



POÉTICA DAS SOBREVIVÊNCIAS: A ÉCFRASE NA POESIA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

POÉTICA DE LAS SOBREVIVENCIAS: LA ÉCFRISIS EN LA POESÍA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Ian Anderson Maximiano
Costa*

* iananderson14@hotmail.com
Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil. Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Bolsista Capes. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8686304615832613>.

RESUMO: No presente artigo, objetivamos discutir as relações entre imagem e escrita a partir dos poemas ecfásticos da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen. O propósito é mostrar como esses poemas evocam a noção de “transposição semiótica” de Clüver (2006) e, principalmente, das “sobrevivências” de Didi-Huberman (2013). Para tanto, escolhemos como *corpus* os poemas “Kouros do Egeu”, “O Auriga”, “Antinoos de Delphos” e “O efebo”. No primeiro momento, nos debruçamos sobre as relações estabelecidas entre a estatuária grega e a escrita no pensamento crítico de Sophia a partir do ensaio *O Nu na Antiguidade Clássica* (1978), tendo como foco a construção da ideia filosófica de *physis*. À guisa de conclusão, analisamos os poemas ecfásticos conjugados a sua projeção imagética, apontando para sua relação com o Nu e sua constituição fantasmal como elementos de sobrevivência do pensamento grego arcaico da *physis*.

PALAVRAS-CHAVE: Transposição semiótica; Poesia; Écfrase; Sobrevivências; Estatuária.

RESUMEN: En el presente artículo, objetivamos discutir las relaciones entre imagen y escrita a partir de los poemas-écfrasis de la poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen. El propósito es mostrar como esos poemas evocan la noción de “transposición semiótica” de Clüver (2006) y, principalmente, de las “sobrevivencias” de Didi-Huberman (2013). Para tanto, elegimos como *corpus* los poemas “Kouros do Egeu”, “O Auriga”, “Antinoos de Delphos” y “O Efebo”. En el primer momento, nos debruçamos sobre las relaciones establecidas entre la estatuaria griega y la escrita en el pensamiento crítico de Sophia a partir del ensayo *El Desnudo en la Antigüedad Clásica* (1978), teniendo como enfoque la construcción de la idea filosófica de *physis*. A manera de conclusión, analizamos los poemas-écfrasis conjugados a su proyección en imágenes, señalando para su relación con el Desnudo y su constitución fantasmal como elementos de sobrevivencia del pensamiento griego arcaico de la *physis*.

PALAVRAS-CLAVE: Transposición semiótica; Poesía; Écfrasis; Sobrevivencias; Estatuaria.

INTRODUÇÃO

MUSEU

Aqui – como convém aos mortais –

Tudo é divino

E a pintura embriaga mais

Que o próprio vinho.

Sophia de Mello Breyner Andresen

As relações entre as artes é tema consensualmente inserido nos debates acadêmicos acerca dos estudos literários, mas os discursos que postulam relações, conflitos e oposições entre imagem e escrita, escrita e música, em resumo, entre mídias diferentes, é algo antigo e consolidado. Na contemporaneidade, recebem o nome de intermedialidade já que as relações entre artes não se referem somente aos elementos estéticos, mas, também, à forma como se constroem e se apresentam suas mídias.

Segundo Moser (2006, p. 42), “a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediárias, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a ‘midualidade’”. Nessa perspectiva, artes e mídias são elementos aproximados, mas diferentes. As mídias seriam mais

plásticas do que as artes, como sugere Moser ao afirmar: “Transmitida sempre por um alicerce midiático – de natureza estética, por exemplo – que lhe impõe um campo mais reduzido” (MOSER, 2006, p. 43).

Nesse amplo espectro da intermedialidade, as relações entre escrita e imagem são objetos proficuamente debatidos, canônicos. Remontam às discussões em torno da *Poética* de Aristóteles e seus desdobramentos no Renascimento, através, principalmente, da *Arte Poética* de Horácio e da expressão latina *ut pictura poesis*, traduzida tradicionalmente como “a poesia é como uma pintura”.

No entanto, foi Lessing com seu *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766) que estabeleceu de forma teórica e normativa a delimitação das relações entre imagem e escrita. Lessing utiliza-se principalmente de uma noção temporal para marcar as diferenças, tendo em vista a configuração da pintura como uma arte do espaço e da poesia como uma arte do tempo.

Para Moser (2006), os estudos clássicos das relações entre imagem e escrita eram marcados por certa confusão, pela proliferação de discursos e o estudo pioneiro de Lessing funciona como um ordenador, uma forma de organizar o caleidoscópio. Segundo o estudioso:

As ligações entre as artes, mais particularmente o topos *ut pictura poesis*, designava, desse modo, um campo de interações múltiplas e, às vezes, conflituosas. Portanto, não é de se surpreender que Lessing o tenha percebido como um lugar caótico. É para remediar essa situação de confusão e, como ele diz, de mau gosto, que publica, em 1766, *Laokoon, oder: Uber die Grenzen der Malerei und Poesie*. Lessing se propõe traçar fronteiras claras entre pintura e poesia. (MOSER, 2006, p. 44).

Apesar dessas ponderações, a perspectiva de Lessing é normativa: artes do tempo e do espaço são dissociadas. Numa chave teórica mais moderna e contemporânea, as relações entre imagem e escrita são nuançadas, analisadas a partir da noção de “tradução” e “transposição semiótica”. Penso aqui principalmente em Claus Clüver (2006).

O conceito de transposição semiótica proposto por Claus Clüver (2006) é retirado do linguista Roman Jakobson e se refere à “tradução intersemiótica ou transmutação que é a ‘interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não-verbais’” (JAKOBSON *apud* CLÜVER, 2006, p. 112). Relação que também funciona de maneira inversa, ou seja, interpretação de signos não-verbais por meio de signos verbais. A transposição semiótica é uma tradução entre signos antinômicos. O juízo é utilizado por Clüver (2006) para

se pensar, decididamente, nas relações de tradução entre imagem e escrita através do gênero literário dos poemas ecfásticos:

No gênero literário que mais se assemelha a ilustrações de livro, o Bildgedicht ou poema ekfástico, o leitor é convidado, igualmente, a examinar a relação entre o poema e a obra visual evocada pelos versos. Se encontramos correspondências evidentes, podemos ler o poema como uma tradução do texto visual. Nossa decisão, seja qual for, afetará a maneira de lidar com o poema e o uso que dele fazemos. (CLÜVER, 2006, p. 111).

Esse gênero estabelece uma relação direta entre poesia e imagem, entendendo esse último elemento de modo lato, não só a pintura, como também a escultura. Em outras palavras, estabelece uma relação entre “texto-fonte” e “texto-alvo”¹.

Grosso modo, a écfase é uma forma estética da Antiguidade Clássica. Sua raiz etimológica “*ekphrasis*” está ligada a “descrição” ou “relato minucioso de pessoa ou objeto”. É muito utilizada na história da arte como também na literatura clássica, se pensamos na descrição do escudo de Aquiles forjado por Hefesto na *Iliada* e, posteriormente, sua projeção imagética. Na modernidade,

1. Nomenclatura utilizada por Clüver (2006). No caso do presente artigo, o texto-fonte se refere às esculturas gregas e o texto-alvo aos poemas ecfásticos. A própria noção de texto nessa configuração é vista em sentido lato e dialógico, incorporando também as imagens.

assume a feição de um gênero literário, com os poemas efrásticos e suas diversas facetas.

Segundo Kranz (*apud* Clüver, 2006) os poemas efrásticos são classificados quanto aos seus objetivos e suas realizações. Os objetivos estão ligados a um “autor implícito” e sua intencionalidade ao traduzir determinada pintura ou escultura para a poesia. As realizações são amplas, podendo ser “transposição, suplementação, associação, interpretação, provocação [o efeito da obra no espectador], jogo [e] concretização” (KRANZ *apud* CLÜVER, 2006, p. 111). Mas tanto os objetivos como as realizações pressupõem uma intencionalidade, uma interpretação, como postula o autor: “Tanto na tradução interlingual quanto na transposição intersemiótica o sentido atribuído ao texto original, seja ele poema ou pintura, é o resultado de uma interpretação” (CLÜVER, 2006, p. 117).

É nesse sentido da transposição semiótica que pretendemos analisar a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen neste artigo. Tanto no seu pensamento crítico – *O nu na Antiguidade Clássica* – como no corpus escolhido – os poemas efrásticos “Kouros do Egeu”, “O Auriga”, “Antinoos de Delphos” e “O Efebo” –, estabelece-se uma relação frontal com a imagem, no caso específico, com a estatuária grega. Sophia de Mello Breyner faz parte de

uma tradição poética portuguesa moderna que postula um diálogo entre imagem e escrita e está diretamente ligada aos poemas efrásticos – na modernidade penso em Jorge de Sena e seu livro *Metamorfozes, seguidas de quatro sonetos a Afrodite Anadiómena* (1963) e na contemporaneidade, no poeta Daniel Jonas e seu livro *Bisonte* (2016).²

Dentro das classificações dos poemas efrásticos mobilizadas por Clüver (2006), a éfrase na poesia de Sophia – atendo-se ao *corpus* – funciona como associação e transposição ao/do pensamento grego arcaico. Os poemas efrásticos de Sophia funcionam como elementos de sobrevivência, são fantasmagorias, restos. Ruínas da Grécia Arcaica.

Didi-Huberman (2013) em *A imagem sobrevivente* postula através de Warburg a perspectiva das sobrevivências como elemento central para se pensar a história da Arte, rompe com uma estrutura linear e teleológica e coloca no lugar uma noção de tempo que anacroniza a história, o tempo das sobrevivências. Todo o pensamento do filósofo francês é calcado em Warburg, o historiador da arte alemão construiu um modelo fantasmal para se compreender a história, a história da arte não se calca somente em seus objetos, mas se expande, descontrói as fronteiras disciplinares: “[...] um *modelo fantasmal* da

2. Do primeiro destaco os poemas: “A nave de alcobaça”, “Retrato de um desconhecido”, “A morta, de Rembrant”, “Turner”. E do segundo, os poemas: “Composição a negro e cinzento”, “Hopper no café”, “Par mínimo II” e “Dos fuzilamentos da montanha do Príncipe Pio”.

história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reaparições das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Estar diante de uma imagem, ou de uma transposição semiótica de uma imagem, de uma escultura no caso de Sophia, é estar: “[...] diante da imagem como *diante de um tempo complexo*, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34). Em outras palavras, estar diante de uma imagem é estar diante de uma profusão de tempos: “Isso significa, claramente, que o *tempo da imagem não é o tempo a história* em geral [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34). Configura-se uma nova forma de compreensão da história, na esteira do pensamento teórico de Walter Benjamin: “Uma história que já podemos dizer fantasmal, no sentido de que nela o arquivo é considerado um vestígio material do rumor dos mortos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35). Continua:

As próprias imagens, nessa óptica de retorno dos fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

Nesse sentido, a Grécia Arcaica e sua estatuária são fantasmas para Sophia, que reaparecem no corpo do presente, sobrevivências. Ou nas palavras de Didi-Huberman (2013, p. 35): “[...] o que sobrevive de uma população de fantasmas”. Como sobrevivência e como tempo reconfigurado no presente da enunciação, a poesia efrástica de Sophia que se volta para as imagens das esculturas da Grécia Arcaica não é passado, é movimento, é pura atualidade. Como expressa a própria Sophia em *O nu na Antiguidade Clássica*: “Por isso nos voltamos para a Grécia – não porque ela esteja aureolada pelo mítico prestígio de um passado glorioso – mas porque ela é para nós atualidade e exemplo” (ANDRESEN, 1978, p. 83).

Considerando-se essas premissas teóricas, num primeiro momento discutimos a relação entre imagem e poesia em Sophia de Mello Breyner, perscrutando seu ensaio *O nu na Antiguidade Clássica* e o poema “Kouros do Egeu”. Aquele é um ensaio extremamente aberto e funciona como uma poética da poesia de Sophia, inscrevendo-se na linhagem das reflexões de poetas críticos modernos. Mas é essencialmente um tratado que estabelece um vínculo fantasmal – o da sobrevivência – com a Grécia Arcaica, uma Grécia imagética, das estatuárias, da imanência. Do Kouros como signo da *physis*.

Num segundo e último momento, discutem-se os poemas efrásticos de Sophia conjugados a sua projeção imagética. Para tanto, utilizamos nessa seção três poemas do *corpus* escolhido, a saber: “O Auriga”, “Antinoos de Delphos” e “O Efebo”. Poemas que são transposições semióticas das estatuárias, mas também associações: fantasmas, restos, ruínas, sobrevivências do pensamento Grego Arcaico.

RELAÇÕES ENTRE ESTATUÁRIA E ESCRITA EM SOPHIA DE MELLO BREYNER: O NU NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA (1978)

O nu na Antiguidade Clássica é um ensaio produzido por Sophia de Mello Breyner na década de 70, publicado em 1978. É um texto escrito a partir de um ensaísmo livre, não acadêmico, no qual a poeta jamais se vale de uma sustentação bibliográfica. Mas a característica mais notável desse ensaio é seu carácter intermidial, sua interface com outras artes. É um livro de história da arte e, nesse sentido, imagético – o texto é atravessado por imagens das esculturas gregas –, mas é também um texto teórico, um tratado filosófico sobre a *physis* e sua relação com o Nu na Antiguidade Clássica. Ainda em outra dimensão, é um ensaio que estabelece uma relação intrínseca com o próprio fazer poético de Sophia, inscrevendo sua autora

na linhagem dos poetas modernos que pensam sobre sua própria poesia – como T. S. Eliot, Ezra Pound, Fernando Pessoa –, os poetas-críticos.

Como o título já sugere, a construção do ensaio passa por uma investigação acerca da constituição do nu na Grécia Clássica. O Nu se configura para Sophia como: “[...] uma invenção grega” (ANDRESEN, 1978, p. 5). A epígrafe que dá início aos trabalhos já indica o peso que o pensamento grego terá durante todo o texto, com a citação do poeta brasileiro Murilo Mendes, retirada do livro *Poliedro*: “Nunca mais escaparemos a esses gregos”.

Segundo Andresen (1978, p. 5), o nu não é desnudar-se, retirar a roupa, o nu é o ser, aquilo que não está oculto, que se mostra: “No Egípto, na Caldeia, o nu é apenas uma maneira de vestir. Mas o pensamento grego crê na ‘aletheia’, crê no ‘não-coberto’, no ‘não-oculto’, procura o homem não-coberto, nu”. O escultor grego não coloca diante de si um homem com vestimentas ou com armaduras de guerreiro, mas um homem nu. O nu está diretamente relacionado com a ideia de *physis*, que pode ser traduzida, em um sentido lato, como natureza ou imanência. Estar diante do corpo nu é estar diante da *physis*, do ser em toda sua inteireza. Citando a autora: “Porque crê que o ser está na ‘physis’ o Grego crê que o ser está

no mundo em que estamos” (ANDRESEN, 1978, p. 5). A verdade não estaria em uma transcendência, no exterior, mas “[...] o Grego crê no divino interior ao universo. É neste mundo, no estar, no aparecer, no não-oculto, na ‘aletheia’, que ele busca o ser” (ANDRESEN, 1978, p. 5).

Nessa construção filosófica da *physis*, divino e deuses diferenciam-se, o divino é a *physis*, precede os deuses. Nas palavras de Sophia: “Na Grécia o divino precede os deuses” (ANDRESEN, 1978, p. 12). Corpo, *physis* e divino são termos correlatos da perspectiva da poeta: “O divino é interior à natureza, consubstancial à natureza. O ser está na ‘physis’” (ANDRESEN, 1978, p. 11). O escultor diante do nu não está diante de um modelo para suas esculturas, mas um módulo, está diante do divino. O trabalho do escultor será transmitir esse ser, sua divindade. Em outras palavras, sua *physis*: “No corpo o ser emerge, é, está” (ANDRESEN, 1978, p. 12). Ideia que desemboca na elevação do humano como corolário do divino.

Podemos ver como a incidência do pensamento da *physis* do ensaio de Sophia de Mello Breyner funciona colado ao seu próprio fazer poético a partir de um dístico de Sophia que plasma a noção da *physis* e sua relação com o divino. Trata-se de um poema do livro *Dia do Mar*: “Nós falamos dos deuses mas vós sois/Exactos e perfeitos

como deuses” (ANDRESEN, 2018, p. 205). O “vós sois” evocado pode se referir tanto ao humano quanto à natureza representada pelo mar, já que todo *Dia do Mar* é quase uma homenagem à paisagem grega.

Depois desse introito filosófico, Sophia introduz os elementos imagéticos. É justamente esse mundo da *physis* que é objeto do escultor grego, sua claridade, a imanência, e seu representante exemplar são as estatuárias dos Kouroi: “Os templos gregos, como as estátuas dos Kouroi e os vasos de Dipilo, tentam medir o divino” (ANDRESEN, 1978, p. 14). Os Kouroi são estátuas da época arcaica na Grécia e constituem umas das primeiras representações do Nu na Antiguidade: “A estatuária grega da época arcaica conhece essencialmente dois tipos: a Koré, estátua feminina vestida, e o Kouros, estátua masculina nua” (ANDRESEN, 1978, p. 25).

Para Sophia, o Kouros é um representante da *physis*, do ser, do não-encoberto, sua imagem corresponde à totalidade:

Imagem exemplar, o Kouros é a totalidade. A sua beleza é culto, religião. A sua beleza alegra os deuses e manifesta a ordem do Kosmos. Manifesta a relação dos homens com os deuses, a semelhança do homem com os deuses. Diz-nos que só estando

religiosamente no mundo, estamos realmente no mundo. E o Kouros é uma poética: aqui o corpo humano é “phainomenon” brilhar do ser, aparecimento do ser, aliança do corpo humano com a pedra, com o pinhal, com o rio. Imagem de um momento onde o homem se crê divino e confia e se alegra na própria possibilidade e na própria beleza.

O Kouros ensina uma poética – uma arte do ser. Diz-nos que só estando poeticamente no mundo, estamos realmente no mundo. (ANDRESEN, 1978, p. 27).

A poesia é como o Kouros, um “decifrar no real o divino”, a perfeição. O Kouros é comparado a todo o momento com os elementos da natureza: pedra, pinhal, rio e, mais à frente, com um broto que emerge da terra: “Como fonte, espiga, arbusto, caule, o Kouros cresce, emerge, nasce da terra, brota. Pensamos no termo brasileiro: brôto. E sabemos que em grego a palavra Kouros significava simultaneamente rapaz, rebento, brôto” (ANDRESEN, 1978, p. 28).

Todas as descrições realizadas por Sophia de Mello Breyner evocam a projeção da imagem do Kouros, isto é, o ensaio deve ser lido colado à reprodução imagética das estátuas. Nesse sentido, na Figura 1, reproduzimos um exemplo de Kouros, o Kouros Ático.



Figura 1 – Kouros Ático, mármore, 600 a.C., 190 cm de altura³.

Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/253370>. Acesso em jul.2020.

O Kouros é a representação do jovem, do broto, seu busto possui uma forma triangular, é esguio como espiga ou coluna, com o pé direito levemente flexionado para trás, o que provoca ainda mais a projeção do corpo esbelto. A descrição de Sophia, a seguir, funciona quase como uma panaceia para todos os tipos de Kouros, inclusive o da Figura 1:

Inteiramente nu, o Kouros está de pé, isolado no espaço, direito como uma coluna, com o pé esquerdo avançado, com os braços caindo ao longo do corpo num gesto onde o dobrar do cotovelo é mais ou menos acentuado. O Kouros obedece à lei da frontalidade e não sabemos se representava um deus ou um jovem atleta. (ANDRESEN, 1978, p. 25).

Continua:

O corpo do Kouros é esculpido com grande simplicidade, em longos planos lisos onde só os músculos mais importantes são modelados e modelados de forma esquemática e ideográfica. Ao princípio o escultor usa um traçado linear e os músculos e alguns pormenores. (ANDRESEN, 1978, p. 25).

Como podemos observar, a imagem do Kouros é central na construção do argumento do ensaio, o Kouros é o representante essencial da *physis*. Mas, como o Kouros

também ensina uma poética, é motor para um poema efrástico, do livro *Ilhas*:

KOUROS DO EGEU

Sorriso sem costura

Inocência de caule

Retrato nu do liso

A Niké de alegria poisava seus pés em cada ilha

(ANDRESEN, 2018, p. 788).

Um dos elementos centrais que enforma as noções teóricas de transposição semiótica é que a tradução – no nosso caso o poema – deve ser cotejado com o original, fato que provocaria uma nova leitura sobre o texto-origem:

[...] uma transposição intersemiótica é como a tradução de um poema que será melhor apreciado pelos leitores que precisam menos dela. Seu sucesso e sua essência particulares somente podem ser avaliadas contrastando-o com o original. Simultaneamente, a obra original será vista sob uma nova luz. (CLÜVER, 2006, p. 130).

Nesse escopo teórico, o poema de Sophia é uma interpretação da estátua do Kouros Kroisos, Figura 2, que lança um novo ponto de vista, contrastando-o com o original:



Figura 2 – Kouros Kroisos, 530 a. C., Atenas.
Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escultura_da_Gr%C3%A9cia_arcaica. Acesso em: jul.2020.

O primeiro verso, “sorriso sem costura”, evoca o sorriso do Kouros Kroisos. O meio sorriso das estátuas dos Kouroi é interpretado pela poeta a partir da ideia de um riso sem peias, livre. Ou, em outra acepção, um sorriso frouxo, leve, sem marcação tão explícita. No detalhe, Figura 3:

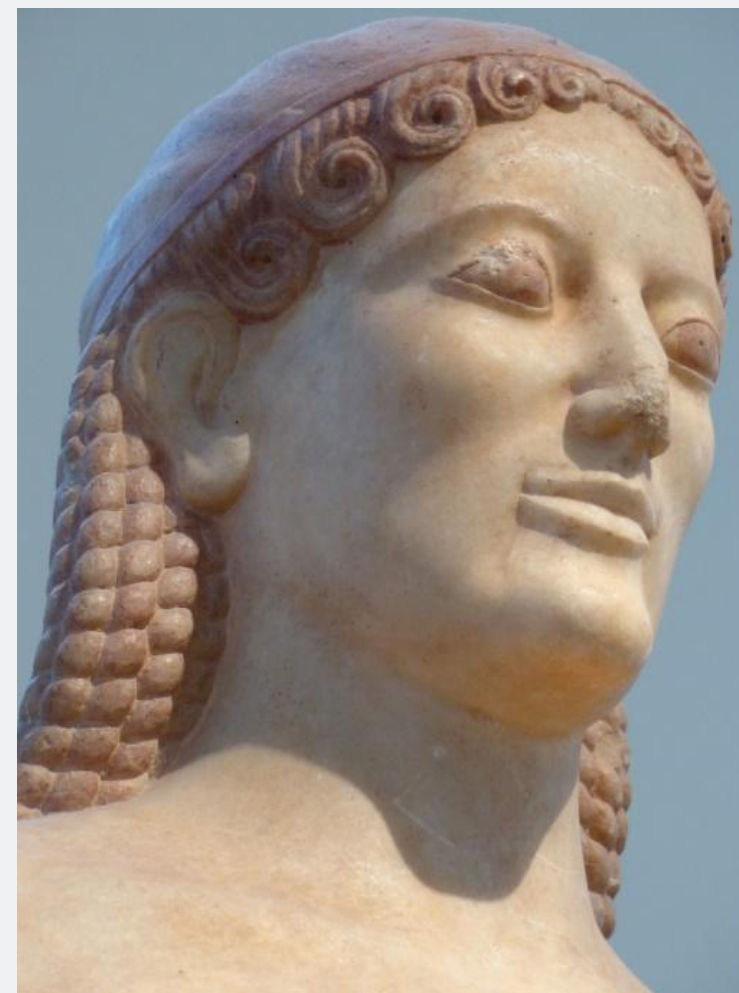


Figura 3 – Detalhe do sorriso do Kouros Kroisos.
Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kroisos_Kouros,_Atenas,_Grecia,_2019_10.jpg. Acesso em: jul. 2020.

No segundo verso, “Inocência de caule”, se refere à postura esguia do Kroisos, retilíneo. Mas também estabelece um diálogo profícuo com a poética de *O Nu na Antiguidade Clássica*. A inocência no poema pode estar relacionada à juventude e o Kouros é por excelência a imagem do jovem, do efebo. Aquele que emerge da terra como broto ou, na imagem do poema, caule. Conforme citação anterior: “Como fonte, espiga, arbusto, caule, o Kouros cresce, emerge, nasce da terra, brota” (ANDRESEN, 1978, p. 28).

A *physis* se encontra presente não só no caule como também no cabelo: os cachos pregados à testa mimetizam e simulam o movimento das ondas, do mar, o Mar Egeu. A imanência é manifestação candente, no Nu: “Retrato nu do liso”. O corpo do Kouros Kroisos é esculpido em um plano liso e completamente nu. Já o último verso é misterioso: “A Niké de alegria poisava seus pés em cada ilha”. A Niké é deusa da vitória na mitologia grega e estava associada aos jogos. Tendo isso em vista, talvez o verso ganhe mais sentido quando nos voltarmos novamente para o ensaio de Sophia de Mello Breyner.

O nu na perspectiva de Andresen (1978) relacionava-se de maneira direta com a noção de *Paideia*, em outras palavras, com a educação dos corpos através da formação

de atletas. Está relacionado com os jogos e a guerra: “O nu grego, possivelmente ligado a ritos antiquíssimos, está fundado numa religião e numa atitude intelectual. Mas está também ligado à vida social, aos costumes, à vida cotidiana, aos jogos, à palestra” (ANDRESEN, 1978, p. 43).

O escultor grego tinha como “módulo” homens nus que circulavam naturalmente e livremente praticando jogos e ginástica: “Mas a educação física é um dos fundamentos da ‘paideia’, da educação dos jovens, e na palestra como nos jogos os homens estão despidos” (ANDRESEN, 1978, p. 43).

A Niké está imiscuída nessa cultura do Nu na Antiguidade Clássica, observadora coetânea da vitória dos corpos nos jogos, seus pés pousavam em todas as ilhas do mediterrâneo para laureá-los. Quiçá o “Kouros Kroisos” seja um desses atletas formados na *Paideia* e aureolado pela Niké. Claro que tudo na abertura de sentidos possibilitada pelo poema e não da estátua.

O poema introduz uma aporia nas discussões da transposição semiótica: o olhar que a poeta lança sobre a imagem através do poema é uma interpretação; os elementos são reconfigurados; aquilo descrito no poema não é visto de forma cabal e clara na escultura; introduz-se

bruscamente o paradoxo de Cícero, pois o poema é *ut interpres* ou *ut orator*. Em outras palavras: “Deveria ele ser tão fiel quanto possível ao texto-fonte e então funcionar *ut interpres*, ou deveria ele recriar o ‘sentido’ de um texto, de acordo com as convenções retóricas de seu próprio tempo e as expectativas de sua audiência e então agir *ut orator*.” (CLÜVER, 2006, p. 132).

A aporia está instalada, pois, ao mesmo tempo em que o poema de Sophia parece agir *ut orator*, recriando a imagética da estatueta do “Kouros Kroisos”, aposta na evocação dos fantasmas do Nu, das sobrevivências, no olhar diante da imagem-tempo.

POEMAS ECFRÁSTICOS: O AURIGA, ANTINOOS DE DELPHOS E O EFEBO

Sophia anacroniza o tempo ao transformar a Grécia Arcaica em elemento presente através da leitura das estatuetas pela tradução das écfrases. As sobrevivências são inscritas em um registro duplo, a estatuária e a écfrase. Em outro sentido, a escrita é aquela que afirma essa origem rasurada, que plasma no presente através/com as ruínas, os fantasmas, das estátuas.

Os três poemas ecfrásticos escolhidos – “O Auriga”, “Antinoos de Delphos” e “O Efebo” – nessa seção mantêm

um diálogo constante com essas sobrevivências anacrônicas do pensamento arcaico que rompem com a linearidade e fazem pulsar sua atualidade mais premente. O livro *Dual* – onde dois dos poemas foram publicados – estabelece um diálogo interessante com *O nu na Antiguidade Clássica*. Eles foram publicados com um intervalo de seis anos, o primeiro em 1972 e o último em 1978.

A relação com a Grécia não se restringe às datas aproximadas de publicação dos dois livros. Os poemas, “O Auriga” e “Antinoos de Delphos”, fazem parte da segunda parte do livro, a “Delphica”. Região que evoca o oráculo, o templo de Apolo, em suma, a cultura grega. Em um sentido, *in locus*. Também evoca as viagens realizadas por Sophia à região de Delfos em maio de 1970.

Nessa perspectiva, a gênese dos poemas ecfrásticos é o olhar, o olhar que mira aquém e além da estatuária. Introduzimos pelo poema “O Auriga”:

(O AURIGA)

A nudez dos pés que o escultor modelou com amor e minúcia

Mostra a pura nudez do teu estar na terra

A longa túnica em seu recto cair diz o austero

Aprumo de prumo da tua juventude

O pulso fino a concisa mão divina dizem
 O pensamento rápido e subtil como Athena
 E a vontade sensível e serena:
 A ti mesmo te guias como a teus cavalos
 Os beijos de seiva inchados como fruto
 Dizem o teu amor da vida extasiado e grave
 E sob as pestanas de bronze nos olhos de esmalte e de ónix
 Fita-nos a tua paixão tranquila
 O teu projecto
 De em ti mesmo celebrares a ordem natural do divino
 O número imanente
 (ANDRESEN, 2018, p. 597).

O poema de Sophia é uma transposição semiótica da estátua do Auriga de Delfos, Figura 4, reproduzimos a imagem (ao lado).

O poema é pendular, é uma transposição semiótica que funciona a partir da interpretação e da descrição, como quase todos os poemas aqui analisados. Logo nos dois primeiros versos somos transportados para o microcosmo da nudez: “a nudez dos pés” no 1º verso e a “pura nudez” no 2º verso. Não estamos diante do nu total do Kouros, mas o micro espelha, é uma metonímia, do todo. Os pés do Auriga pisam a *physis*: “a pura nudez do teu estar na terra”.



Figura 4 – O auriga de Delfos, 470 a.C., Museu Arqueológico de Delfos. Disponível em: <https://www.pinterest.es/pin/277182552044559456/>. Acesso em: jul. 2020.

A interpretação é substituída pela descrição do movimento produzido pelo manto do Auriga: “A longa túnica em seu recto cair”. Para logo em seguida voltar-se para a caracterização do Auriga como jovem e divino. Seu pensamento é semelhante ao de Atenas e seu autocontrole na condução dos cavalos e de si mesmo é símbolo da perfeição: “A ti mesmo te guias como a teus cavalos”.

A segunda estrofe é aberta com uma descrição minuciosa do rosto do Auriga. No detalhe reproduzimos todos os traços ampliados – Figura 5:



Figura 5 – Rosto do Auriga de Delfos em detalhes.

Disponível em: <http://www.elsindromedestendhal.com/auriga-de-delfos/>. Acesso em: jul.2020.

A figura histórica do Auriga possuía na Grécia um caráter militar e esportivo, participando das guerras na condução dos cavalos, bem como dos jogos olímpicos. No Auriga da estatueta, o rosto é de um jovem, os traços são minuciosamente desenhados, os lábios proeminentes como “beijos de seiva inchados como fruto”, assim como os cílios “pestanas de bronze”, os olhos possuem um colorido amarelado, esmaltado: “olhos de esmalte e de ónix”.

O Auriga fita-nos, parece consciente de sua projeção como modelo da imanência, da *physis*: “O teu projecto / De em ti mesmo celebrares a ordem natural do divino/ O número imanente”.

O segundo poema – “Antinoos de Delphos” – é uma éfrase de uma estátua de um personagem histórico, Antínoo. Este era um catamita do Imperador Adriano em Roma. São muitas suas reproduções imagéticas, principalmente, nas esculturas, mas o poema de Sophia se refere à uma estátua de Antínoos encontrada na região de Delfos no século XIX. O poema:

(ANTINOOS DE DELPHOS)

Tua face taurina tua testa baixa
Teus cabelos em anel que sacudias como crina
Teu torso inchado de ar como vela
Teu queixo redondo tua boca pesada
Tua pesada beleza
Teu meio-dia nocturno
Tua herança dos deuses que no Nilo afogaste
Tua unidade inteira com teu corpo
Num silêncio de sol obstinado
Agora são de pedra no museu de Delphos
Onde montanhas te rodeiam como incenso
Entre o austero Auriga e a arquitrave quebrada
(ANDRESEN, 2018, p.598).

A imagem da estátua – Figura 6:

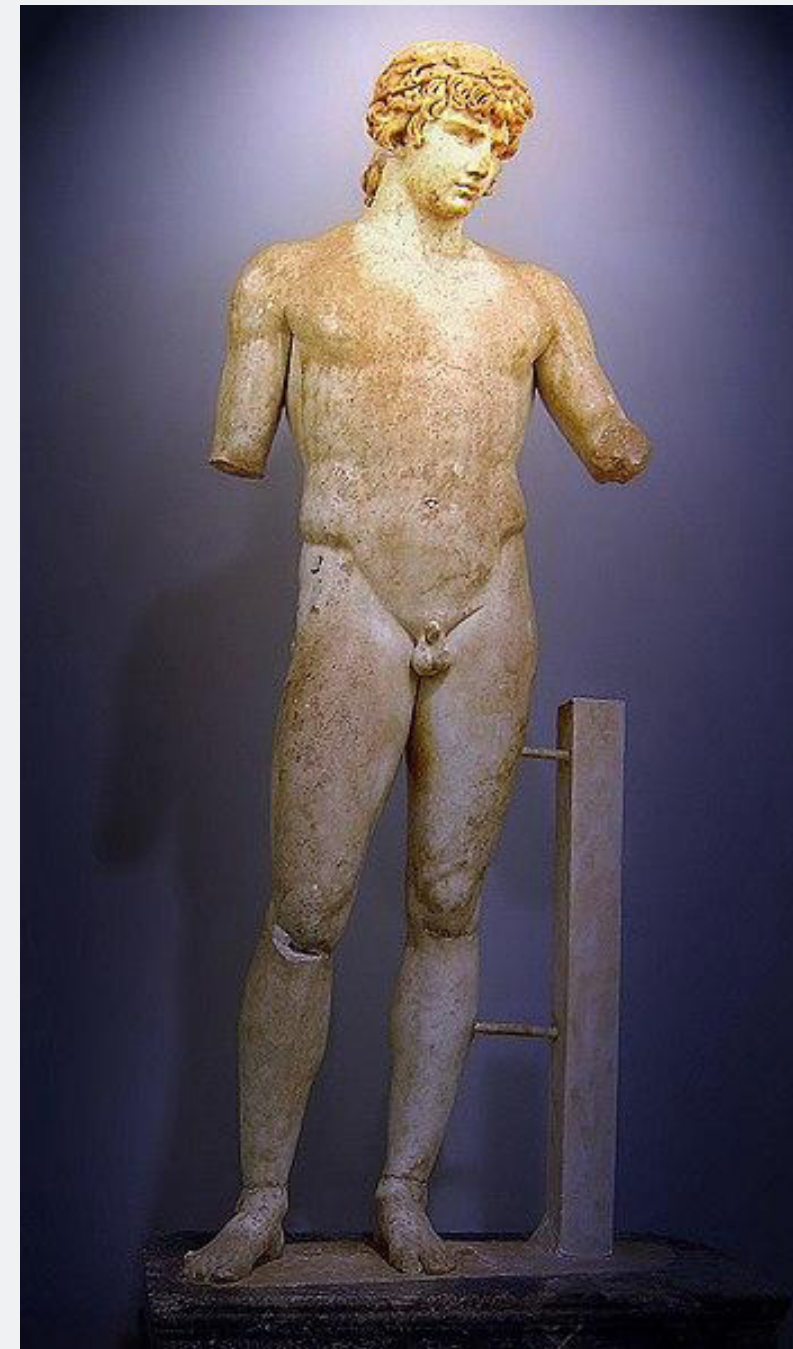


Figura 6 – Antinoos, Museu de Delphos.

Disponível em: [https://pt.qwe.wiki/wiki/Statue_of_Antinous_\(Delphi\)](https://pt.qwe.wiki/wiki/Statue_of_Antinous_(Delphi)). Acesso: jul.2020.

O rosto em detalhes – figura 7:

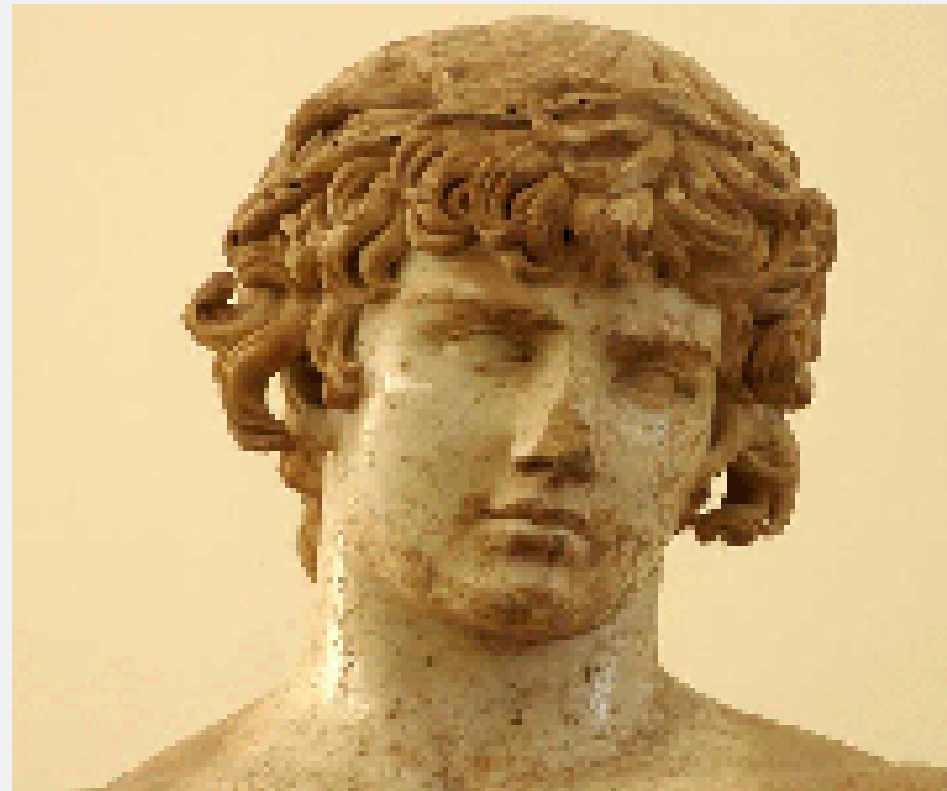


Figura 7 – Rosto de Antinoos em detalhe.

Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:025MAD_Antinous_\(head\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:025MAD_Antinous_(head).jpg). Acesso: jul. 2020.

“Antínoos”, assim como o Kouros, é um jovem e está nu, é modelo de estatueta que reproduz as características gregas. O escultor parece se guiar pelos princípios da *physis*, do nu como forma do não encoberto, uma maneira de estar. Seu corpo é liso e ereto, a musculatura do peito é proeminente, seus cabelos são densamente encaracolados e seu rosto transmite um ar melancólico ligado também à juventude.

O poema efrástico de Sophia irá carregar nessa descrição pormenorizada dos caracteres da estátua: a testa baixa, os cabelos encaracolados “em anel que sacudias como crina”, torso exuberante “inchado de ar como vela”, queixo redondo e boca pesada. Em resumo, uma beleza jovial e extrema: “Tua pesada beleza”.

No momento seguinte, introduz-se a interpretação na transposição a partir da imagem paradoxal do dia e da noite conjugados: “Teu meio-dia noturno”. Antínoos é Apolo e Dioniso. Toda sua herança como semelhante aos deuses, ao divino, é morta com seu afogamento no Nilo, no “real” e também na poesia: “Tua herança dos deuses que no Nilo afogaste”.

Seu corpo permanece inteiriço, na estátua, como representante da imanência, do ser, da inteireza: “Tua unidade inteira com teu corpo”. Entretanto, a inteireza e a clareza que emanam do seu torso estão presas ao museu: “Agora são pedra no museu de Delphos”. Mas enquanto ruína e fantasma no museu é sobrevivência, onde “montanhas te rodeiam como incenso”. Seria melhor adotar o plural, sobrevivências, lá no museu também está o Auriga e outras ruínas: “Entre o austero Auriga e a arquitrave quebrada”. Ou, como expresso no poema-epígrafe de Sophia que abre este trabalho, lá no museu: “Tudo é divino”.

O último poema efrástico – “O efebo” – não é da “Delphica”, mas da parte do “Arquipélago” do livro *Dual*. No entanto, estabelece uma relação bem próxima com a sobrevivência da cultura grega como apontado até aqui. O poema:

O EFEBO

Claro e esguiamente medido como a amphora
 Como a amphora
 Ele contém um vinho intenso e resinado
 A lucidez da sua forma oculta a embriaguez
 A sua claridade conduz-nos ao encontro da noite
 A sua rectidão de coluna preside à imanência dos desastres

(ANDRESEN, 2018, p. 636).

Reprodução da imagem – Figura 8 (ao lado).

O “Efebo de Crítio”, como o “Kouros”, o “Auriga” e “Antinoos”, são representações do jovem, partem do Kouros da Grécia Arcaica. O corpo do Efebo é retilíneo como uma coluna e está nu, dele parece emanar uma claridade ofuscante. O poema de Sophia é inteiramente uma interpretação da estátua do “Efebo de Crítio”, já no primeiro verso a reverberação ligada à claridade é



Figura 8 – O efebo de Crítio, 485-480 a. C, Museu de Acrópole de Atenas). Disponível em: <http://blogarteehistoria.blogspot.com/2014/11/comentario-el-efebo-de-kritios.html>. Acesso em: jul. 2020.

apontada e imediatamente estabelecida a comparação com a geometria precisa das ânforas: “Claro e esguiamente medido como a amphora”.

A amphora/ânfora é elemento presente na poética de Sophia, não é o nu que preside o pensamento da *physis* grega, mas é a claridade, a perfeição que incide diretamente no constructo, na gênese da *physis*:

Uma ânfora não é um corpo humano nu. Mas é nas ânforas da época geométrica que primeiro encontramos aquelas qualidades que presidem à invenção do nu grego: a clareza, o rigor, a busca da proporção e do ritmo, o entendimento da proporção como princípio da beleza [...] (ANDRESEN, 1978, p. 19).

O “esguiamente” está ligado à postura da estátua: a coluna ereta e o torso projetado para a frente, mas também é corolário da noção de caule. Nesse sentido, o Efebo é como um broto, jovem, a emergir da terra, imanência.

Entrementes, a claridade do Efebo parece esconder ou encobrir o vinho e a embriaguez. A própria ânfora é elemento dúbio, é a clareza e o rigor, mas é também o lugar onde o vinho é servido. Apolo e Dioniso se fundem no Efebo como paradoxo. “Claro”, “clareza”, “lucidez”, “rectidão” apontam para o elemento apolíneo, isto é, a

contenção dos sentimentos, a razão. Entretanto, dessa mesma claridade brota a noite, da lucidez brota a embriaguez, a sua “rectidão” “à imanência dos desastres”, isto é, a manifestação do frenesi, do delírio, o dionisíaco. O Efebo é metamorfoseado em ânfora, o lugar do vinho e o suporte da embriaguez. Elementos que evocam mais uma vez *O nu na Antiguidade Clássica*.

Para Andresen (1978) o pensamento e o imaginário gregos são marcados pela dualidade e a tensão, mas nunca pelo maniqueísmo. A origem do mundo é o Kaos, o Kosmos surge do Kaos. Esse, por sua vez, não é o mal: “E, porque é origem, o Kaos não pode ser assimilado com o mal. Pois o Kaos é o abismo do qual o ser emerge. Pelo contrário, o mal é a queda do ser no não-ser” (ANDRESEN, 1978, p. 15). Na tensão e na dualidade, o apolíneo e o dionisíaco do “Efebo de Crítio” visto por Sophia estão em constante embate dialético:

Pois o mundo grego nunca é o mundo da pura serenidade apolínea. O espírito apolíneo aparece sempre conjugado com a força dionisíaca. E o Kaos, anterior a tudo, assedia o Kosmos. A claridade grega é uma claridade que reconhece a treva e a enfrenta. A claridade daqueles que interrogam a esfinge e que penetram no labirinto para combater a escuridão e a violência do toiro. (ANDRESEN, 1978, p. 14).

A éfrase em Sophia de Mello Breyner Andresen, nesses três poemas, funcionou a partir da transposição, da imagem, em sentido lato, para o poema, da interpretação, como tratamos, e de um último elemento, a associação: os poemas efrásticos leem as estátuas a partir da noção de sobrevivências. Uma estatuária fantasmal, são todas ruínas do mundo grego, são restos, que se metamorfoseiam nos corpos do “Auriga”, de “Antinoos” e do “Efebo”. O Auriga é um condutor de cavalos sem os cavalos e um braço, Antinoos não possui as mãos, o Efebo não possui mãos e nem uma perna. São anacrônicos e fragmentados, a perfeição na incompletude. São os restos do historiador trapeiro que era Walter Benjamin “[...] em seu interesse não positivista pelos ‘restos da história’, em sua busca não evolucionista dos ‘tempos perdidos’ que estremecem a memória humana em sua longa duração cultural” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 106).

O trapeiro mergulha na cornucópia de tempos, é anacrônico: “[...] o trapeiro responde que tudo é anacrônico, porque tudo é impuro: é na impureza, na escória das coisas que sobrevive o Outrora” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 120). O olhar de Sophia para as estátuas é o do trapeiro que parece reconstituir as estatuetas e o pensamento que a presidia a partir dos restos como presença no presente da *physis*, do Nu. O outrora no presente.

Nessa empreitada, o olhar é fundamental: tanto o olhar do poeta como gênese dos poemas efrásticos, quanto o olhar do leitor. Este se volta para a imagem das estátuas, texto-original, num segundo olhar, depois do contato com o texto-alvo: “Além de nos atrair com um texto por si, ela vai estimular o texto-fonte de forma diferente do que habitualmente faríamos.” (CLÜVER, 2006, p. 139). Um segundo olhar que é sempre signo de novos significados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parar diante da estatuária grega é parar diante do tempo, mas não um tempo cronológico. É parar diante de um caleidoscópio de tempos, de uma “montagem de tempos formando anacronismos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23). É uma Grécia e suas estátuas configuradas e reconfigurada por romanos, renascentistas e modernos, palimpsestos.

As estátuas são atravessadas pelas sobrevivências e os poemas efrásticos de Sophia leem através das ruínas os sintomas. E o sintoma no pensamento de Didi-Huberman (2015) são as aparições dos fantasmas não redimidos, a irrupção brusca que rompe com a linearidade e a eucrônia no tempo: “Mas o que é um sintoma, senão precisamente a estranha conjunção dessas duas durações heterogêneas:

a abertura repentina e a aparição (arrebatamento) de uma latência ou de uma sobrevivência (ilhota de imobilidade)?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46).

Nos poemas efrásticos, a estatuária é sintoma, sintoma da sobrevivência da *physis*: “A Grécia recomeça sempre que alguém busca a sua aliança com a imanência e com o aparecer das coisas. Sempre que alguém crê que o aparecer pertence ao ser.” (ANDRESEN, 1978, p. 82). Intermitente, cada vez que o poeta se debruça sobre as estátuas a partir do olhar e do poema (escrita), a Grécia da *physis* recomeça. Seu tempo é o do anacronismo. Por isso, não é passado, é também atualidade, contemporânea: “E por isso se regressamos a Grécia não é em busca de uma cultura do passado mas em busca da nossa própria inteireza e do nosso estar actual na terra.” (ANDRESEN, 1978, p. 85). Como fantasma, a Grécia é e sempre será sobrevivência, a epígrafe de Murilo Mendes que abre o ensaio de Sophia é irreduzível: “Nunca mais escaparemos a esses gregos”.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2018.

_____. **O Nu na Antiguidade Clássica**. Lisboa: Portugalia Editora, 1978.

CLÜVER, Claus. “Da transposição intersemiótica”. In: ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da FALE/UFMG, 2006, p. 107-167.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

JONAS, Daniel. **Bisonte**. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga**. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOSER, Walter. **As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade**. Trad. de Eliana L. L. Reis. Aletria, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 40-63, jul.-dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1358>>. Acesso em: 7 agosto de 2020.

NOVA, Vera Casa; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício. (Org.). **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SENA, Jorge. **Não leiam delicados este livro: 100 poemas de Jorge de Sena**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

VIEIRA, Miriam de Paiva; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **Dimensões da écfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista**. 2016. 215 f., enc. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-A7UFYL>>. Acesso em: 7 agosto de 2020.

Recebido em: 17-08-2020.

Aceito em: 27-04-2021.