

**EKPHRISIS NA POÉTICA CONTEMPORÂNEA:  
REFLEXÕES E ANÁLISE NA POESIA DE SANTIAGO VILLELA**

**MARQUES**

Iouchabel Sarratchara de Fatima Falcão (UFMT)<sup>1</sup>  
Célia Maria Domingues da Rocha Reis (UFMT)<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma análise do poema intitulado “NATUREZA MORTA”, do poeta contemporâneo Santiago Villela Marques cuja construção formal-semântica incita um peculiar exercício de *ekphrasis*, prática antiquíssima de descrição artística reatualizada na contemporaneidade de maneira singular, portanto poética.

**Palavras-chave:** Poesia contemporânea; *ekphrasis*; Santiago Villela Marques.

Atualmente, é possível encontrar vários estudos sobre o conceito e a aplicação da *ekphrasis* que, após uma longa existência histórica, continua a instigar pesquisadores e admiradores das práticas intermediáticas. Seu emprego mais comum é nas expressões artísticas. Todavia, W. J. T. Mitchell (1994) relata no texto “Ekphrasis and the Other” que, em suas lembranças, um dos seus momentos de fascínio por essa ação ocorreu durante a narração dos jogos de futebol ouvidas pelo rádio em que descrição, emoção e poesia se misturam. Com isso, fica perceptível que o conceito e o uso é bastante maleável.

João Adolfo Hansen (2006, p. 85), em seu estudo intitulado “Categorias epítíticas da *ekphrasis*”, faz um interessante detalhamento sobre algumas das acepções pelas quais o termo passou ao longo da história. Logo na introdução do artigo, o autor apresenta:

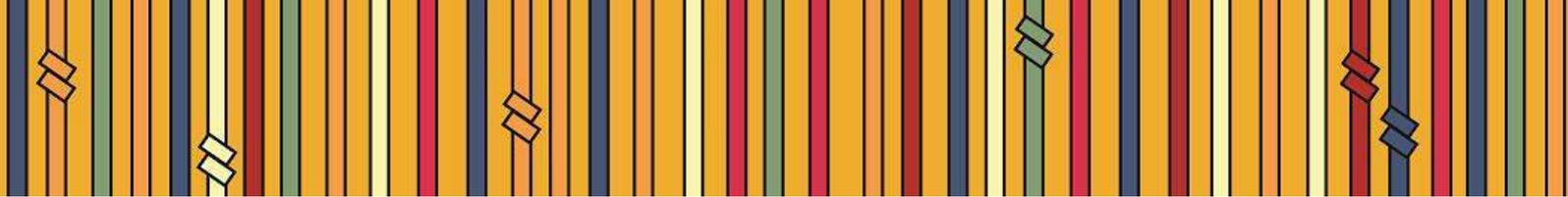
Nos *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas. Aélío Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com *enargeia*, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus *Progymnasmata*, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe.

Em suma, desde o princípio do registro da prática, expor, narrar e descrever são ações próprias da *ekphrasis*, e a *enargeia* necessária ao ato estaria ligada à necessidade

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos de Linguagem, área de concentração de Estudos Literários, pela Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. E-mail: iouchabel@gmail.com

<sup>2</sup> Possui pós-doutorado na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/Depto de Letras Clássicas e Vernáculas/FFLCH/ USP. Professora Associada IV, docente do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Email: celiadr@uol.com.br



de aproximar os interessados, que não puderam estar presentes, ao fato descrito. Essa mesma aproximação é o que se almeja no discurso de detalhamento das Artes:

O termo também nomeia um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação (*meletê*) por filósofos e oradores da chamada “segunda sofística” do século II d.C., como Calístrato, Filóstrato de Lemnos, Luciano de Samósata, e aplicado por prosadores como Aquiles Tácio de Alexandria, Cáriton de Afrodísias, Longo, etc., em prêmios de romances. No caso, a *ekphrasis* é definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*. (HANSEN, 2006, p. 86)

No que tange as Artes, a peculiaridade da descrição de “quadros inexistentes com *enargeia*” é de relevante atuação para o estudo aqui proposto, pois elucida o caráter incisivo da linguagem para o ato *ekphrásico* independente do gênero artístico em que está envolvido. O que também é habitualmente citado nos estudos da *ekphrasis* é o grau de envolvimento do locutor, uma vez que, como exemplifica ambas as citações acima, a eloquência é uma característica relevante.

Diante disso, é possível afirmar que, na contemporaneidade, o exercício *ekphrásico* consolida-se na transposição da imagem pictórica enquanto presença para outro campo abstrato da imagem, enquanto memória, construída na ausência do objeto inicial. Isso se realiza quando a figura visual se desloca ao campo da palavra, esta não aprisionada à esfera sensorial, o que possibilita a reflexão sobre a multiplicidade de conexões que há na prática intermidial. Assim, o processo de seleção e combinação dos elementos que são destacados na sequência descritiva articula meios distintos de representação na busca pelo efeito de unidade.

Conforme o explicitado, dentro das diversas relações entre as artes – interartes – que expande o objeto artístico além de sua concretude, a *ekphrasis* é a mais ativa em termos de historicidade, principalmente na associação entre a pintura, a retórica e a poesia. Na atualidade, “em tempos de desistoricização, o termo *ekphrasis* é usado para significar qualquer efeito visual” (HANSEN, 2006, p. 87). Este efeito visual está ligado, também, ao grande impulso da criação artística que é a representação.

No processo de transposição e representação, destaca-se, aqui, a natureza das relações entre o poema e as outras arte, em especial à pintura. Para Heffernan (1991), essa interação depende muito do autor, de sua relação com a obra e de sua concepção e reflexão

sobre a arte: a relação de conteúdos é produzida pelo poder performativo da linguagem. Esta ideia determina a abordagem descritiva que alcança o nível poético e que justapõe meios distintos numa produção única e independente de expressão artística, como explica Hansen (2006, p. 89):

*A ekphrasis é tabular, ou seja, 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 específicos do gênero; a emulação de autoridades antigas; a erudição histórica, oratória e poética da memória; a competição entre artes consideradas “irmãs”, etc.*

Mesmo envolvendo uma série de aspectos distintos, esta definição leva-nos a refletir sobre a palavra poética e sua expressão mimética, uma vez que a literatura se destaca sobre os demais textos pela sua *literariedade*, com diz Roman Jakobson (1969), pela sua autonomia distinta do valor prático. Isso a nada impede o exercício poético enquanto *ekphrásico* distinto da função objetiva da “pura descrição”. Nessa mistura de meios, “a *ekphrasis* é um falso fictício, pois narra o que não é” (HANSEN, 2006, p. 86).

Todavia, são inúmeros os recursos utilizados no exercício *ekphrásico*:

*Nenhum detalhe da ekphrasis é informal, expressivo ou realista, pois todos eles se incluem em uma invenção e elocução que aplicam preceitos previstos pela instituição retórica para transformar o ouvido do ouvinte, constituído na variação elocutiva do discurso, num olho incorporal que os avalia. (HANSEN, 2006, p. 88)*

Pensando na ação inventiva da descrição, a previsibilidade retórica, posto que seus artifícios são múltiplos porém limitados, acaba por utilizar a imagem poética como aliada no processo de composição para prender a atenção de quem busca a *ekphrasis* como meio de contato com a forma artística. Sendo assim, a elocução persuasiva pode se distanciar da esfera do real na busca de um resultado mais satisfatório.

Sob esta perspectiva, a integração entre a poesia e a produção pictórica, entre a arte da imagem e a arte da palavra que constitui uma imagem poética, se faz presente como mote no poema a seguir, do poeta brasileiro Santiago Villela Marques (2008, p. 45)<sup>3</sup>:

#### NATUREZA MORTA

---

<sup>3</sup> A grafia do título do poema, em caixa alta, está mantida em respeito à configuração gráfica da obra original.

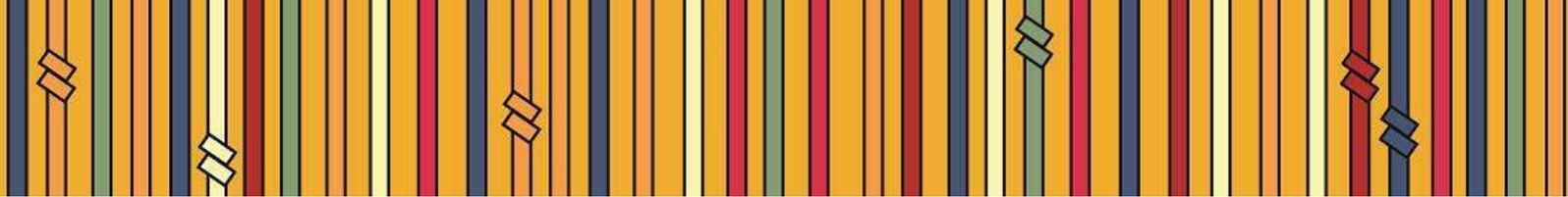


Esta mesa sob a fruta  
é mais fresca porque ressuma  
o perfume de outras frutas.  
A fome de cor e a gula  
na pele é a madeira dura  
da mesa que aveluda.  
À mesa a fruta é desculpa  
à beleza, que se aprofunda  
na fenda que não se procura.  
Sobre a fruta e a mesa vetusta  
a beleza é a luz madura  
do sol a se pôr na ruga.

A *ekphrasis* de que o eu lírico se utiliza para expressar a estética do quadro se articula de duas maneiras: através do processo descritivo e através da singularização de um elemento inesperado. O título expressa a técnica própria da arte pictórica: “NATUREZA MORTA”, e durante todo o corpo do poema as imagens dialogam com o que lhes são próprios, como a presença de elementos naturais da vida cotidiana – “Esta mesa sob a fruta”; o papel relevante da luz – “a beleza é a luz madura”; a atenção aos pequenos detalhes – “à beleza que se aprofunda/na fenda que não se procura”.

Em relação ao processo descritivo, destaca-se a condição inesperada que, de certa forma, generaliza a mensagem transmitida no poema e que se consolida no fato de não haver referência a uma tela específica, o que leva a refletir sobre a existência de quadro e se, neste contexto, seria realmente necessário. A imagem construída se utiliza do que é próprio da técnica, o que leva a refletir sobre a necessidade sempre questionada de haver um elemento visual concreto a ser descrito. Sendo assim, cria-se uma natureza morta própria através da palavra que se efetiva na abstração e não na captação visual.

Esse recurso de composição leva a uma das máximas da Poética aristotélica a respeito da verossimilhança: “[...] a tarefa do poeta não é o de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 2015, p. 96-7). No poema, o ato particularizante de algo tão genérico, em consonância com o desenvolvimento descritivo que conduz o texto, adquire uma aura universal de existência e exemplifica a continuação do pensamento acima de Aristóteles quando diz: “Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular” (2015, p. 97). Sendo assim, é possível identificar uma confluência do caráter prático da *ekphrasis* com ação da



palavra poética, que, no processo de expansão da imagem, transforma o genérico numa forma universal particularizada.

Nota-se que a *ekphrasis* é composta em três planos de observação que se inicia a partir do nível baixo do cenário e se expande gradualmente. No primeiro plano, construído nos seis primeiros versos do poema, a seleção lexical potencializa o aspecto verossímil que aproxima a enunciação do destinatário, como o pronome demonstrativo “Esta” no início do primeiro verso. Ele introduz a clareza e vividez necessárias que expressa, ao mesmo tempo, a concretude da imagem visual fortificada pela presença de outros sentidos, como o perfume da fruta, a solidez da madeira.

Esse movimento coloca a mesa como protagonista cujo destaque se alicerça no efeito sinestésico que personifica a madeira nos versos: “A fome de cor e a gula/na pele é a madeira dura/da mesa que aveluda”. Neles condensa-se uma série de imagens possíveis apenas na linguagem poética, uma vez que a descrição prática impossibilita o alcance daquilo que apenas a expressão da palavra integra e que se constitui através da sensibilidade do poeta.

As imagens que esses recursos apresentam sugerem um conflito entre os elementos naturais que representam a natureza morta, no que condiz à existência efêmera da fruta em contraste com a perenidade da madeira, esta que absorve e ressuma em suas fendas o sumo e o perfume da vida do que normalmente aparece em primeiro plano. Nessa esfera, cria-se uma aura de delicadeza envolta da rusticidade da madeira que seduz e alicia a sensibilidade do eu lírico na produção de um processo analítico e descritivo inverso, portanto inventivo de uma nova imagem, de um novo quadro.

Após o plano baixo ser descrito e ocupar metade do corpo do texto, o olhar lança-se ao segundo plano de análise, ao centro, onde uma fruta, em sua sugestiva representação da efemeridade da vida, é novamente questionada, o que realça o conflito entre o que a técnica pictórica da tela propõe e que a linguagem poética modifica. Nos versos “À mesa a fruta é desculpa/a beleza, que se aprofunda/na fenda que não se procura” há uma singularização do ínfimo, da fenda, que geralmente se apresenta como um detalhe que agrega um critério real à imagem pintada e que, aqui, destaca a parte obscura da madeira que em seu vazio concentra o que há de mais efêmero e abstrato: o perfume e a beleza.



Essa imagem poética de profundo efeito constitui-se na união dos recursos formal-semânticos. Para melhor compreendê-lo é importante ressaltar o que o formalista Viktor Chklovisk (1976, p. 45, grifos do autor) define como “energia criativa”:

E eis que para devolver a sensação da vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.*

Os objetivos da arte e da *ekphrasis* dialogam no que condiz no efeito de visão de um objeto e, no poema, ambas coadunam no procedimento de singularização de cada detalhe do suposto quadro e da percepção do todo. O caminho percorrido pela descrição, a princípio, envolve sonoramente a natureza morta, prendendo a composição da imagem no que há de comum ao quadro. A quebra de expectativa é realizada no protagonismo da fenda, elemento neutro na comum percepção de detalhe, mas que absorve toda a profundidade sinestésica da imagem descrita.

Outro aspecto interessante é a presença do recurso sonoro utilizado na rima em A que finaliza todos os versos. Ela produz um movimento rímico que direciona ao detalhe obscuro da “fenda” da madeira sugerido pela vogal /u/. A construção do som lança o texto a um nível profundo de percepção se pensarmos no contraste entre a escuridão e a luz, uma vez que são os últimos raios iluminados que destacam, na cena, o que supostamente seria um detalhe velado e que no poema protagoniza de maneira singular. Dessa forma, a atmosfera lírica também se revela sinestésica além da presença óbvia da figura, unindo a visão e a audição na construção do efeito performativo.

No terceiro e último plano concentrado nos três últimos versos “Sobre a fruta e a mesa vetusta/a beleza é a luz madura/do sol a se pôr na ruga”, a luz, elemento importante da técnica pictórica da natureza morta personifica-se: sai do cenário concreto da criação pela tinta e torna-se energia solar. Novamente a expressão metafórica é o recurso utilizado na construção da imagem poética quando em “a beleza é a luz madura” unem-se a abstração do substantivo “beleza” à captação da luz, que é visual, sob a condição de “madura”, adjetivo que também remete a abstração do tempo, daquilo que chega ao limite determinante entre o novo e o velho sugerido entre “fruta e mesa vetusta”.



Nessa passagem, a artificialidade da luz criada pelas mãos do pintor recebe o vínculo com a natureza solar, esta vindo de um espaço externo não mais posto em sugestão, mas se personificando na expressão da beleza como vinda de fora, remetendo à sensibilidade estética tanto do pintor quanto do poeta e do destinatário. Outro movimento interessante consolidado nesses versos é o ciclo sugerido na passagem por todos os elementos da natureza que compõe o quadro. Observando-as inversamente tem-se o nascimento, a expressão da plenitude e o envelhecimento sugeridos pela luz, pela fruta e pela mesa, respectivamente, de maneira a destacar o inesperado: a simplicidade do cotidiano que ao apreciar o momento efêmero da perfeição ignora a beleza da perenidade do que é imperfeito, principalmente daquilo que tem uma função prática e que se torna ordinário à singularidade.

Aqui a recepção diz muito, pois o contato com o processo descritivo suspende o momento a uma esfera anacrônica. O destaque para a mesa institui uma análise espacial que envolve o modelo utilizado para a criação da suposta tela, o quadro, a leitura feita pelo poeta e a abstração do leitor que, para ter o contato a imagem, passa por esses três filtros.

### **Últimas considerações**

O poema “NATUREZA MORTA” apresenta uma interessante construção que exemplifica como a poesia e a *ekphrasis* estão diretamente ligadas. A moldura poética que determina os limites formais não impossibilita a expansão da imagem que singulariza elementos antes pouco percebidos. A sensibilidade do eu lírico exhibe o seu envolvimento com fenda singular que atinge o leitor sensível, conduzindo a reflexão a uma esfera sinestésica da imagem. Sendo assim, a *ekphrasis*, que é o mote desse poema, constitui muito mais uma criação poética do que um efeito expositivo em si e conduz o destinatário a uma experiência muito mais sensível do que apenas o detalhamento que supostamente se apresenta como visual.

Seu critério generalizado se edifica na obviedade da mesa e da fruta que poderiam ser elementos de qualquer natureza morta, mas que na visão geral se particulariza na percepção única e sensível do poeta. Em termos de representatividade, esse poema poderia chamar a si todos os quadros existentes e destacar o exercício *ekphrásico* como uma forma única de expressão tanto pictórica quanto poética.

## Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

CHLOKVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EINKHENBAUM, Boris, et. al. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 39-56.

HANSEN, Adolfo João. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. Revista USP, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set/nov. 2006. Disponível em: <<<http://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/1072>>>. Acesso em: 23 de ago. de 2016.

HEFFERNAN, James A. W. *Ekphrasis and Representation*. New Literary History, Vol. 22, No. 2, Probings: Art, Criticism, Genre (Spring, 1991), p. 297-316. Disponível em: <[http://www.jstor.org/stable/469040?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/469040?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 23 de ago. de 2016.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1969.

MARQUES, Santiago Villela. *Outro*. Sinop: Edição do autor, 2008.

MITCHELL, W. J. T. Ekphrasis and the other. In: \_\_\_\_\_. *Picture Theory*. The University of Chicago Press, 1994.