoca Picasso e sua arte como tema, mas não constitui a síntese lapidar do tema, do assunto. O título induz uma linha de análise, o percurso, a respiração de todo o texto. Contudo, este poema desmente o título. Se à poesia coubesse a lógica e a racionalidade, poderia, após a leitura do poema, pensar-se que outro título melhor lhe assentaria: “O pincel dos pintores”, ou “O pincel de Van Gogh”. Mas, é também próprio do carácter da poesia ser álcere e indómita, dar trabalho ao leitor, fazê-lo correr, mesmo à custa da dialéctica dos contrários<sup>35</sup>, abrir-lhe pistas que acabam por se lhe revelar falsas, caminhos que acabam por desembocar em becos e de outras vezes em labirintos.

---

<sup>34</sup> Como neste quadro é percebido pelo poeta no poema “Suicídio de Van Gogh”.

<sup>35</sup> Como escreve o poeta no ensaio supracitado.

#### **4. EPÍLOGO**

A arte ecfástica de J. T. Parreira pode reflectir de forma imitativa, mas sempre nela está implícito um acto de reflexão (visual, imagética, emocional), que pode ir ao distanciamento ou à distorção (como nos espelhos de feira) ou à busca do que está para aquém e para além da obra. A tela e a folha escrita são o lugar em que essas visões se fixam, mas por vezes também se abrem. Apresenta-se ainda uma outra écfrase do poeta, “Espelhos”, uma mais para o quadro “A reprodução proibida” de Magritte, que ficou por analisar acima no propósito deliberado de a deixar para o fim, sem mais comentários, por nos parecer apropriada e bastante para a dilucidação desta noção de jogo especular:

#### **ESPELHOS**

Para além do espelho  
você  
olha para um rosto  
atraído pelo vácuo  
no interior do espelho  
gestos  
imitando a vida.

15/07/2009