

# A PINTURA E O POEMA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO E DE LEITURA

Aurora Gedra Ruiz ALVAREZ

Professora Doutora da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Pós-Doutora pela Indiana University  
E-mail: auroragedra@hotmail.com

## **Resumo**

A poesia de Joaquim Manuel Magalhães, na obra *Uma exposição*, apresenta um caráter experimental que nasce do anseio de transpor para o verso a leitura de um texto visual. Desta coletânea, selecionamos o poema “Cape cod evening” e a tela homônima de Edward Hopper. A partir da análise da textualidade e do discurso, objetivamos conhecer o processo de transposição da pintura para o poema. Examinaremos os recursos plásticos utilizados pelo pintor americano e os mecanismos linguísticos inscritos no texto poético que estabelecem relações de equivalência discursiva no processo de transposição. Refletiremos, ainda, sobre a modalidade deste fazer poético no âmbito dos estudos da intermedialidade.

## **Palavras-chave**

Edward Hopper; J. M. Magalhães; *Cape cod evening*; transposição intersemiótica

Criar um objeto de arte, segundo Arnheim, implica traduzir os “conceitos perceptivos” (2000, p. 39) no universo das propriedades de uma determinada linguagem. Processo semelhante ocorre na transposição de uma arte para a outra, pois, neste caso, o artista seleciona os padrões de categoria perceptiva da linguagem em que plasmará sua obra, criando equivalências aos padrões do código do texto-fonte. A questão da transposição da linguagem visual para a verbal, predominantemente para a poesia tem sido o nosso objeto de estudo. A frequência com que esse fenômeno comparece nas publicações recentes estimula-nos a procurar entender os móveis desse processo intermedial, no que se refere aos recursos de composição adotados. Portanto, nosso interesse situa-se antes no esforço de conhecer as linguagens que no de apreender os motivos que impulsionam o criador a proceder a uma releitura de determinada obra. É certo que alguma história sempre circula em torno da escolha que o artista faz. Esta história tem o seu lado curioso, com certeza, mas o prazer de descobrir as soluções estéticas que cada criador elege para a sua criação nos é muito instigante. No exame dos textos a que procederemos, uma pergunta sobrevém: que aspectos concorrem no processo de transposição que podem diferenciar no modo como o criador maneja o hipotexto e o inscreve em sua releitura? A eleição de recursos de expressão diferenciados, o estilo de cada criador e a maneira como cada artista se apropria do texto-fonte apontam para numerosas possibilidades de criação textual. Bem, a análise destas várias possibilidades da passagem do código visual para o verbal não será o objeto deste estudo, que se propõe a fazer apenas um recorte da pesquisa em andamento. Este trabalho focalizará uma obra plástica e uma verbal para que possamos examinar essa questão em um *corpus* mais restrito.

Para esta oportunidade, escolhemos *Cape cod evening*, título tanto do quadro de Edward Hopper (1939), célebre pelas cenas de bares, hotéis, restaurantes, trens, escritórios, estradas e outros motivos da vida contemporânea, quanto do poema do escritor português Joaquim Manuel Magalhães, inserido em *Uma exposição* (1974), que também contém poemas de João Miguel Fernandes Jorge e fotografias das telas de Edward Hopper feitas pelo fotógrafo Jorge Molder. Esta obra, em que os três artistas portugueses homenageiam o pintor americano, foi, mais tarde, incluída no volume *Alguns livros reunidos* (1987), pelo poeta e crítico Joaquim Manuel Magalhães.

*Cape cod evening*, de Hopper e “Cape cod evening”, de Magalhães, exibem plasticamente uma cena campesina: o primeiro mediante uma tela e o segundo por meio de um poema. Observaremos na análise dos textos que esse encontro entre a poesia e a pintura desempenha uma função mimética, que rerepresenta uma dada realidade por meio de códigos diferentes. As questões que colocamos em pauta para serem discutidas aqui são: como se dá esse fazer poético e como se realiza esse fazer iconográfico? Podemos considerar esse fenômeno uma écfrase? Se afirmativo, qual o processo de descrição empreendido pelo artista?

Antes de discutir essa questão de nomenclatura e de examinar o *modus*

*facciendi* de cada artista, porém, é interessante rever a relação entre imagem e palavra. É antológico o entendimento de Horácio, exposto em sua *Arte poética*, a respeito da irmandade entre as artes – *Ut pictura poesis* – onde reafirma a célebre comparação de Simônides de Ceos, apresentada anteriormente por Plutarco, de que a pintura é “poesia muda” e a poesia é “pintura falada”. Estes conceitos têm sua origem na observação da similitude que o estudioso latino reconhece entre o texto visual e o verbal. Nesta aproximação, ele tem em mente a plasticidade das descrições presentes nos textos literários, assim como a narratividade da pintura.

Para compreender por que a visibilidade é tomada como ponto de convergência entre os dois textos, torna-se oportuno, neste momento, pensar na natureza da imagem, enquanto elemento portador de qualidades plásticas na pintura e no poema, em virtude de estes produtos serem os objetos de estudo deste trabalho.

Na pintura, a imagem é captada pelos sentidos; no poema, ela é imaginada; na primeira, o objeto é representado visualmente, ou seja, a mediação é mais explícita, ela se dá a conhecer como *presença*; no segundo, o objeto da enunciação é menos explícito, ele é uma *ausência* evocada a partir da experimentação verbal.

A despeito de Gotthold Efraim Lessing, no *Laocoonte* (1957), considerar que a pintura é a arte do espaço por ser “estática”, enquanto a poesia é “dinâmica” e pertencer ao tempo, consideramos que é possível se fazer um cotejo entre ambas as artes no que concerne à narratividade.

No caso da pintura, não estamos nos referindo à narratividade como um procedimento de justaposição de quadros, como acontece nos murais, cuja sequência estabelece conexões que estruturam um mesmo tema e respondem pelo estabelecimento de uma história. Consideramos, aqui, a presença de procedimentos expositivos em uma prancha que sugerem a ideia de continuidade. Na pintura, a narrativa se traduz por uma encenação visual que apresenta os elementos constitutivos de uma história; conta-se a respeito de um modo de ser no mundo ou evoca-se um conteúdo que implica a existência de um tempo anterior e/ou posterior à cena focalizada e, às vezes, subentende a presença da tríade temporal, o antes, o agora e o depois, como acontece, por exemplo, nas cenas de representações bíblicas ou de mitos, embora essa ideia de progressão não se inscreva apenas nestes tipos de representação citados. Mesmo a narração, sendo uma categoria mais comum à prosa, também pode ser encontrada em outras manifestações literárias. De acordo com Massaud Moisés, a narração implica a existência de uma “enumeração de acontecimentos ou fatos” (2004, p. 355). É a presença de uma sequência de ações, marcadas por um tempo, que dá sustentação a uma história.

Em suma, pode-se considerar que tanto os elementos pictóricos estão estreitamente relacionados à questão do aspecto figurativo inscrito na imagem da representação literária e na imagem da representação visual, bem como se aceita que os elementos narrativos estejam presentes nas convenções estéticas das duas artes. Ambas as imagens, da literatura e da pintura, contam uma

história, isto é, traduzem uma narração que contém significados intrínsecos ou de conteúdo apreendidos no processo hermenêutico.

Entendida como se processa a percepção da imagem visual, pergunta-se o que o olho percebe em uma tela? O que se lê em uma prancha como a de Edward Hopper? De acordo com a crítica, Hopper sofreu influência de Freud e da teoria intuicionista de Bergson. Seus trabalhos tratam, quase sempre, da solidão, da estagnação da vida humana nas grandes metrópoles americanas. Giulio Carlo Argan considera Hopper “um realista sem ideologia, um primitivo sem falsas ingenuidades” (1992, p. 521), por se preocupar em representar os fenômenos, que antes exibem uma percepção individualista de arte, que obedecem a uma intenção de engajamento social que explicitam, de forma ostensiva, sua oposição. O rótulo de “realista imaginativo” é a referência mais comum a este pintor, nos livros de História da Arte. Pode-se dizer que ele representa a oposição aos seus contemporâneos, que engrossam a corrente patriótica americana, muito ufanista da sua força e poder. As cenas que ele apresenta em suas telas são destituídas de esperança e evocam, muitas vezes, o vazio, a depressão. Sobressai-se, nos trabalhos de Hopper, o valor tonal, que ganha relevo no jogo que ele cria entre a luz e a sombra, que incidem sobre a paisagem.

Examinemos, agora, o que ocorre em *Cape cod evening*, ponto de partida do poema de Joaquim Manuel Magalhães, para, em seguida, analisarmos este último.

### O hipotexto



*Cape cod evening* é um óleo sobre tela, de 76 x 100 cm, de 1939, que representa bem uma face do realismo de Edward Hopper. A técnica de exibição das figuras na tela lembra muito a tomada de cena cinematográfica, com um enquadramento que capta uma cena familiar a pouca distância do olhar/câmera que apreende o conjunto, inscrito em um espaço campestre. A ambientação pretende dar a sugestão de um momento de repouso, de final do labor no campo e traduz a simplicidade de um cenário reduzido a poucos elementos, circunscrevendo, assim, um universo restrito, marcado pelo isolamento. Esta última característica está presente em quase todos os quadros de Hopper: a solidão é seu grande tema.

As categorias da proporção e da distância estabelecem a perspectiva no desenho que se apresenta segundo uma concepção representacional, que denega, portanto, a abstração e cria, por sua vez, uma ilusão referencial. A anatomia da mensagem visual delinea volumes orgânicos que se dispõem segundo um ritmo de linhas em que predomina a estase: o movimento dos atores limita-se a pequenos gestos.

Considerando a posição dos elementos no espaço e a relação que eles estabelecem entre si, podemos dizer que há certo equilíbrio axial, em virtude da presença de uma organização vertical-horizontal de contrapesos, que agrupa as figuras em formações distintas. Explicitando: na horizontalidade, o espaço compositivo divide-se entre a relva ocupando todo o espaço inferior, as árvores (pinheiros?) e a casa com seus habitantes. Na verticalidade, focalizando a parte superior da linha horizontal, encontramos, de um lado, parte da plantação arbórea e do outro, um grupo de seres na frente de uma residência. Esse grupo estabelece entre si uma conexão virtual triangular que pode sugerir, nessa cena enunciativa, a constituição da relação familiar. Examinando a posição dessas figuras no confronto com as demais partes da prancha, percebe-se que elas ocupam espaço reduzido em relação ao maior tomado pela natureza, o que reforça, como já dissemos, a ideia de isolamento. Os seres em cena não se situam no centro de interesse da tela; no entanto, em virtude de eles estarem no lado oposto ao ponto de fuga – a floresta que se prolonga para o horizonte (o canto esquerdo da prancha) –, ganham maior visibilidade e sugerem a ideia de solidão em um espaço campestre.

As cores concorrem para estabelecer vivos contrastes na lâmina. Podemos dizer que na escolha dos cromas há uma prevalência de três matizes: verde escuro, amarelo ouro e branco gelo. A variação tonal revela o ritmo das cores que se modulam graças às variações da luz que incide sobre os elementos plasados na reprodução. Assim, temos uma composição de verde oliva ao lado de um verde escuro na árvore que está mais próxima do olhar do espectador; alterando-se, na sequência, para matizes de branco, de azul índigo e de azul turquesa, depois, caminha para gradações tonais, cada vez mais escuras, acentuando essa escala até atingir o preto, que coincide com o ponto de fuga colocado à esquerda, como já apontamos. O mesmo ocorre com o amarelo ouro. Na boca da cena este matiz alterna-se com ocorrências de manchas brancas,

assinalando maior incidência de luz nestes pontos. Mais distante do eixo central, à esquerda, observa-se que esta cor, em alguns pontos, é entremeada com o verde. Percorrendo a tela até o ponto de fuga, o olhar do espectador encontra adições de magenta ao amarelo, criando diferentes tonalidades de laranja que escurecem cada vez mais. A incidência da luz sobre a casa também altera os registros tonais: o branco-gelo recebe alguns sombreamentos referentes às regiões que recebem menor intensidade de luz.

Segundo Buoro, é “a gestualidade do pintor que instala um eu, [...] que se impressa na materialidade da tela” (2002, p. 153). A adoção da técnica tridimensional nessa representação do cotidiano reconstitui a imagem do retraimento de vidas isoladas no campo, pela quase ausência de movimento das personagens e pela sugestão de amplidão da relva e das árvores que se estendem além da vista do espectador. Este modo de apresentar o mundo em que as pessoas se encontram contidas, vivendo em um universo à parte, expressa um olhar sobre o mundo marcado pelo silêncio, pelo afastamento do movimento urbano, como é característico na iconologia de Hopper, mesmo quando as personagens estão inseridas em um grande centro.

### A releitura de Magalhães

Cape cod evening

Subo no fim da tarde  
com o fumo da erva seca  
ao alto donde se vê o mar.  
Recolho o cereal cortado.

A hera cresce pelo choupo.  
O plátano raia com a luz

A rã saiu do lodo para a fonte,  
Os bugalhos tombam  
no barro do campo.  
O melro canta no trigo colhido.

Voltei, vê tu, dizem as coisas.

A luz interior acende-se  
no poço da voz, mortal  
e pronta a não mais findar.

Tomemos o poema “Cape Cod evening”, de Joaquim Manuel Magalhães. O primeiro signo inscrito no poema já introduz a subjetividade do eu lírico que parece estabelecer um procedimento narrativo ao contar uma sequência de ações que realiza.

Podemos observar, neste poema, diferentes movimentos decorrentes do posicionamento da voz lírica. Na primeira estrofe, cria-se a situação enuncia-



tiva de um final de dia de trabalho no campo: o sujeito poético descreve seu retorno ao lar, com o fruto do trabalho. Do ponto de vista espacial, a posição elevada que assume nesse momento – “Subo no fim da tarde” – permite-lhe um enfoque privilegiado da natureza. Deste ponto descreve o que vê. Temos, aqui, na segunda estrofe, a posição do observador que pinta o seu universo. Esta estrofe é maior do que as outras; nela, o campo de visão do eu lírico se amplia e abarca o mundo que o rodeia. Até este momento o eu lírico trabalha com a referencialidade, recriando um cenário campesino, em que as imagens dos elementos bucólicos compõem com toda a força plástica, ou seja, o quadro criado pelo sujeito enunciador evoca uma paisagem, onde se imagina as presenças de: “hera”, “choupo”, “plátano”, “luz”, “rã”, “lodo”, “fonte”, “bugalhos”, “barro”, “campo”, “melro”, “trigo”.

A visibilidade e a referencialidade encontradas em Magalhães também estão presentes em Hopper. Estes traços resultam em ambos os artistas do modo como veem o mundo: quer segundo uma perspectiva tridimensional, como o último, quer escolhendo uma posição de observador que elege um procedimento descritivo como o primeiro. Nos dois casos, procede-se a uma mimetização do mundo, segundo a perspectiva daquele que observa.

O verso seguinte, em Magalhães, marca uma mudança importante. Ele se coloca isolado das demais estrofes. Em verdade, ele, no seu isolamento, constitui uma estrofe. Altera-se a posição do sujeito lírico. Dentre as muitas transformações no andamento do poema, temos a instalação de um enunciatário. Transita-se do ponto de vista do observador que, aparentemente, vê as coisas de forma objetiva, para uma apreensão do mundo segundo o enfoque da emoção. Em uma ordem direta, este verso se configuraria assim: *Vê tu, as coisas dizem [que] voltei*. Procede-se à animização dos fenômenos naturais recém apresentados nas estrofes anteriores. Portanto, desloca-se da posição do observador que tudo vê mediado pela razão para o observador que lê o mundo mediado pelo sentimento. As coisas integram o universo daquele que enuncia como se fossem *personae* que fizessem parte de sua existência. Também em Hopper, a natureza é copartícipe da vida dos humanos. O agrupamento das pessoas e do cão ao canto esquerdo da prancha, se por um lado mostra o afastamento da sociedade dos homens, por outro, mostra a inserção da família naquele contexto natural, fundado na unidade do triângulo: floresta / casa e seus moradores / relva, como já vimos.

A última estrofe promove outra alteração na posição da voz enunciativa. Encontramos agora um sujeito que fala do processo criador. Instala-se um procedimento metalinguístico no poema. Em uma entrevista de Hopper concedida a Katherine Kuh e disponível no portal eletrônico do pintor, perguntado sobre as influências recebidas, este afirma: “tento pintar a mim próprio”. Pouco adiante considera: “É claro que é preciso usar a imaginação: nada se faz sem ela. Mas há muita diferença entre imaginação e o que o pintor encontra em si mesmo.” (2010). Curiosamente, o poema também alude à “luz interior”, ao “poço da voz”. O que o sujeito poético pretende dizer com estas imagens? Pretenderia localizar a criação poética *dentro de si*, como Hopper afirma em

comentário à sua obra? Estas reflexões acerca do que Hopper pensa sobre sua criação têm que ser consideradas com cautela, assim como toda crítica do criador sobre sua própria obra; elas não podem receber o mesmo relevo que aquilo que se plasma no objeto estético. Focalizando, então, este centro de interesse – o objeto estético –, podemos dizer que o sujeito enunciador, por meio da metalinguagem, revela o processo inspirador. Parece que esse sujeito lírico pretende dizer que o ato contemplativo da realidade ao seu entorno – “acend[eu]” a “luz interior”, “no poço da voz, mortal / e pronta a não mais findar”. Seria uma alusão indireta à sua fonte de inspiração, a exposição de Hopper? Mesmo não levando em conta esta hipótese, porque não se depreende do discurso poético, pode-se considerar, no entanto, que a observação do mundo atua como elemento desencadeador da criação e também possibilita a “exposição” de si mesmo. Em outros termos, no discurso lírico plasma-se que a observação externa é reelaborada pelo criador e ao mesmo tempo em que este trabalha com a referencialidade, ele também desvela a subjetividade, isto é, mostra o efeito que o ato criador provoca em si. Segundo Edward Lucie-Smith (2010), certos quadros de Hopper, como *Cape cod evening*, por exemplo, recuperam a “nostalgia das virtudes puritanas do passado americano”. Assim como o discurso visual traduz, mediante as qualidades plásticas, a ideia de isolamento, o verbal também caminha do olhar marcado pela objetividade para a introspecção, o insulamento.

### Considerações finais

Retomando as questões que sugerimos no início deste trabalho – como se dá esse fazer poético e como se realiza esse fazer iconográfico? –, pensamos que o exposto atende, de certa forma, algumas das possibilidades de leitura dos textos de Hopper e de Magalhães. Resta-nos ainda a última questão: podemos considerar esse fenômeno uma éfrase?

Em “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” (1997, p. 42), Claus Clüver afirma que a éfrase é a “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais”. A composição de Joaquim Manuel Magalhães faz uma leitura do texto de Hopper. Mais: ela tem o quadro do pintor americano como ponto de partida, porém atualiza uma transcrição, ou seja, ao mesmo tempo em que se lê *Cape cod evening*, reprodução plástica, como texto-fonte, apreende-se, também, a reelaboração da cena plástica, sucedendo que tanto as figuras inscritas na tela não coincidem com as nomeadas no poema, quanto o olhar acerca do mundo que um manifesta diverge do outro. O que temos, então, em comum é o móvel desencadeador das imagens – o tema bucólico, tratado sob o ponto de vista de um “realismo imaginativo”. Guiados por distintas convenções estéticas, ajustadas às diferenças de código que cada artista maneja, podemos dizer que Hopper nos oferece uma poética visual que apresenta, no dizer de Argan, uma “narração figurativa de extrema eficácia”



(1992, p. 522), que materializa plasticamente a nostalgia, a solidão; enquanto Joaquim Manuel de Magalhães compõe, com maestria, uma iconologia verbal que orquestra, no processo reflexivo, os atributos de visibilidade captados da e pela observação da imagem e transforma-os em linguagem poética.

## ALVAREZ, A. G. R. PAINTING AND POEM: CREATING AND READING PROCESSES

### Abstract

An exhibition, by Joaquim Manuel Magalhães, is an experimental poetry that was born of the desire of transposing a visual text into a verbal text. Based on a textual and discourse analysis of "Cape cod evening", one of its poems, and the namesake painting by Edward Hopper, we aim to understand how the poet transposes painting into poetry. We will examine how the equivalence relations in the discursive process of intersemiotic transposition are established between the aesthetic resources used by the American painter and the linguistic mechanisms that constitute the poetic text. We will also study the relevance of this kind of poetry in the intermediality context.

### Keywords

Edward Hopper; J. M. Magalhães; Cape cod evening; Intersemiotic transposition

### Referências

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivone Terezinha de Faria. 13. ed. São Paulo: Pioneira, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: uma leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Educ/FAPESP/Cortez, 2002.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade*: revista de teoria literária e *literatura comparada*. São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.
- HOPPER, Edward. *Cape cod evening*. In: *Edward Hopper (American / Realist - 1882-1967)*. Disponível em: <http://www.tendreams.org/hopper.htm>. Acesso em 04 abril 2010.
- KUH, Katherine. Entrevista. *Edward Hopper*. (Portal). Disponível em: [http://www.hopper.com.br/?page\\_id=69](http://www.hopper.com.br/?page_id=69). Acesso em 04 abril 2010.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: o sobre los limites de la pintura y la poesia*. Trad. pról. y notas Enrique Palau. Barcelona: Iberia, 1957 (Serie Obras Maestras).

LUCIE-SMITH, Edward. Edward Hopper. In: *Lives of the great 20<sup>th</sup> Century Artists*. Disponível em: <http://www.artchive.com/artchive/H/hopper.html>. Acesso em 04 abril 2010.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alguns livros reunidos*. Lisboa: Contexto, 1987.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.