

## Pintura em palavras: a *ekphrasis* em Pedro Nava

Ilma de Castro Barros e Salgado<sup>1</sup>

RESUMO: Este trabalho procura apresentar a técnica da *ekphrasis* empregada por Pedro Nava (1903-1984), através da leitura de textos em que o autor faz uso de signos verbais que, mesmo sem a representação do objeto pictórico, sugerem imagens mentais referendadas metaforicamente.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Pedro Nava; Palavra; Imagem.

[...] a escrita exige a apresentação de um dispositivo visual, onde o autor se transforma em ator para que possa acontecer o espetáculo da narrativa que quer escrever.

Jacqueline Lichtenstein

Durante a conferência de abertura do Encontro Trinacional (Argentina, Brasil e Uruguai), realizado em 1998, em Belo Horizonte, Noé Jitrik<sup>2</sup> ao tratar da relação entre literatura e cultura, apontou para o caráter metonímico da primeira, ao declará-la parte de um todo, a cultura.

Tal afirmativa encontra eco desde a força matricial das idéias de Platão (427 - 347 a. C.) e Aristóteles (384 -322 a. C.) que orientou, por mais de dois mil anos, o pensamento ocidental. Dessa forma, a Medicina, a Arquitetura, o Direito, a Sociologia, dentre outras áreas do conhecimento humano, figuraram no âmbito dos estudos culturais.

Tem-se freqüentemente creditado à Antigüidade o ponto de partida para os estudos analógicos entre diferentes artes.<sup>3</sup> Especificamente, a fraterna emulação entre literatura (poesia)<sup>4</sup> e pintura é encontrada, embora sem um criterioso e minucioso estudo, no aforismo

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Comparada – UERJ. Professora da Faculdade Metodista Granbery

<sup>2</sup> Renomado crítico literário argentino.

<sup>3</sup> Contudo, para Mario Praz (1982), a relação poesia-pintura se estabelece desde os primórdios da civilização, que tem nos hieróglifos e na esfinge, por exemplo, os sinais dessa integração (1982).

<sup>4</sup> Segundo Roberto Acízelo de Souza, o termo “literatura”, depois de concorrer com a expressão “belas artes”, somente a partir do século XVIII, e consumada ao longo dos séculos XVIII e XIX, passou a designar um determinado corpo de escritos e, sobretudo a partir do século XIX, o vocábulo se impôs na maioria das línguas ocidentais, circunscrevendo-se como “corpo de escritos correspondente a um conceito amplo de humanidades, abrangendo pois produção escrita em geral: filosofia, eloquência, história, ciência, arte, prosa ficcional, poesia; a seguir ocorre a autonomização da ciência, passando a palavra *literatura* a compreender um conceito mais restrito de humanidades, isto é, o conjunto de escritos não científicos; por fim, esse conceito restrito de humanidades

da Antigüidade grega, através de Simônides de Ceos (556 - 467 a.C.) – “A pintura é uma poesia silenciosa; a poesia, uma pintura que fala” – (Texto disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%B3nides\\_de\\_Ceos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%B3nides_de_Ceos) . Acesso em 30/10/2008).

Foi, entretanto, através do símile do poeta latino Horácio ( 65 – 8 a.C.) – “Ut pictura poesis” (A poesia é como a pintura) – que se originou o *locus* privilegiado para o estudo comparativo entre literatura e artes visuais. O contexto de que faz parte o referido símile horaciano reforça o papel do espectador (tão caro a Aristóteles<sup>5</sup>), tanto na poesia quanto na pintura.

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre (HORÁCIO, 1997, p. 65).

João Adolfo Hansen, na esteira de Wesley Trimpi, destaca, na citação completa de que faz parte o símile horaciano, três comparações, usadas pelo poeta, tendo em vista o papel do espectador, do leitor – a distância adequada (perto/longe), a luz (obscuridade/claridade) e o número (uma vez/diversas vezes) – que delineiam as grandes funções da retórica, além de, através da sua função didática marcada pelo decoro interno e externo, privilegiarem o ato de recepção. Mais uma vez, é a visão que fornece, segundo Hansen, a figuração sensível:

[...] Como um pintor, o poeta e o orador devem observar estilisticamente a maior ou a menor distância com que suas metáforas figuram a relação imagem/olho; a maior ou menor aplicação de ornatos, das clarezas específicas de cada gênero; o maior ou menor número de vezes que os efeitos deverão ser examinados para serem entendidos. [...] os critérios perto, clareza e uma vez poderiam especificar a sua produção poética, enquanto longe, obscuridade e várias vezes seriam rejeitados por ela (HANSEN, 1995, p. 203- 205).

Apesar de, a partir do Renascimento, principalmente porque coube ao pintor a função da representação da narração, a criação de uma perspectiva pictórica ter sido fundamental, a comparação poética e pictórica, advinda do símile horaciano, atravessou, reinterpretada, o tempo, privilegiando ora o texto, ora a imagem e prevaleceu nos séculos XVI, XVII e em grande parte do século XVIII, quando críticos à ideologia horaciana das

---

por sua vez fragmenta-se em três segmentos: filosofia, ciências do espírito (também chamadas ciências morais, políticas, históricas, culturais, sociais, humanísticas e humanas) e literatura *stricto sensu* (abrangendo a prosa ficcional e a poesia, ou em termos mais aceitáveis, os chamados gêneros lírico, narrativo e dramático” (SOUZA, 2006, p. 30).

<sup>5</sup> De acordo com Ana Lúcia de Oliveira, a avaliação aristotélica da mimesis, através de sua finalidade persuasiva, considera “o efeito produzido no receptor” (OLIVEIRA, 2002, p. 93).

“artes-irmãs” quebraram a harmonia entre escrita e imagem. Dentre os ferrenhos críticos dessa harmonia, encontra-se o alemão G. Ephraim Lessing (1729-1781), com seu trabalho: *Laocoon*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia (1766/1998), elaborado a partir das discussões da escultura de *Laocoon*. Neste trabalho, Lessing argumenta contra a tendência de se dar à poesia o mesmo tratamento próprio da pintura.

Ao defender um tempo espacializado, em que à poesia caberia a experiência do tempo, enquanto à pintura a do espaço, Lessing pretendeu dismantelar qualquer critério que servisse de amálgama entre a Antigüidade e a Modernidade, como se pode comprovar na seguinte citação:

Mas nós modernos freqüentemente acreditamos termo-nos posto em diversas coisas muito acima deles quando nós transformamos os seus pequenos caminhos prazerosos em estradas; por mais que as estradas, mais curtas e mais seguras, dirijam-se para sendas bem como atravessassem desertos (LESSING, 1998, p. 75-76).

Aguinaldo José Gonçalves, João Adolfo Hansen, Michael Riffaterre, Gilles Deleuze, Arlindo Daibert, Robert Klein, Valerie Robillard, Els Jongeneel, dentre outros, destacam-se dentre os contemporâneos estudiosos do tema, que têm apontado para a mobilidade responsável pela realização de pesquisas na interpretação de sistemas artísticos e lingüísticos. Esses críticos fazem a leitura inter-relacional das artes em questão, sobretudo, através de procedimentos delineados como transposição da tela para a literatura, justaposição entre tela e literatura e visualização da literatura.

Pedro Nava (1903-1984) foi o autor escolhido para o presente estudo da possibilidade do emprego simultâneo da palavra e da imagem. Não procederemos a uma convencional apresentação biográfica desse ilustre juizforano, deixando com o “poeta maior” essa função:

Pedro (o múltiplo) Nava

Tantas vezes corri ao Dr. Nava  
em demanda de alívio, ele acudia.  
De seu saber minh'alma fez-se escrava,  
e o corpo, devedor com alegria.

Do moço Nava a poética palavra  
que em cadências modernas se expandia,  
admirei, e no peito ainda se grava  
um certo poema seu, que me arrepia.

Nava pintor e Nava desenhista  
esquivo, agudo, exato, surpreendente,  
quem nos seus traços não consola a vista?

Esse querido Nava, simplesmente,  
de nosso tempo fiel memorialista,

é mistura de santo, sábio e artista (ANDRADE, In: MINDLIN & PERES, 1983, p. 1).

A multiplicidade naveana a que se refere Drummond pode ser conferida na escrituração de algumas poesias – por exemplo, *O Defunto* (1938)<sup>6</sup> – dos seis volumes das *Memórias* – (*Baú de ossos*- 1972; *Balão cativo*, 1973; *Chão de ferro*, 1976; *Beira-mar*,1978; *Galo-das-trevas*, 1981; *O círio perfeito*,1983 e no apenas iniciado volume de *Cera das almas*. Sua carreira médica foi marcada por intensa atividade profissional. Suas inserções artísticas atestadas nas pinturas a óleo, remanescentes na residência de seus familiares; em seus desenhos, presentes em livros de alguns de seus coetâneos e, principalmente, em seu acervo no Arquivo Museu de Literatura Brasileira, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

Em nossa tese de doutorado, defendida, em 2008, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Formas inter-comunicacionais em Pedro Nava: o signo verbal e o pictórico – enfocamos o entrelaçamento entre palavra e imagem empregado pelo autor. Dividimos a supracitada intercomunicação naveana em quatro procedimentos: leitura de desenhos e telas do próprio autor; transposição para telas de alguns textos de escritores contemporâneos; verbalização de alguns de seus desenhos, muitos deles aproveitados para a escrituração das *Memórias*<sup>7</sup> e o procedimento da visualização do verbal –ekphrasis – técnica utilizada desde a Antigüidade grega em que signos verbais, mesmo sem a representação do objeto pictórico, sugerem imagens mentais referendadas metaforicamente. É sobre esse último procedimento que conduziremos nossa abordagem sobre a correlação “palavra” e “imagem” em Pedro Nava.

Etimologicamente, de acordo com Alfred Com, o termo ekphrasis (ou ecphrais) é uma transcrição direta do grego “ek” (fora de) e “phrasis” (frase, expressão). Segundo o autor, o vocábulo tem sido traduzido simplesmente como descrição e parece, originalmente, ter sido usado como um termo retórico, designando uma passagem, em prosa ou em verso, para descrever algo. Mais especificamente, a palavra poderia significar uma passagem que fornecia um pequeno discurso atribuído a um trabalho mudo de arte (texto disponível em <<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/19939>> , acessado em 15/09/2009).

Uma das primeiras considerações teóricas sobre a *ekphrasis*, feitas por Hansen, é a que trata da etimologia da palavra (“de phrazô, ‘fazer entender’, e “ek”, ‘até o fim’ (HANSEN, [s.d], p.1) quando o autor remete-nos a antigos usos retóricos, que não cabe serem explicitados no presente trabalho, afirmando, contudo, que “hoje, em tempos de

<sup>6</sup> Este poema figurou na *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos*, organizada por Manuel Bandeira, em 1946.

<sup>7</sup> A esse procedimento de aproveitamento de material que precedesse a escrita, Pedro Nava chamou de “bonecos”.

desistorização, o termo *ekphrasis* é usado para significar qualquer efeito visual” (HANSEN, [s.d.], p. 4).

Para Hansen,

na *ekphrasis*, a palavra é especificada segundo várias qualidades que se aplicam, fazendo o discurso convergir para o efeito da *energeia* ou *evidentia*: pura, clara, nítida, nobre, rude, veemente, brilhante, vigorosa, complicada, elegante, ingênua, picante, graciosa, sutil, agradável, vivaz – bela, enfim (HANSEN, [s.d.], p. 5-6).

Assim, ao se partir de signos verbais não apresentados com objetos pictóricos mas, apenas, sugerindo imagens mentais que o representam, encontramos a *ekphrasis* como o tratamento do signo verbal explorado pelo visual. Lucilia Santaella trata o tema configurado poeticamente e afirma que “é na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual sempre foram levados a níveis surpreendentes” (SANTAELLA, IN: *Revistausp*, nº 16, dez/ 1992-fev./1993, p. 147).

Octavio Paz, em *Signos em rotação* (1996), dá um destaque especial à rotação da poesia ao afirmar que “ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta” (PAZ, apud LAFER & SANTOS, 1996 p.13), destacando, ainda, que “nossa apreensão é parcial e sucessiva. E é ademais, simultânea: visual (imagens suscitadas pelo texto), sonora (tipografia: recitação mental) e espiritual (significados intuitivos, conceituais e emotivos)” (SANTAELLA, IN: *Revistausp*, nº 16, dez/ 1992-fev./1993, p. 26).

Passemos à apresentação do poema naveano – *O Defunto* – onde se podem verificar os efeitos visuais de que tratam Santaella e Octavio Paz.

O Defunto

A Afonso Arinos de Melo Franco

Quando morto estiver meu corpo  
evitem os inúteis disfarces,  
os disfarces com que os vivos,  
só por piedade consigo,  
procuram apagar no Morto  
o grande castigo da Morte.

Não quero caixão de verniz  
nem os ramalhetes distintos,  
os superfinos candelabros  
e as discretas decorações.

Eu quero a Morte com mau gosto!

Dêem-me coroas de panos.  
Dêem-me as flores do roxo pano,

angustiosas flores de pano,  
enormes coroas maciças,  
como enormes salva-vidas,  
com fitas negras pendentes.

E descubram bem a minha cara:  
que a vejam bem os amigos.  
Que a não esqueçam os amigos  
e que ela lance nos seus espíritos  
a incerteza, o pavor, o pasmo ...  
E a cada um leve bem nítida  
a idéia da própria morte.

Descubram bem esta cara!

Descubram bem estas mãos:  
Não se esqueçam destas mãos!  
- Meus amigos! olhem as mãos!  
Onde andaram, que fizeram,  
em que sexos se demoraram  
seus sabidos quirodáctilos?

Foram nelas esboçados  
todos os gestos malditos:  
até furtos fracassados  
e interrompidos assassinatos.

- Meus amigos! olhem as mãos,  
que mentiram às vossas mãos...  
Não se esqueçam!  
elas fugiram  
da suprema purificação  
dos possíveis suicídios ...

- Meus amigos! olhem as mãos,  
as minhas e as vossas mãos!

Descubram bem as minhas mãos!

Descubram todo o meu corpo.  
Exibam todo o meu corpo  
e até mesmo do meu corpo  
as partes excomungadas,  
as sujas partes sem perdão  
que eu esmagava nos sábados  
e que aos domingos renasciam...

- Meus amigos! olhem as partes ...  
Fujam das partes.  
Das punitivas, malditas partes ...  
Eu quero a morte nua e crua  
terrífica e habitual,  
com seu velório habitual.

- Ah! o seu velório habitual.

Não me envolvam num lençol:  
a franciscana humildade,  
bem sabeis que se não casa

com meu amor pela Carne  
com meu apego do mundo.

Eu quero ir de casimira:  
de jaquetão com debrum,  
calça listrada, plastron  
e os mais altos colarinhos.  
Dêem-me um terno de ministro  
ou roupa nova de noivo ...  
E assim solene e sinistro  
quero ser um tal defunto,  
um morto tão acabado,  
tão aflitivo e pungente,  
que sua lembrança envenene  
o que restar aos meus amigos  
de vida sem minha vida.

- Meus amigos! lembrem de mim  
se não de mim, deste morto,  
deste pobre terrível morto  
que vai se deitar para sempre  
calçando sapatos novos!  
Que se vai como se vão  
os penetras escorraçados,  
as prostitutas recusadas  
e os amantes despedidos.  
Que se vai como se vão  
os que saem enxotados  
e tornariam sem brio  
a qualquer gesto de chamada.

- Meus amigos! tenham pena,  
senão do morto, ao menos  
dos dois sapatos do morto!  
Dos seus incríveis, patéticos  
sapatos pretos de verniz.

Olhai bem estes sapatos  
e olhai os vossos também (NAVA, 1938, acervo AMLB).

Vemos que, com ironia, Pedro Nava nos leva, através de muitos dos elementos que compõem a *ekphrasis*, a uma descrição alegórica do desejo de um determinado personagem (dele próprio ou de Afonso Arinos) quanto ao seu réquiem.

No poema, o autor põe sob os olhos do leitor o desmascaramento da hipocrisia em relação a um velório habitual. Ao insistir nos imperativos “descubram” e “olhem”, mais uma vez, Nava possibilita ao leitor visualizar um ser humano que quer se apresentar, depois de morto, com a sua realidade, com suas partes “vergonhosas” e “não-vergonhosas” integradas a uma vida que se encerrou. O signo verbal conjugado à sua visualização possibilita uma seqüência de quadros, resultantes da plasmação de imagens. Esse aspecto de se utilizar o olhar do leitor na apreensão da obra merece ser melhor explicitado na seguinte citação de Hansen: “Aristotelicamente, a especificação da visão do juízo que vê com olhos incorpóreos o aspecto

de uma pintura fictícia descrito por palavras determina que a *ekphrasis* seja um discurso que se dirige aos olhos do intelecto” (HANSEN, [s.d.], p. 13).

A leitura de *O Defunto* conduz-nos, ainda, ao que Hansen chama de “destinação oral da *ekphrasis*”, quando o autor cita Hermógenes que “fala da audição como meio para a visão, pois prevê que a *ekphrasis* seja dramatizada oralmente, fazendo a audição do público” (Idem, p. 15). De fato, a leitura do poema remete-nos a uma dramatização.

Apesar de a *ekphrasis* mais comumente encerrar uma representação imagética na poesia, ela também se faz presente na prosa, formando seqüências que podem levar o leitor à visualização de descrições cômicas, de sentimentos de veneração, de características carnavalescas baktinianas do cômico-sério.

No exemplo abaixo, o autor retrata a viagem do bisavô materno, com sua família e escravos para Juiz de Fora. A passagem por Congonhas nos remete à descrição de um quadro bastante irônico: “O dia inteiro passado em Congonhas, um rosário em cada passo, um terço aos pés de cada profeta, o tiro de garrucha que tio Zezé deu no Centurião e todos chorando e escarrando na imagem do Judas” (NAVA, 1972, p. 125).

Neste “quadro movente” ocorrido em Congonhas, Nava faz uso de uma outra classe da *ekphrasis*, aquela que, segundo Hansen, se denomina “tabular”:

[...] ou seja, (que) condensa na particularidade da palavra ou do enunciado a simultaneidade mimética de procedimentos e efeitos que é preciso considerar para lê-la de modo não anacrônico: a memória dos *topoi* que aplica; a adequação mimética da matéria tratada aos preceitos do gênero; a clareza, a nitidez e a vividez do léxico visualizante; a intensificação patética da enunciação e do destinatário; a presença de algo ausente inventado como anterior ao ato da descrição; a verossimilhança e o decoro específico do gênero; a emulação de autoridades antigas; a erudição histórica, oratória e poética da memória; a competição entre artes consideradas “irmãs” (HANSEN, [s.d.], p. 7).

Hansen, ao apresentar diversos exemplos referentes à *ekphrasis*, afirma ser a mesma mimética porque

[...] pressupõe os modos retóricos da imitação de *topoi* oratórios (*endoxa*) e poéticos (*eikona*). Os modos são aplicáveis em artes distintas, como a oratória, a poesia e a pintura, observando-se a continuidade ou homologia do procedimento mimético entre as artes e, simultaneamente, a competição entre elas (HANSEN, [s.d.], p.5).

Em nossa análise, Nava, ao empregar a técnica da visualização do verbal, muitas vezes, não imita o signo pictórico de determinado artista, mas vale-se dele como complemento visual, memorado no texto, para sua descrição. Vários são os exemplos dessa complementação visual que justificam nossa afirmação. Dentre eles se destaca a seguinte



citação: “Minha avó (paterna) era linda. Linda de pele, de dentes, de cabelos, de corpo; de airoso porte. Linda – do pescoço serpentino como o da Simoneta Vespucia do quadro de Sandro Botticelli” (NAVA, 1972, p. 31).

Além da presença dos elementos “ekphrasicos” já comentados no texto anterior, faz-se necessária a seqüência de ações de que, segundo Hansen, Hermógenes também trata no que tange à *ekphrasis*:

A *ekphrasis* é um enunciado que representa um detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez (*energeia*) e que põe sob os olhos o que mostra. Têm-se descrições de pessoas, de ações, de situações, de lugares, de tempos e de muitas outras coisas. [...] Nós faremos a descrição de ações recorrendo aos acontecimentos que precederam, depois aos da própria ação, depois aos que se seguiram (HERMÓGENES, apud HANSEN, [s.d.], p. 10).

No texto naveano abaixo, extraído de *O círio perfeito*, é clara a seqüência de ações de que trata Hermógenes:

“A conversão de Murilo Mendes ao Catolicismo”<sup>8</sup>

[...] O Egon<sup>9</sup> que assistira medicamente a última fase da doença do Ismel Nery e que o vira morrer – ficou para seu velório [...] Assim ficou e deve, nos dias que correm, ser das poucas testemunhas vivas dos últimos dias na terra do pintor admirável e do homem que tinha sido o Ismael. Esta a razão por que são transcritas aqui e circunstanciadas as ocorrências daquela noite de 6 para 7 de abril de 1934 – de que o Egon deixou apontamentos tão detalhados nos seus manuscritos memorativos. [...]

A casa tinha uma espécie de apêndice do mesmo lado onde havia pequeno ajardinado com canteiros cheios de folhagens e de flores. Na frente, o portão pelo qual, até tarde, entraram e saíram as nossas maiores personalidades na pintura, na escultura e na literatura. [...] Seu fluxo foi diminuindo com o avançar da noite e foram ficando só os que iam passá-la na vigília fúnebre. As pessoas se revezavam na sala, demoravam um pouco, entravam para um café, eram substituídas, tornavam a descer para o jardimzinho – onde de novo se formavam pequenos grupos aqui e ali. Àquela hora o Egon estava com o Nava, o José Martinho e o Félix Martins de Almeida – conversando baixo perto do portão da rua. Outros tinham entrado mais para o fundo, até o terreiro, um pouco além do corpo da casa. Eram seu tanto numerosos e tinham como figura central o Murilo Mendes. Mas não se ouviam nele, também, agudos de vozes. Todos como que cochichavam – abafados pela solenidade do momento. De repente uma fala começou a ser percebida. Parecia no princípio uma lamentação, depois um encadeado de frases tumultuando na excitação de uma palestra, que depois se elevou como uma discussão, subiu, cresceu, tomou conta do pátio feito um atroado de altercação e disputa, clamores como num discurso e gritos. Era o Murilo bradando no escuro. Era uma espécie de arenga, com fluxos de onda – ora recuando e baixando, ora avançando, subindo e enchendo a noite com seus rebôos graves e seus ecos pontudos. Os do portão foram se aproximando numa curiosidade da roda estupefacta e calada em cujo centro um Murilo, pálido de espanto ou como de um alumbramento, gesticulava e se debatia como se estivesse atracado por sombras invisíveis. Só ele as via e aos anjos e arcanjos que anunciava pelos nomes indesvendáveis que têm no Peito Eterno ocultos para todos os mais. E soltava um encadeado de frase que no princípio fora só um ciclo, que tomara corpo e dera naquele berreiro alucinado. [...]

- Isto é uma crise nervosa do Murilo. Vamos dar a ele um gardenal e obrigá-lo a encostar-se um pouco. [...]

O médico correu mas quando voltou com um copo e o comprido na mão, ficou tão bestificado com a expressão do Murilo que recuou, colocou num peitoril a vasilha e o remédio e voltou a acompanhar o drama que se desenrolava dentro do amigo e tomava sua alma que

<sup>8</sup> O título é subentendido pelo contexto da narrativa.

<sup>9</sup> Egon: codinome usado por Nava para se identificar :Ego (eu) + n (Nava).

nem avalanche. Seus olhos agora cintilavam e dele todo desprendia-se a luminosidade do raio que o tocara. E não parava a catadupa de suas palavras todas altas e augustas como se ele estivesse envultado pelos profetas e pelas sibilas. Ele disse primeiro, longamente, de como sentia-se penetrado pela essência do Ismael Nery e seu espírito religioso. Falava dos anjos que estavam ali com ele – já não mais como as imagens poéticas que habitavam seus versos, mas dos que se incorporavam nele que recebia também na dele a alma do amigo morto. Finalmente clamou mais alto –DEUS! – e com a mão direita fechada castigou o próprio peito e mais duramente o coração. Não – pensava o Egon – não é caso para gardenal. O José Martinho estava errado. O Murilo não estava *nervoso*. O negócio é mais complexo ... O que ele está é sendo arrebatado num êxtase e o que estou vendo é o que viram os acompanhantes na estrada de Damasco quando Saulo rolou do cavalo e foi fulminado pela luz suprema. É isto. Exista ou não esta luz e esse fogo – neles ou na sua impressão – o Murilo acabou de encadear-se. Está se queimando todo nas chamas que descem como lavras do Coração paramonte de Jesus Cristo Nosso Senhor. Quando subitamente calou-se, o poeta retomou o velório do amigo – sério como Moisés descendo do Sinai, e foi assim e sem dizer palavra mais que ele acompanhou o corpo ao cemitério. Deste saiu sozinho e foi direto procurar os monges nas catacumbas do Mosteiro de São Bento. Quando três dias depois ressurgiu para os homens, tinha deixado de ser o antigo iconoclasta, o homem desvairado, o poeta do poema piada e o sectário de Marx e Lenine. Estava transformado no ser ponderoso, cheio de uma seriedade de pedra e no católico apostólico romano que seria até ao fim de sua vida (NAVA, 1983, p. 318- 319).

Atribuímos à passagem supratranscrita o título de “a conversão de Murilo Mendes ao Catolicismo” por termos, nesse epidósio, o clímax que conduz à verificação “ekphrasica” da mesma. Encontramos nessa passagem os acontecimentos, segundo Hermógenes, da “*energeia*”, das ações que a antecederam e a sucederam. Verifica-se nos três momentos um encadeamento de ações, apresentado aos olhos do leitor/espectador como narrativa e como pintura.

Dessa forma, Nava, em um primeiro momento, procede à apresentação de cenas do velório do artista plástico Ismael Nery, desenvolvidas em um cenário típico da primeira metade do século passado: em casa, com pessoas que se revezavam entre a sala para que o morto não ficasse sozinho, para o tradicional cafezinho, e o jardim, onde as demais pessoas, em pequenos grupos apenas cochichavam.

O segundo momento acontece quando Nava relata a quebra desse murmúrio pelas atitudes do “iconoclasta” escritor Murilo Mendes que, em um crescer sonoro, passa por um torpor que culmina com seu brado intenso a Deus.

Em um terceiro e último momento, o escritor descreve a calma que se apossou de Murilo Mendes como que tivesse havido um lento resgate da energia despendida.

Assim, a *ekphrasis* se realiza em uma seqüência que introduz, desenvolve e conclui descrições de acontecimentos.

O estudo da *ekphrasis* é também realizado pelo escritor e crítico francês Michel Riffaterre. Riffaterre vai um pouco além de Hansen ao subdividir a *ekphrasis* em crítica (quando praticada pela Crítica de Arte ou pela História da Arte) e literária, quando se pode

utilizar uma ilusão referencial, encaixada no contexto literário, como se pode conferir na análise de *O Defunto*. Em relação à *ekphrasis* literária, afirma o crítico:

[...] (ela) designa um caso particular de descrição ou de narrativa, que deu origem a um gênero menor cujos procedimentos derivam da mimesis. Como texto “ekphrastico” representa com palavras uma representação pictórica; esta mimesis é dupla. [...] A mimesis dupla, representação da representação, está mais próxima de uma ilusão referencial do que da autêntica reprodução de um objeto (RIFFATERRE, 1994, p. 211).<sup>10</sup>

No texto abaixo, verificamos que Nava, ao criticar os fatos ocorridos logo após a Proclamação da República, possibilita-nos a leitura dos dois tipos de *ekphrasis* apontados por Riffaterre: a crítica da arte e a *ekphrasis* literária:

E aqui? Também tivemos a nossa *belle époque*, por sinal que feia como sete dias de chuva. Começou com a República. Basta comparar a iconografia imperial com a posterior, para ver a coisa inestésica que veio depois de D. Pedro II. Gravuras de Debret e Rugendas, pintores régios, figuras de Ângelo Agostini – cheias dos nossos usos, costumes, tipos, ruas, casas, campos, estradas, árvores, céus e alegorias – tudo isso é substituído pelo duro documento fotográfico e pelas pinturas sebatas de Gustav Hastoy, de Manuel Santiago, de Almeida Júnior, de Batista da Costa e Giuseppe Boscali, representando Marechais anacrônicos em fardas do tempo da Guerra da Criméia, ou Presidentes soturnos nas suas sobrecasacas de *croque-morts* (NAVA, 1972, p. 208).

Também a morte, elemento constante em Pedro Nava, é tema de possibilidade de visualização verbal, como nos apontam as citações abaixo, quando o autor descreve o que passou a lhe representar a morte do pai:

[...] Não sei se sofri na hora. Mas sei que venho sofrendo destas horas, a vida inteira. Ali eu estava sendo mutilado e reduzido a um pedaço de mim mesmo, sem perceber, como o paciente anestesiado que não sente quando lhe amputam a mão. Depois a ferida cicatriza, mas a mão perdida é dor permanente e renovada, cada vez que a intenção de um gesto não se pode completar (NAVA, 1972, p. 390).

A citação acima nos remete à visualização do aleijão, ainda que psicológico, que lhe deixara a morte do pai. Em decorrência do fato, toda a família é obrigada a voltar do Rio de Janeiro para Juiz de Fora, mais especificamente para o sobrado da avó materna, cuja hostilidade sempre incomodara o autor. O quadro que o autor pintou da mãe, grávida do quinto filho, abraçada aos outros quatro, martirizada pela dor, mas revelando uma imagem sublime da compaixão e da força, nos reporta, resguardadas as proporções, à *Pietà*, quando Maria, com sua expressão de dor, colocou em seus braços o Filho morto:

---

<sup>10</sup> Tradução de Cristina Ribeiro Vilaça.

[...] O trem saiu apitando e da janela demos adeus! às tias e a uma página porca da vida. Minha Mãe, coroada pelo chorão, sentou-se no fundo, de frente para a máquina e para Minas Gerais, abraçando dois filhos de cada lado e trazendo o quinto na barriga. Estava enorme, de inchada, e vestida de negro (NAVA,1972, p. 392).

Quanto à reprodução que Nava fez da morte da avó materna, percebemos um forte condutor da anatomia da narrativa carnavalesca:

[...] Dia 4, de madrugada, a harmoniflauta parou de repente. Mal deu tempo para a vela. Houve aquela gritaria das filhas e das negrinhas, tia Dedeta perdeu os sentidos e tio Meton chegou diante da boca de minha avó um espelhinho que não embaçou. Deu tudo por acabado e, aplacado o rodaminho do primeiro momento, já se começava a combinar a mortalha, quando a respiração tornou a vir subindo de longe – que nem vaga que avoluma, chega, estoura, desaba, retrocede. Foi uma alegria. Mamãe está viva, mamãe está viva. Vai curar. Foi milagre de Dom Bosco. Pode ser que tenha sido. Entretanto, foi milagre de pouca duração porque às 9 horas da manhã o negócio entrou mesmo para valer. A senhorinha, atenta, teve tempo de pôr a vela de acordo com a hermenêutica. As filhas se ajoelharam e não houve segundo desmaio. O Cícero soluçava. Todos se entreolharam quando parou o estertor e ouviu-se aquele longo e descansado sopro de esvaziamento. Logo minha avó ficou cor de marfim, sua boca voltou ao lugar e seu perfil destacou-se da meia-luz do quarto como lâmpada se acendendo, como fino camafeu se recortando. A musculatura da face, não mais turbada pela alma coagulou-se na placidez absoluta da ausência de toda expressão. A defunta embelezou de repente, remoçou de vinte, trinta, quarenta anos. [...] Aquilo foi tão extraordinário que o Dr. Aroeira, impressionado, foi chamar Seu Lemos para fotografar a morta. Primeiro fizeram uma chapa, ela deitada, vestida na matinê de quadradinhos brancos e pretos. Um retrato íntimo. Depois o de cerimônia: minha avó no caixão, cercada de tocheiros e dum mundo de coroas. Amortalhada de Nossa Senhora do Carmo, hábito de veludo marrom, touca e peitoral de opala branca, véu de cetim preto, escapulário e rosário<sup>11</sup> (NAVA, 1973, p.77-78).

O confronto com a morte desde a infância parece ter desenvolvido em Nava, segundo citações e até mesmo no desenho da prima morta, uma tentativa de vencê-la. O medo que mesma lhe despertava é revelado em inúmeras passagens em um terror manifestado em visões de mortos, em sonhos e em imagens fantasmagóricas.

Contudo, ao descrever a morte da avó materna, Nava não apresentou a constatação de uma lei natural que lhe causasse ansiedade; pelo contrário, o que se observa é que o autor, usando um dos pressupostos teóricos da carnavalização, trouxe para o texto o “fantástico-experimental”, em que a narrativa se faz através de um ângulo diferente do comum.

Faz-se, aqui, mister citar a presença de Proust neste “procedimento alegórico” de Pedro Nava. Estudiosos do escritor francês têm apontado para a presença de outros elementos artísticos em seu estilo. Aguinaldo José Gonçalves, em sua obra, *Laokoon revisitado* (1994), mostra vários fatores de que decorre a principal produção literária proustiana, com destaque para seu espírito visual: “ao descrever uma visita ao atelier do pintor imaginário Elstir, Proust reflete de maneira profunda sobre pintura, abrangendo os vários mecanismos estilísticos não só da pintura moderna, mas também da poesia” (GONÇALVES,1994, p. 209).

<sup>11</sup> Interessante notar que, em suas *Memórias*, Nava nunca se referiu à religiosidade da avó.

Parafraseando Aguinaldo José Gonçalves (2004), que vislumbrou no escritor francês um “teatro de signos”, quando o mesmo rompe com os limites da palavra, fazendo da mesma matéria plástica por excelência, também encontramos em Nava a palavra que se move pelo universo pictórico.

O trabalho em questão tratou da visualização do verbal em Pedro Nava, em que, pelo modelo “ekphrastico”, a palavra parece necessitar de um complemento que transcenda o seu próprio discurso, encontrando, metaforicamente, na pintura, no desenho, na fotografia e na caricatura esse complemento.

Pelos modelos naveanos apresentados, temos alguns exemplos de *ekphrasis*, sustentando o vínculo que representa duas formas de arte – a literária e a imagética – cada uma com sua forma de representação. Enfim, a leitura do modelo “ekphrastico” em Pedro Nava nos conduz a uma evocação literária da arte espacial que inclui várias formas de exprimir o objeto visual em palavras.

Finalmente, acrescentamos que Pedro Nava deixou incompleta a *ekphrasis* de sua vida, pois, sem qualquer representação verbal, o autor nos legou, no dia 13 de maio de 1984, apenas sua última imagem: seu corpo estendido em um dos jardins do Bairro da Glória, no Rio de Janeiro. Obra aberta, em que cada estudioso do autor pode fazer seu registro verbal.

ABSTRACT: The present article aims to analyze the *ekphrasis* technique used by Pedro Nava (1903-1984) throughout the texts in which the author makes use of verbal signs that suggest mental images figuratively countersigned even when the pictorial object does not appear,

KEYWORDS: Comparative Literature; Pedro Nava; Word; Image.

#### REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Carlos Drummond de. O (múltiplo) Pedro Nava In: MINDLIN, José E. ; PERES, Fernando da Rocha. *Louvação poética a Pedro Nava*. São Paulo: Prol Editora Gráfica Ltda, 1983.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CEOS, Simônides de. Texto disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%B3nides\\_de\\_Ceos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%B3nides_de_Ceos)> Acesso em: 30 out. 2008.

COM, Alfred. Texto disponível em <<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/19939>> Acesso em: 15 set. 2009.

- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: UNESP, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. DLCV/FFLCH/USP, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito do século XVII. In: *Para Segismundo Spina*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1995.
- HERMÓGENES. Progymnasmata. Apud HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. DLCV/FFLCH/USP, [s.d.].
- JITRIK, Noé. Conferência de abertura do *Encontro Trinacional*. Belo Horizonte, 1998.
- LAFER, Celso; CAMPOS, Haroldo (Org. e Rev.). 3. ed. *Octavio Paz: signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LESSING, G. E. *Lacooonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paradigma pictórico: o mundo como quadro. In: \_\_\_\_\_. *A cor eleqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 121-141.
- NAVA, Pedro. *O defunto*. Arquivo Museu de Literatura Brasileira. Casa de Rui Barbosa, 1938.
- \_\_\_\_\_. *Baú de ossos*. Rio de Janeiro : Sabiá, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Balão cativo*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1973.
- \_\_\_\_\_. *O círio perfeito*. 2. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1983.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. Ut pictura poesis: metáfora e visualização em Aristóteles. In: *Principia IX*. Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do IEL da UERJ. Rio de Janeiro, UERJ, p.88-96, 2002.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: USP/Cultrix, 1982.
- RIFFATERRE, Michel. L'illusion d' ekphrasis. In: MATHIEU-CASTELLANI, G. *La pensée de l' image: signification et figuration dans le texte e dans le peinture* Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1994. p. 211-227.
- SANTAELLA, Lucilia. Palavras, imagens e enigmas. *Revistausp*, n. 16, p. 37-54, dez./ 1992 – fev./1993.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.