

Pedro Valente

Universidade de Lisboa

As bandeiras e o escudo: palavras feitas de tecido e de metal

– Esses são Teágenes e Caricleia! – gritou Cnemo.
– Mostra-me, pelos deuses, onde estão – suplicou Calásiris, crendo que Cnemo os acabava de ver.
– Pareceu-me, padre – respondeu Cnemo –, que os estava vendo, ainda que ausentes,
de tal modo vívido a tua descrição representou em mim aqueles que também eu conheço.

Heliodoro, *As Etiópicas*

É sobretudo a ideia de prolongamento infinito que me fascina.
Poderei escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos,
são eles próprios isolados na sua pele.

Venho a comparar que as diferenças não são muitas entre palavras que às vezes são tintas,
e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras.

José Saramago, *Manual de Pintura e de Caligrafia*

A resposta de Cnemo à súplica que lhe é dirigida por Calásiris é de tal modo reveladora de um narrador empenhado em seguir de perto a lição dos retores da Segunda Sofística que seria bastante razoável utilizá-la como exemplificação de um dos expedientes retóricos a que os *Progymnasmata* fazem referência: a écfrase¹. Efectivamente, a definição que aqueles manuais de retórica apresentam para este dispositivo centra-se sobretudo no efeito que o seu emprego produz, nomeadamente na sua capacidade de, por meio de uma descrição vívida e pormenorizada, criar uma imagem visual na mente do leitor ou ouvinte, tal como

¹ O recurso a estes dispositivos n' *As Etiópicas* é, aliás, perfeitamente esperável, pois Heliodoro, de entre os cinco autores do romance tradicional grego, foi o romancista que melhor soube corresponder à retórica da Segunda Sofística.

justamente sucedeu a Cnemo ao ouvir a descrição feita por Calásiris. Deste modo, apesar de ser constituído por signos arbitrários, o dispositivo da écfrase, porque capaz de representar visualmente na mente do leitor ou ouvinte aquilo que descrevia por meio de palavras, teria o poder de criar a ilusão da presença do seu próprio objecto, como se de uma arte de signo natural² se tratasse.

Esta tentativa de aproximação aos signos naturais por parte dos signos arbitrários, que vemos aqui concretizada por meio da écfrase, deve ser entendida no seio de uma estética mais global, a qual, genericamente, teve a sua origem em Platão. Mas antes de passarmos à análise do modo como essa estética se instituiu, será oportuno, para clarificar o campo do nosso argumento, observar que o significado do termo écfrase, apesar de corresponder originalmente a qualquer descrição verbal expressiva, se veio a tornar mais preciso, passando então a denotar apenas as descrições literárias de objectos das artes plásticas. Mesmo no caso do texto da antiguidade clássica que aqui analisaremos – a descrição do escudo de Aquiles –, o tipo de écfrase que constitui o nosso assunto é apenas aquele último, pois, ensaiando a literatura a partir dele a imitação de um objecto das artes plásticas, é justamente nesse tipo de écfrase que a tentativa dos signos arbitrários se aproximarem dos signos naturais se manifesta de forma mais evidente. A grande diferença que decorre desta nova conceptualização do termo, que em si poderá ser significante³, reside no facto de o próprio processo da écfrase se concentrar nas representações plásticas, cujo efeito pretende emular, e não no mundo. A écfrase tal qual a entendemos aqui é portanto uma representação de uma representação.

Considerando a oposição ontológica por que optámos para diferenciar os dois sistemas de signos – naturalidade e arbitrariedade –, podemos desde logo antecipar a razão por que a pintura enquanto arte de signo natural e a poesia enquanto arte de signo arbitrário se tornaram nas chamadas artes rivais. Na verdade, ambas reclamam o mesmo

² Usamos aqui a expressão “signo natural” no sentido que lhe é dado por Murray Krieger: “a sign that is to be taken as a visual substitute for its referent”.

³ À redefinição do termo écfrase que acabou por ter lugar poderá não ser alheio o facto de a descrição literária de objectos plásticos representar no fundo a verdadeira essência da écfrase: a emulação do efeito produzido pelos signos visuais.

território, o território da representação ou da referência. Ora a capacidade de referir ou de representar é directamente determinada pelo modo como os próprios signos o fazem – a pintura fá-lo visualmente (signo natural), a poesia verbalmente (signo arbitrário)⁴. Segundo Krieger⁵, o papel de dinamização desta rivalidade ao longo do tempo coube largamente às artes verbais, pois a distinção feita por Platão no diálogo *Crátilo* entre signos naturais e signos arbitrários relegou as palavras para segundo plano no que diz respeito à capacidade de representar. Precisamente por esta razão, não podia senão nascer nas artes verbais a ambição de emular o efeito produzido pelas artes visuais, que encontra no dispositivo da éfrase uma materialização possível.

Ever since, in his *Cratylus*, Plato, however playfully, made what is in effect our first distinction between natural and arbitrary signs, but made it utterly within the precincts of an aesthetic – indeed, a metaphysic – that rested on a doctrine of mimesis, the language arts have had a lengthy struggle to free themselves, because of their visually disadvantaged medium, from the secondariness assigned to them in their non-naturalness of representation⁶.

É portanto no seio desta necessidade por parte das artes verbais em imitar o efeito das artes visuais que o diálogo das duas personagens de Heliodoro deve ser entendido. De facto, Cnemo, ao responder que a descrição de Calásiris tinha sido de tal modo vívida que lhe parecera quase tão adequada ou exacta como uma imagem, está a confirmar implicitamente esta supremacia do visual no que toca à capacidade de representar.

Na esteira daquela distinção semiótica operada por Platão, estabeleceu-se na verdade uma estética fortemente comprometida com o visual, segundo a qual a representação não podia senão ser “literal imitation”⁷.

⁴ Recorremos a estas duas artes – a pintura e a poesia – porque são elas que ocupam a maior parte do discurso crítico sobre este tema. O nosso argumento será pois desenvolvido, em grande medida, com base na pintura e na poesia.

⁵ Murray Krieger, *Ekphrasis – The Illusion Of The Natural Sign* (London: The Johns Hopkins University Press, 1992).

⁶ Krieger, *op. cit.*, p. 13.

⁷ *Ibidem*.

Por conseguinte, os signos naturais, enquanto substitutos visuais dos seus referentes, seriam do ponto de vista mimético necessariamente superiores aos signos arbitrários, pois estes não possuíam qualquer semelhança com os seus referentes, sendo apenas o resultado do costume e das convenções do Homem. A vantagem das artes de signos naturais sobre as artes de signos arbitrários é a consequência natural de se privilegiar a representação menos mediata, e nesse parâmetro a semelhança visual da pintura com o seu referente não encontra eco na completa opacidade das palavras. Neste contexto, o colocar ilusoriamente diante dos olhos, o efeito da *enargeia*⁸, precisamente uma das virtudes da écfrase, é pois o máximo que as artes verbais podem alcançar. Assim, não é de estranhar que a literatura tenha ensaiado frequentemente o tropo da *enargeia*, quando os escritores viam nele a possível aproximação ao que era considerado o ideal de representação.

Como referimos mais acima, a descrição verbal de objectos artísticos – ou seja, a écfrase “in the modern sense”⁹ – é o lugar em que a tentativa de aproximação aos signos visuais por parte dos signos verbais se torna mais evidente, pois é precisamente aí que as palavras, como diria o narrador de Saramago, tentam ser tintas, na ambição de representar o mundo de modo mais visual, o que aqui equivale a dizer, de modo mais exacto ou adequado. Ora é justamente nesta sua tentativa de representar o mundo que a écfrase se revela enquanto objecto híbrido e dúplice, na medida em que, embora servindo-se de signos arbitrários e meramente convencionais, ela procura na realidade imitar o efeito produzido pelos signos naturais. Para além desta diferença ontológica que a écfrase pretende de algum modo anular na construção de um só objecto, contribui em muito para a sua hibridez a dicotomia espaço/tempo, que, mais que diferenciar os signos visuais dos signos verbais,

⁸ A *enargeia* corresponde, genericamente, ao tropo da hipotipose, que tem sido justamente definida como sendo uma “figura de retórica que procura descrever, de uma forma enérgica e palpitante, seres, coisas, personagens e factos, de modo a torná-los vivos e animados” (José Ribeiro Ferreira, “Hipotipose”, *Biblos – Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa* (Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo, 1997))

⁹ Andrew Sprague Becker, *The Shield of Achilles and The Poetics of Ekphrasis* (Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1995), p. 2.

os opõe diametralmente. Aliás, é precisamente com base naquelas duas categorias que Lessing estabelece aquilo que para ele são os limites da poesia e da pintura, argumentando que a pintura é na sua essência espacial e a literatura naturalmente temporal:

If it is true that in its imitations painting uses completely different means or signs than does poetry, namely figures and colors in space rather than articulated sounds in time, and if these signs must indisputably bear a suitable relation to the thing signified, then signs existing in space can express only objects whose wholes or parts coexist, while signs that follow one another can express only objects whose wholes or parts are consecutive.

Objects or parts of objects which exist in space are called bodies. Accordingly, bodies with their visible properties are the true subjects of painting.

Objects or parts of objects which follow one another are called actions. Accordingly, actions are the true subjects of poetry¹⁰.

É por esta razão que o narrador de Saramago, um pintor que escreve as suas primeiras linhas, fica fascinado com a possibilidade de expandir infinitamente a sua escrita, ao contrário do que acontece com as suas pinturas, que se encontram cristalizadas no espaço. Portanto, num género como a écfrase não é só a arbitrariedade dos signos verbais que se tenta substituir pela naturalidade dos signos visuais, é também a temporalidade da literatura que procura suspender o seu fluxo para dar lugar a uma circunstância predominantemente espacial.

Apesar de ser este o seu mecanismo de funcionamento, é importante sublinhar que os retores não pretendiam criar com a écfrase um objecto propriamente plástico, mas sim emular o efeito destes objectos por meio de palavras. Segundo os *Progymnasmata*, a descrição vívida do objecto permitiria anular a opacidade da linguagem e formar na mente do leitor ou ouvinte a imagem visual desse mesmo objecto, o que corresponderia à substituição dos signos arbitrários pelos signos naturais. A descrição pormenorizada constituiria a desejada interrupção da

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön – An Essay on The Limits of Painting and Poetry* (Translated by E. A. McCormick, Baltimore And London: The Johns Hopkins University Press, 1984), p. 78.

temporalidade do discurso em favor da sua espacialização, para o que inclusivamente contribuiria a própria formação (ilusoriamente espacial) da representação na mente do leitor ou ouvinte. É, pois, dentro dos seus limites que as artes verbais rivalizam com as artes visuais.

De acordo com a estética em que temos vindo a inserir a ambição das artes verbais, o dispositivo da écfrase, por mais vívida e clara que fosse a descrição por si apresentada, nunca poderia ombrear em igualdade de circunstâncias com a pintura. A razão é óbvia: as palavras não são tintas. Como veremos através dos dois textos que seleccionámos para observar o mecanismo de funcionamento da écfrase – a descrição do escudo de Aquiles na *Iliada* e a descrição das bandeiras por Paulo da Gama n’*Os Lusíadas* –, é por essa razão que a écfrase não se limita a este papel de subserviência face à magnitude de um objecto visual estático, mas subverte a imitação ingénua esperada, colocando em jogo a sua arma: a temporalidade. Na verdade, uma écfrase fiel a um objecto das artes plásticas, atemporal porque absolutamente descritivo, seria uma tentativa inglória, porque nessa forma de representar nenhuma arte verbal pode superar as artes visuais.

Posto isto, caberá ao nosso argumento demonstrar, com base na observação de écfrases inseridas em textos literários, exactamente com que propósito é a temporalidade, que se concretiza em narração, envolvida num dispositivo que procura a espacialização. A partir desse momento, tornar-se-á necessária a problematização da noção de imitação quando aplicada ao género da écfrase, na medida em que essa noção é directamente instabilizada pela introdução da narração.

O décimo oitavo livro da *Iliada* termina com a famosa descrição do escudo de Aquiles, que estava no momento a ser forjado por Hefesto a pedido da mãe do herói, Tétis. De acordo com a descrição de Homero, o escudo representava a terra, os céus (com as constelações), o mar, o sol e a lua, e também duas cidades “de homens falantes” (490)¹¹, uma em paz, a outra em guerra. A primeira cidade, em paz, mostrava duas cenas

¹¹ Todas as citações introduzidas neste parágrafo são retiradas da versão portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira, incluída no volume *Hélade – Antologia da Cultura Grega*, 8ª edição (Porto: Edições Asa, 2003).

sociais: uma procissão nupcial e uma contenda entre dois homens que “discutem a pena / pela morte de outro” (498-499). A segunda cidade encontra-se sitiada por dois exércitos, sendo descrita toda uma situação bélica que ocorre naturalmente no cerco a uma cidade, com a particularidade de nela intervirem também as divindades. As cenas seguintes dizem respeito à agricultura (“lavradores inúmeros / fazem andar as suas juntas num e noutro sentido”, 542-543), à ceifa (“ceifeiros / a trabalhar”, 550-551), à vindima (“forjou ainda uma vinha carregada de cachos”, 561) e ao pastoreio (“quatro boieiros de ouro movem seus passos”, 577). A descrição imediata dá conta de “moços e moças a dançar” (594) e, no final, Homero descreve a cercadura do escudo, composta pelo Oceano. De um modo resumido, é esta, pois, a constituição do famoso escudo de Aquiles.

Entre a primeira estância e a quadragésima terceira do canto oitavo d’*Os Lusíadas*, encontramos a longa descrição das bandeiras que representavam actos heróicos dos portugueses, feita por Paulo da Gama ao catual. A descrição dos heróis começa pelos tempos mitológicos, nomeadamente por Luso (2) e Ulisses (5), este último considerado o fundador da cidade de Lisboa. Em seguida, é contada a história de Viriato (6-7) e é feita uma referência a D. Afonso Henriques e às suas conquistas (10-12). Na bandeira seguinte, figura a história de Egas Moniz (13-15) e depois a história de D. Fuas Roupinho e da vila que este libertou, Porto de Mós (16-17). Os heróis que se seguem são Henrique, um cruzado alemão que lutou em Lisboa (18), D. Teotónio, prior de Santa Cruz (19), Mem Moniz (20), Giraldo Sem Pavor (21), Martim Lopes (22-23), D. Soeiro Viegas, bispo de Lisboa (23-24), D. Paio Peres Correia, Gonçalo Rodrigues Ribeiro, Vasco Eanes e Fernão Martins de Santarém (26-27), D. Nuno Álvares Pereira (28-32), Pêro Rodrigues (33), Gil Fernandes (34), Martim Vasques da Cunha e seus homens (35-36), Pedro e Henrique, filhos de D. João I (37) e, por fim, D. Pedro de Menezes e D. Duarte de Menezes (38). As estâncias finais desta passagem são ocupadas com uma reflexão de Camões sobre a pouca importância que era atribuída às artes naquela altura, referindo que não figuram nas bandeiras outros heróis porque aos pintores faltou apoio.

Após a leitura atenta das duas passagens, e considerando a reflexão teórica sobre a écfrase apresentada mais acima, torna-se em certa medi-

da bastante questionável a classificação das descrições das bandeiras e do escudo como écfrases. Se, como vimos, a écfrase representa uma tentativa por parte das artes verbais de suspender o fluxo contínuo que caracteriza a literatura, essa mesma tentativa, mais que não se verificar, parece ser inclusivamente negada por Homero e Camões. Na verdade, o que Paulo da Gama apresenta ao catual não é apenas o que supostamente estaria pintado nas bandeiras, mas sim uma sequência narrativa em torno da personagem pintada, cuja figuração, por essa mesma razão, se torna problemática. Tome-se como exemplo a história de Giraldo Sem Pavor, apresentada como exemplo deste caso por António José Saraiva¹²:

Olha aquele que desce pela lança,
Com as duas cabeças dos vigias,
Onde a cilada esconde, com que alcança
A cidade, por manhas e ousadias.

Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VIII, 21, 1-4.

Nesta bandeira teríamos representado Giraldo Sem Pavor, o herói que libertou Évora. Os quatro versos citados narram justamente essa história: Giraldo, depois de dispor os seus homens em cilada, subiu por uma lança a uma das torres dos vigias do castelo; cortou-lhes a cabeça, voltou para junto dos homens e tomou o castelo de assalto, que não pudera ser prevenido pelos vigias.

De igual modo, a descrição do escudo de Aquiles apresenta também esta tendência para contar a história em substituição de uma descrição estática, embora Homero apresente não uma estrutura de certo modo elidida como faz Camões, que nos dá curtos episódios sucessivos, mas pequenos excertos efectivamente narrativos. A título de exemplo, observem-se os versos em que se descreve a contenda:

O povo juntou-se na praça pública. Suscita-se aí
uma contenda: dois homens discutem a pena

¹² António José Saraiva, “Ut Pictura Poesis”, *Estudos Sobre A Arte D’os Lusíadas*, 3ª Edição (Lisboa: Gradiva, 2002), p. 84.

pela morte de outro. Garante um ao povo, com ênfase,
que tudo pagou, nega o outro que algo recebesse.
Ambos se dirigem a um juiz, para dirimir a contenda.
O povo grita a favor ora de um, ora de outro.

Homero, *Iliada*, XVIII, 497-502.¹³

Partindo destes dois excertos, que em nosso entender são ilustrativos do que se passa no todo das écfrases, torna-se de imediato evidente a introdução de uma dimensão narrativa nas descrições dos objectos, o que invalida numa primeira análise a possibilidade de existirem semelhantes artefactos, dada a atemporalidade a que estes estão naturalmente sujeitos enquanto cristalizações de momentos. Digamos que, do ponto de vista temporal, as descrições superam largamente os seus hipotéticos objectos. É esta, pois, a subversão da écfrase que referimos mais acima, por meio da qual a poesia perturba o horizonte de expectativas definido à partida. Por conseguinte, a classificação destas descrições como écfrases apenas seria possível se utilizássemos o termo no seu sentido original, pois, como pudemos verificar a partir d'*As Etiópicas*, a écfrase poderia ter qualquer assunto como objecto, desde que a descrição fosse vívida. No entanto, tanto no caso do escudo, como no caso das bandeiras, existem claras referências ao objecto que está a ser descrito, o que as torna indubitavelmente em representações de representações. Aliás, parece haver tanto em Homero, como em Camões, a preocupação de não deixar esquecer a presença do objecto que está a ser descrito. Neste particular, de notar por exemplo o momento em que Homero refere que a terra era negra “semelhante à que era lavrada” (548), para depois frisar que, sendo o escudo feito de ouro, a ilusão do negro da terra por ele dada era um verdadeiro prodígio. Para além disso, em cada cena que começa, surge o verbo forjar, o que nos remete nitidamente para a ideia de um objecto de ferro em que se estão, naquele momento, a forjar as cenas. Camões opera o mesmo tipo de referência logo no início da descrição, quando Paulo da Gama refere que “Estas figuras todas que aparecem [...] Antigos são” (VIII, 2, 1-5). Esta estratégia de tornar claro o objecto que se descreve pode ainda ser observada nos momentos em que Paulo

¹³ Cf. trad. Maria Helena da Rocha Pereira, *op. cit.*.

da Gama faz referência ao modo como os objectos lhe surgem diante da vista: “Vê-lo cá vai pintado nesta armadura” (VIII, 16, 5).

Se é verdade que as artes verbais, porque narrativas, inviabilizam em certa medida a existência dos objectos visuais que descrevem, não é menos verdade que houve nas duas épicas, como acabámos de ver, a intenção de remeter o leitor constantemente para existência do objecto que estava a ser descrito, como se houvesse a preocupação de que a écfrase fosse entendida enquanto representação de representação. Apesar desta contradição, analisaremos de seguida duas hipóteses que, neste contexto, poderiam justificar a existência das bandeiras e do escudo.

A primeira hipótese baseia-se no facto de também os quadros poderem contar histórias. Heffernan demonstra isso mesmo através da aposta por parte das artes visuais naquilo que ele classifica como sendo o “pregnant moment” da acção, ou seja, “the arrested point which most clearly implies what came before the moment and what is to follow it”¹⁴. Assim, tudo o que o poeta descreveria estaria no quadro em potência. O pintor representaria naturalmente apenas um determinado momento da acção, e, a partir dele, o poeta reconstituiria o antes e o depois da história que o quadro contava virtualmente. O problema desta hipótese reside no facto de haver nas descrições de Homero e de Camões claras indicações de que o que está a ser descrito é factualmente visível nos quadros, o que nos conduz obrigatoriamente à nossa segunda hipótese: a existência não de um, mas de vários “pregnant moments”.

A nossa segunda hipótese propõe portanto que o objecto a que estas écfrases se referem poderia ser um único quadro (ou vários quadros) com vários episódios de uma sequência histórica representados no mesmo espaço, apesar de, sendo esse o caso, a pintura a partir da qual as écfrases são feitas ser já de alguma forma híbrida, pois apresenta já em si uma sequência histórica que não é característica das artes plásticas. Tomemos como exemplo deste tipo de técnica o quadro “A Dança de Salomé” de Benozzo Gozzoli, aliás referido por Heffernan quando argumenta a fragilidade dos limites das artes estabelecidos por Lessing.

¹⁴ James A. W. Heffernan, “Homer: A Shield Sculpted in Words” (*Museum Of Words – The Poetics Of Ekphrasis From Homer To Ashbery*, Chicago And London: The University Of Chicago Press, 1993), p. 8.

Neste quadro, apesar de serem apresentadas claramente no mesmo plano (veja-se, por exemplo, o chão, o tecto e as sombras), há três episódios distintos da mesma história representados no quadro: em primeiro plano, Salomé dança diante do rei Heródoto e dos seus convidados; à esquerda desta cena, encontramos figurada a decapitação de S. João Baptista, que é uma consequência dessa mesma dança; e, por fim, em segundo plano ao fundo, vemos a cena de Salomé entregando a cabeça de S. João Baptista à mãe, o que logicamente é o último episódio da história. No entanto, a hipótese de as bandeiras e do escudo representarem as histórias utilizando esta técnica é inviabilizada pela intenção marcadamente narrativa (continuada, portanto) que encontramos nas descrições, sobretudo na do escudo, o que não é compatível com uma suposta divisão episódica em cenas, pois esta obrigaria a uma narração não continuada, mas periódica, como aliás foi feito na nossa descrição do quadro de Salomé. Ora este preenchimento dos intervalos entre os episódios, característico da narrativa, não cabe nas pinturas, não é, simplesmente, picturável. Começemos por demonstrar o caso do escudo de Aquiles, em que o estilo marcadamente narrativo nos parece absolutamente inquestionável:

Estes surgiram em breve. Seguiam-nos dois pastores
gozando o som da flauta, pois não suspeitavam do logro.
Ao vê-los, caem sobre eles, e, logo em seguida
isolam a manada de bois, e o rebanho formoso
de alvas ovelhas, e matam os pastores.

Homero, *Iliada*, XVIII, 525-528.¹⁵

Os versos transcritos narram claramente uma história de forma continuada, o que é bastante claro nos verbos que denotam acções. Heffernan vai mais longe, propondo inclusivamente que, em relação ao escudo de Aquiles, não é sequer possível encontrar “pregnant moments” na sua descrição, pois não há na descrição momentos picturáveis que sugiram uma possível representação episódica:

¹⁵ Cf. trad. Maria Helena da Rocha Pereira, *op. cit.*.

Except for the circle of seated elders who constitute an audience for the disputants and who would logically belong in the background of any picture of them, the characters in this passage never assume a picturable pose. The picture or pictures said to be wrought on the shield at this point have been turned so thoroughly into narrative that we can hardly see a picture through Homer's words¹⁶.

Em relação a *Os Lusíadas*, é de facto possível encontrar, na esmagadora maioria dos casos, uma narração descontínua das histórias, facilmente separável em pequenos episódios. Aliás, António José Saraiva propõe justamente que seja essa a técnica usada por Camões nesta passagem, o que sustenta o horaciano título do seu ensaio: *ut pictura poesis*. Vejamos, no entanto, dois casos em que Camões cede à tentação de narrar a história:

Vês este que, saindo da cilada,
Dá sobre o Rei que cerca a vila forte?
Já o Rei tem preso e a vila descercada;
Ilustre feito, digno de Mavorte!

Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VIII, 16, 1-4.

Este que vês olhar, com gesto irado,
Para o rompido aluno mal sofrido,
Dizendo-lhe que o exército espalhado
Recolha, e torne ao campo, defendido;
Torna o moço, do velho acompanhado,
Que vencedor o torna de vencido:

Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VIII, 13, 1-6.

Há ainda outro aspecto que, nas duas épicas, não permite uma relação com um objecto exterior: a fala das personagens. Este tipo de representação é impossível em objectos plásticos, pois não são animados. Ao fazê-lo, Camões introduz na descrição uma informação que não poderia estar nunca no quadro – o som –, o que Homero faz em várias

¹⁶ Heffernan, *op. cit.*, p. 13.

situações, um pouco na sequência da sua indicação inicial de que as cidades eram de homens falantes.

Em consequência do que acabámos de expor, não podemos senão propor, para o caso específico destas duas écfrases, que os objectos por elas descritos não são realizáveis com tecidos ou metais. Na verdade, estas duas écfrases descrevem objectos das artes plásticas que apenas existem nelas próprias, o que as torna figurativamente em palavras feitas de tecido e de metal. São estas, segundo Heffernan, as chamadas “notional ekphrasis”, um tipo de écfrase que se constitui como uma “representation of an imaginary work of art”¹⁷. De acordo com Krieger, aquilo a que nós temos acesso através destas écfrases não é uma imagem visual de umas bandeiras e de um escudo, mas escudos e bandeiras verbais e sugestões textuais de uma existência para além deles, “what only words can give us by revealing the two at once”:

So the claim of naïve imitation no longer applies, not even in a genre like ekphrasis, which seems to have been created expressly for mimetic purposes. The genre is thus used to allow the *fiction* of an ekphrasis, a make-believe imitation of what does not exist outside the poem’s verbal creation of it¹⁸.

Apesar de Kriger sugerir que estas écfrases são apenas uma ficção daquilo que é a écfrase, parece-nos que com descrições como a das bandeiras e como a do escudo a écfrase se aproxima do seu ideal. Efectivamente, a poesia não se limita a descrever o que está cristalizado num objecto estático, pela simples razão de que não é desse modo que a representação funciona nela. Na poesia não existem “pregnant moments”, ao contrário da pintura, onde eles são justamente usados para contar as histórias. Deste modo, se a poesia quer verdadeiramente emular o efeito produzido pela pintura, a écfrase terá de comportar-se como uma transposição verbal de um quadro dentro da sua arte: se uma pintura cristaliza o momento que justamente melhor indicia o que está antes e depois dele – o “pregnant moment” – a sua transposição para as artes verbais terá de representar igualmente esse antes e depois à sua

¹⁷ Heffernan, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸ Krieger, *op. cit.*, p. 18.

maneira, ou seja, narrando-os. Neste ponto estamos próximos de concordar com Lessing:

To use the language of scholastic philosophy, what is not contained in the picture *actu* is there *virtute*; and the only true way to express an actual picture in words is to combine *virtute*, i.e., what is implied in the picture, with what is actually visible, and not to confine oneself to the limits of the art, within which the poet can reckon the data for a painting, to be sure, but can never create painting¹⁹.

Uma écfrase que não narrativize o seu objecto está apenas a tentar imitar o modo como a pintura funciona, mas não está a trazer para ela o quadro, pois está a usar técnicas que são próprias de outra arte e não dela. Esse tipo de écfrase será sempre inglório, pois nunca poderá pintar um quadro como os quadros o fazem. À écfrase resta portanto transfigurar um quadro suposto, atribuindo-lhe justamente a dimensão temporal que naturalmente a linguagem verbal integra. É por essa razão que o que as écfrases descrevem é impossível, pois os objectos plásticos não admitem a temporalidade. O segredo da écfrase reside pois na sua capacidade de, no acto de transfigurar objectos – supostos ou não – rasurar a identidade do objecto transfigurado, negando-lhe as propriedades que precisamente poderiam permitir uma referência a objectos exteriores à própria écfrase.

Em suma, o tipo de écfrase aqui analisado limita-se não a imitar, mas a transfigurar um objecto de uma arte de signo natural de acordo com o código verbal. Assim, a écfrase não pode senão traduzir o “pregnant moment” numa narração, que no fundo é o que ele representa num quadro. Aliás, regressando ainda ao sentido antigo de écfrase, parece-nos bastante plausível propor que os retores da Segunda Sofística rejeitariam classificar como écfrase uma descrição que se limitasse ao que era visível no quadro, justamente pela sua falta de vividez.

Resta ainda uma última questão, a que temos propositadamente escapado. Se as écfrases não têm objectos exteriores como referentes, que função desempenham elas? Phillippe Hamon tentou responder a esta questão, não especificamente sobre as écfrases, mas sobre as des-

¹⁹ Lessing, *op. cit.*, pp. 99-100.

crições de um modo geral, no seu ensaio “Qu’est-ce qu’une description”, publicado em 1972 na revista *Poétique*²⁰. Hamon chega à conclusão de que a descrição, longe de funcionar enquanto referência ao mundo, funciona como dispositivo anafórico dentro do próprio texto que integra, podendo assumir várias funções, desde ser uma mera extensão de uma personagem até assumir-se como uma imagem do próprio texto de que faz parte. Este entendimento da descrição como mecanismo que refere especificamente o texto em que surge é conhecido na narratologia como *mise en abîme*, uma pequena narrativa encaixada que pode assumir funções de profecia, auto-contemplação ou completamento da acção. De facto, é assim que Becker entende a écfrase da *Iliada*, considerando especificamente o escudo de Aquiles como uma metáfora da resposta do público ao texto. É Heffernan, no entanto, quem, citando Kenneth Atchity, demonstra como aquilo que se encontra esculpido no escudo poderá funcionar como reflexo da própria *Iliada*:

The shield microcosmically reflects the whole “thematic expanse” of the Iliad, and some of its scenes actually do mirror the world of the poem. The city besieged by armed forces (509-516), for instance, evokes the plight of Troy, and the scene of the lions attacking the bull (579-84) symbolically recalls the death of Patroclus, who – when Hector’s spear fatally penetrates his belly – is compared to a boar overpowered by a lion. In the scenes of war and peace we can also see represented what Lattimore call “the life of [Homer’s] day”, or more precisely the civilization of the twelfth-century B.C.²¹

De igual modo, também a écfrase d’*Os Lusíadas* que temos vindo a analisar nos parece funcionar como *mise en abîme*, espelhando na verdade a intenção máxima do próprio poema épico de Camões: a exaltação do nacionalismo por meio do reconhecimento do valor dos heróis portugueses. A écfrase posta na boca de Paulo da Gama mais não é que um catálogo de heróis que contribuíram para o nascimento, expansão e solidificação de Portugal, o que espelha perfeitamente a viagem do herói colectivo d’*Os Lusíadas*, na medida em que também esse

²⁰ Philippe Hamon, “Qu’est-Ce Qu’une Description” (*Poétique*, 12, 1972), pp. 465-485.

²¹ Heffernan, *op. cit.*, p. 10.

herói procurou engrandecer o país. A própria épica camoniana é na verdade apenas mais um episódio que poderia figurar no catálogo de Paulo da Gama, tal é a semelhança com os restantes episódios por ele apresentados. Não nos parece portanto descabido propor que a écfrase das bandeiras de Paulo da Gama se constitui como um mecanismo de auto-referência usado por Camões para ilustrar o seu próprio poema épico.

Existem, de facto, muitos pontos de contacto entre a literatura e a pintura. Basta por exemplo lembrar a quantidade de temas que a literatura já forneceu à pintura, ou, inversamente, lembrar os textos literários que têm no seu centro pinturas. Globalmente, e era este um dos pontos que pretendíamos tornar claro aqui, a pintura e a poesia correspondem a dois sistemas de significação diferentes, e, por consequência, operam mecanismos de referência com base em pressupostos e objectivos distintos. Busca-se através da pintura representar por meio da semelhança visual (ou não), e é justamente com base neste pressuposto que assenta o nosso horizonte de expectativas face a esta arte. A poesia faz uso de signos meramente convencionais para denotar o mundo, e, por essa razão, não procuramos neles quaisquer semelhanças visuais com os objectos. Não é possível, como é evidente, estabelecer qualquer hierarquia representacional absoluta entre duas artes que são objectivamente diferentes. A écfrase vive no intervalo entre as duas artes, mas não deixa de ser feita de palavras, é um quadro feito de palavras. A ilustração de textos literários vive igualmente no intervalo entre as duas artes, mas não deixa de ser pictórica, é um texto feito de tintas. Considerando os mecanismos metamórficos de que se servem as écfrases e as ilustrações, é incontornável não haver écfrases que *imitem* quadros, tal como não haverá ilustrações que *imitem* textos. Há sim, num e noutro caso, transfigurações, ou melhor, re-figurações do Outro no Eu, o que implica naturalmente um certo sacrifício do Outro e um fechamento no Eu. Rejeitando a *imitação* e abraçando a auto-referencialidade, acabamos por recusar possíveis mecanismos de referência, como fizemos para as bandeiras e para o escudo. Mas nas bandeiras do Paulo e no escudo do Aquiles os processos de referência encontram-se enredados numa teia complexa de heróis e deuses, porque por detrás das palavras-metal e das palavras-tecido vive um espelho do mundo de que elas fazem parte.