

A EKPHRASIS N`O CONQUISTADOR: Entre a presença e a ausência da imagem

Profa. Ms. Gismara Rosane Garcia¹

Resumo:

*A evidente mistura entre literatura, com a escrita de Almeida Faria, e pintura com os desenhos de Mário Botas na obra **O Conquistador** (1990) demonstra o relacionamento que a Ekphrasis permite dentro e através da literatura, como uma maneira de transposição e tradução de uma arte a outra, ao plurissignificar as linguagens presentes no romance, com a definição do termo baseada na descrição com crivo interpretativo. Por causa do apelo às descrições ou às dimensões visuais, a Ekphrasis, em alguns momentos, afirma uma superioridade da imagem em relação à palavra, para demonstrar que as imagens não são meros objetos que estão sendo vistos e descritos. Surge, então a questão sobre a coexistência, dentro da obra em questão, das imagens e do texto verbal, pois o texto ekphrásico não deveria vir acompanhado das imagens referentes, porque, justamente, seria o texto verbal que faria a imagem, ou seja, que atuaria por Ekphrasis. Este trabalho pretende trazer apontamentos sobre a presença ou não da materialidade visual na composição do romance, através de alguns argumentos sobre excedente lingüístico, complemento e suplemento, com o intuito de compreender o papel e a significação das imagens na composição de **O Conquistador**.*

Palavras-chave: **O Conquistador**, literatura, pintura, Ekphrasis, narratividade.

Introdução

Uma leitura de sua estrutura formal revela que Almeida Faria compõe seu último romance **O Conquistador** como uma narrativa baseada na plasticidade e na comunicação com obras pictóricas do artista também luso Mário Botas (1953–1983). Essa comunicabilidade inicia-se com a pintura da capa da obra, que representa o narrador-protagonista e que, provavelmente, é inspirada no retrato do rei pintado por Cristóvão de Moraes (1571); a obra é, ainda, dividida em sete capítulos, cada um deles introduzido por epígrafes tomadas de vários autores da literatura universal, que atuam como citação de caráter sugestivo-explicativo, e por imagens, que antecedem cada um dos capítulos e que estão descritas nos quadros narrados pelo narrador-personagem nestes mesmos capítulos.

As imagens de Mário Botas, consideradas aqui como textos, comunicam-se com o texto verbal-literário de forma descritiva, pois são a base para a criação dos contornos dos objetos imaginários do narrador Sebastião na narrativa e prolongam o ato de narrar através de suas narrativizações; Almeida Faria inova em sua construção formal, ao apresentar uma narrativa composta a partir de representações não-verbais, ou seja, das imagens do artista Mário Botas.

Diante desta forma de composição, este trabalho propõe uma leitura baseada na hipótese de que estas obras não-verbais sejam a base da construção, da configuração do discurso literário da obra, pois delineiam a próxima ligação entre diferentes materialidades artísticas, ou textuais, conferindo ao narrar de Almeida Faria uma diferenciada utilização da plasticidade – ou de obras pictóricas – tanto na descrição que faz delas como naquelas que no próprio texto verbal cria.

A Ekphrasis, entendida aqui como descrição interpretativa entre artes, possibilita revelar o percurso estrutural realizado por Almeida Faria ao compor sua obra com a descrição dos quadros, das imagens que abrem cada capítulo, e ao transformar o não-verbal, estático, em narrativa, com trabalho focado em diferentes intuítos e estratégias. Pode-se, também, verificar que o processo da Ekphrasis realiza-se com um trabalho de transposição de uma materialidade não-verbal a uma verbal, através de formas que possibilitam a tradução da matéria descrita em uma forma interpretativa, como uma nova invenção – narrativa – com atributos plásticos e visuais.

A partir de apontamentos analíticos surgem algumas questões, tais como a emulação sobre a sobreposição da literatura em relação à pintura, e vice-versa, e também sobre a coexistência e presença das imagens não-verbais ao lado das, já, formadas *Ekphrasis*, assunto este que será tratado neste trabalho.

1 *Ekphrasis* : o visível e o descritivo

EKPHRASIS deriva do termo grego *Ekphrassein*, o qual foi primeiramente título de um trabalho de Callistratus, que descreveu 14 estátuas sugerindo uma fala sobre ou uma forma de expressão de seus referentes. Da junção do prefixo EK, que significa para fora, ou fora de, com o sufixo P-HRAZO, correspondente a discurso, em sua composição etimológica, compartilha efeitos semânticos com os termos *ekphasis*, no sentido de um exercício semântico; *ekphonesis*, como uma forma exclamativa; e *ecphractic*, vindo de um uso médico do termo que significa procedimento purgativo, de colocar para fora (SCOTT, 1991).

O termo *ekphrasis* (no plural, *ekphraseis*) significa "descrição", tal como descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura) em (ou através de) um texto verbal, ou a representação verbal de uma representação não-verbal, sendo esta plástica, visual, pictórica. Mário Avelar (2006) ao ar limites às práticas descritivas da *ekphrasis*, define-a como “(...) uma descrição de um objeto perdido no tempo que apenas o poema recupera. O referente assinalado nesse poema resiste à ação do tempo e da natureza, designando uma perenidade que falta ao efêmero poder temporal;” (AVELAR, 2006, p.36).

A vasta prática e ocorrência da *ekphrasis* na tradição retórico-literária dá ao conceito alguns relacionamentos com outros que são muito importantes para a compreensão desta prática discursiva. O primeiro é sua alusão e até definição descritiva – ou descrição – a qual mistura-se à prática de inserir ao texto narrativo elementos discursivos que se apresentam, normalmente, na forma estática e que configuram todo o universo da história. São referências e informações sobre todos as demais categorias de uma narrativa – personagem, espaço, tempo, etc – que são assim moldados pela descrição.

O segundo conceito que se relaciona com a *ekphrasis* é o de vivacidade, do grego, *Enargeia*. Conforme a própria etimologia demonstra, a peculiaridade da *ekphrasis* é trazer, pôr diante dos olhos do ouvinte/leitor/espectador o objeto que está sendo descrito, através da caracterização vivaz e eloquente do mesmo. Por isso, “A *Enargeia* está no coração da *ekphrasis*.” (WEBB, 1999, p.13, tradução nossa).

Ginzburg (1989), na busca pelos dispositivos textuais que um historiador utiliza-se para produzir um efeito de verdade em seu texto, seu discurso histórico – muitas vezes pelo viés da narrativa – vê nas descrições um caminho para a vivacidade, ou *enargeia*, termo grego para a clareza, a nitidez que tal vivacidade produz no texto. A *enargeia* garante, segundo o autor, ao texto, ao fato histórico que está sendo narrado, a verdade histórica, pois tal termo refere-se “[...] ao campo da experiência direta [...]” (1989, p.219).

Vista como gênero clássico ou ainda em suas primeiras discussões sobre gênero, o fato é que, desde a Antiguidade, a *ekphrasis* percorre um caminho que vai de uma definição ampla, sem restrições ao objeto descrito, até sua percepção literária de gênero que se especializa e devota-se às descrições, transposições, traduções de um objeto de arte, de uma já representação.

Neste sentido, é importante distinguir o termo de sua definição antiga (e ampla) da moderna (restrita), pois enquanto uma generaliza a *ekphrasis* em descrição destacável, não representacional e sem ênfase para o objeto referente (e, claro, sua importância no texto, para o texto e para o contexto), a mais moderna restringe a definição para uma representação verbal, através da interpretação e

da transposição de elementos mais sutis de outra representação, normalmente, visual ou de um objeto de arte.

O termo *ekphrasis*, tal como entendido em sua concepção moderna como “descrição de um trabalho de arte”, só começou a ser pensado desta forma durante os séculos XVIII e XIX, a partir da (re)edição da coleção de descrições de quadros de Filostrato (*Eikones*), a fim de designar descrições de obras de arte do mundo bizantino (PINEDA, 2005). No entanto, foi no início do século XX, com o estudo de Paul Friedlander em 1912, o qual compilou um completo e pioneiro exame da *ekphrasis* na literatura antiga, definindo um grupo de textos como exemplos desta prática, que, segundo Webb se “Deu forma a concepções da *ekphrasis* do “gênero” sem dar-lhe um nome.” (1999, p.10, tradução nossa). Foi então a partir da década de 1950, através dos estudos de Leo Spitzer e Jean Hags-trum que o termo foi incorporado ao universo reflexivo acadêmico e que passou a ser revisto e redefinido tal como o significado moderno do termo agora pode ser apreendido.

Entendendo a *ekphrasis* no âmbito literário-textual, pode-se refletir que um texto ekphrásico pode trabalhar com a imagem a que se refere com diferentes efeitos, de acordo com o uso que fará da mesma. Barrento (2006, informação verbal¹) demonstra quatro efeitos e usos da imagem pela *ekphrasis*: primeiro, quando a *ekphrasis* é descritiva, a imagem é utilizada como um objeto para esta descrição; segundo, quando a *ekphrasis* é narrativa, a imagem é utilizada como uma cena, ou parte dela, a qual se narra; terceiro, quando a *ekphrasis* é como um comentário, a imagem utilizada torna-se pré-texto para tal comentário; e quarto, quando a *ekphrasis* é tal como uma resposta subjetiva, uma percepção subjetiva, a imagem é utilizada como pretexto para tal texto.

No primeiro caso, o texto ekphrásico retoma o objeto referente descrevendo de forma pormenorizada seus componentes e/ou elementos, de forma a dar o máximo de informações possíveis sobre o objeto e produzindo um efeito de real, trazendo-o com a descrição diante do espectador/leitor, ocorrendo, muitas vezes, uma pausa na linearidade narrativa. Toda a *ekphrasis* é descritiva em sua acepção geral, porém neste caso, não ocorre à inserção de elementos discursivos que remetam a uma dinamicidade do objeto, ou sua narratividade implícita, conforme aqui é abordada. O objeto é utilizado para compor uma descrição que, mesmo partindo de um enfoque subjetivo, a partir do olhar interpretativo do escritor, tem características muito objetivas, com informações sobre o objeto, que serão adequadas à sua composição, ou seja, conforme ele é realmente (ou parece ser). A descrição feita neste caso pode suscitar outros efeitos dentro da *ekphrasis* produzida, não só como uma forma de trazer diante dos olhos o objeto referente, mas a partir desta descrição promover reflexões, sugerir temas, reviver memórias ou digressões sobre o que o objeto descrito retém dentro do significado do texto.

Quando a *ekphrasis* é uma narrativa, como no segundo caso, ou quando as descrições das imagens estão inseridas em meio à narrativa - refletindo sobre a não necessária pausa realizada pelas descrições dentro de uma sequência narrativa -, a imagem é utilizada como parte desta narração, como uma cena integrante da continuidade linear da história produzida, com esta imagem trabalhando como uma concretização imagética do universo delineado pelo autor do texto, da narrativa. Aqui, evidencia-se a discursividade inerente a toda imagem, que com seus elementos estáticos, promove a inserção de uma temporalidade em sua significação, que possibilita introduzi-la na trama narrativa.

Esta cena ou imagem pode remeter a um referente tanto em forma de memória, sonho, através de sua restauração pelo autor, como pode ser uma imagem anexa ao corpo da narrativa, a qual, se não utilizada/descrita integralmente, pode, ainda assim, contribuir muito para o universo da narrati-

¹ Explicação dada por João Barrento, da Universidade de Nova Lisboa, no V Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África – “Representações Contemporâneas da Subjetividade”, em Simpósio intitulado ‘ “A SECRETA VIDA DAS IMAGENS” - ÉCFRASE NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA’, oferecido pela Universidade Federal Fluminense – Niterói – nos dias 4 e 5 de Setembro de 2006.

va pelo seu acompanhamento (GANHO, 2001)², ou pela alusão que o texto faz a um lugar ou imagem mentais (MITCHELL, 1994)³, ressurgidos na escrita pela memória do escritor.

No terceiro caso, quando a *ekphrasis* é vista como um comentário relativo ao objeto, que toma como referente, este é considerado como um pré-texto, como uma forma textual anterior, ou através da evocação daquilo de que trata o texto anterior⁴. Aqui, a *ekphrasis* é realizada através de um processo em que o seu escritor vê a imagem referente, tem sua percepção dela e posteriormente (des) escreve uma outra (sua) expressão sobre a percepção, denotando possibilidades estéticas e ideológicas claramente identificáveis, que podem ser tanto da primeira arte como da segunda (MARTINHO, 1996). Portanto, pode-se perceber a presença de uma obra dentro da outra, por causa das emoções, sensações representadas na *ekphrasis* que remetem ao texto anterior, o não verbal.

Diferentemente do terceiro, no quarto caso, quando a imagem é utilizada como pretexto para uma *ekphrasis* vista tal como uma visão subjetiva, o texto produzido se afasta do objeto referente, tomando-o apenas como mote para a criação textual, não sendo possível, na maioria das vezes, perceber a presença da referência anterior. Então, a partir do objeto, cria-se, constrói-se uma outra realidade, em outra esfera, com outra materialidade e linguagem, através da retomada do tema, assunto, ou de algum elemento o qual é promovedor da nova expressão, conforme uma convocação de algo anterior a esse novo nível de expressão.

A *ekphrasis* torna-se, assim, uma expressão subjetiva, pois a descrição realizada do objeto ou de algum elemento seu passa pelo crivo interpretativo do escritor, constituindo não uma versão daquele objeto primeiro, mas uma outra expressão, que somente é reconhecida como um processo ekphrásico, no caso de haver uma alusão ou acompanhamento do texto anterior. E ainda é subjetiva, no sentido de que qualquer texto, ou obra de arte, faz referência a textos anteriores, porém neste caso, a descrição diferencia-se por tratar de um texto com apelos imagéticos ou com uma narrativa que tende à plasticidade.

Para além desses, muitos outros usos e efeitos podem ser considerados no processo ekphrásico, já que se trata de uma prática literária ligada aos antigos. É o que traz obra de análise de processos ekphrásicos elaborada por Mário Avelar (2006), com a qual revela a narratividade implícita nos objetos visuais, ou a verbalização do silêncio do objeto descrito que revela um caráter discursivo, através de processos que trabalham a imitação interpretativa do objeto descrito, sendo este tanto fruto de uma memória resgatada, com uma visão imaginária ou real, que ora toma o objeto como uma forma decorativa, ornamental, ora apela para sua transcodificação e estratégias textuais, tanto re- como plurissignificando os signos (ou elementos) utilizados, atentando para a importância do objeto descrito como uma representação primeira e, portanto, seu status artístico, com diálogos intertextuais que registram visualmente através de palavras a pluralidade das linguagens e de seus usos.

2 Entre a presença e a ausência da imagem

Através de uma estrutura discursiva que tem um apelo às descrições ou às dimensões visuais, ou apenas pelo fato de ter referenciado o objeto artístico, a *ekphrasis*, em alguns momentos, afirma uma superioridade da imagem em relação à palavra, com a intenção marcada de demonstrar que as imagens não são meros objetos que estão sendo vistos e descritos. Esse posicionamento supera as

² Ana Sofia Ganho alude a este acompanhamento definindo a *ekphrasis* como “á posteriori”, que é quando um texto acompanha uma imagem, e vice versa, ou seja, quando estão relacionados entre si pelo tema que tratam ou pela figura (imagem) representativa a que aludem (2001, p.01).

³ Definida como “ekphrasis notional”, ou de noção, na qual o texto surge ou da memória de um lugar ou de uma imagem mental.

⁴ Deve-se atentar para o fato de todo texto ser fruto de um pré-texto, tal como entendido através das malhas intertextuais que compõem toda narrativa.

tradicionais oposições entre literatura e pintura ao dar voz às imagens, com o narrador trazendo-as para dentro do texto verbal e utilizando seus recursos para variar e multiplicar tanto o universo diegético que se traça, como a gama de significações e de leituras para a obra.

Um questionamento que surge dentro das prerrogativas e das análises feitas por alguns teóricos da *ekphrasis* é sobre a coexistência, dentro da obra em questão, das imagens e do texto verbal, pois o texto ekphrástico não deveria vir acompanhado das imagens referentes, porque, justamente, seria o texto verbal que faria a imagem, ou seja, que atuaria por *ekphrasis*.

O primeiro teórico que aponta a questão foi W. J. Mitchell, em seu texto de 1994, no qual diz que, para que se reconheça um gênero como ekphrástico, as imagens ou os objetos referentes que são descritos não devem acompanhar, ou serem vistos, junto ao texto verbal, pois para ele “[...] the ekphrastic encounter in language is purely figurative.” (MITCHELL, 1994, p.158⁵).

Em sua opinião, se os objetos descritos fossem vistos junto à descrição verbal, tratar-se-ia de um texto (no caso da poesia) “[...] concrete or shaped [...]” (MITCHELL, 1994, p. 158⁶). Tal visão reflete que o texto literário deixaria de pertencer ao gênero da *ekphrasis*, pois, neste caso, a representação verbal significaria por si só, apenas com alusão ao referente como um mediador que traduz o mutismo daquela imagem, sem que ele, na verdade, participe do processo de leitura do texto verbal.

Ainda para Mitchell (1994), a linguagem detém algo de “mágico”, que é configurado e tem o poder de pôr diante do seu leitor/espectador, por meio da *enargeia* e das palavras, por exemplo, a imagem referente. Sua visão também reflete o poder do signo lingüístico, que tem em si uma potencialidade que contribui para a vivacidade descritiva.

João Adolfo Hansen (2006) é outro crítico que aborda a mesma questão por um outro olhar, mais incisivamente retórico, com aplicação dos conceitos de verossimilhança, argumentos fundados em experiências elocutivas, etc.:

[...] a *ekphrasis* compete com a pintura não porque reproduza plasticamente, como pintura, algo que o autor tenha visto na natureza ou numa obra de arte efetiva, mas porque mimetiza os modos técnicos, mimeticamente regrados, do “ver” da pintura, segundo o verossímil e o decoro do seu discurso. (2006, p.98-99).

Dessa forma, Hansen atenta para o fato das imagens não preexistirem ao ato enunciativo, pois a construção do texto ekphrástico, ou seja, a invenção enunciativa/discursiva de seu orador ou escritor constrói-se ou traz ao olho/ouvido de seu interlocutor a imagem que se compõe, ou evoca, sem que para tanto essa tenha que estar presente para ser presente durante a leitura do texto ekphrástico.

Uma outra visão sobre a presença ou não das imagens no processo construtivo da *ekphrasis* pode ser vista nas palavras de Fontes Filho (2006), que, em suas análises sobre a *ekphrasis* na obra **A Idade Viril**, de Michel Leiris⁷, reflete sobre a diferença que há entre o texto ekphrástico produzido e as imagens referentes, pois estas passariam pelo crivo interpretativo do autor, surgindo, então, a questão sobre a necessidade de ter ou não as tais imagens junto ao texto verbal:

Cumprir convir que a *écfrase*, tendo por função “deixar ver” um objeto ausente através do texto escrito, prescinda de qualquer acompanhamento ilustrativo. Ela é já *illustratio*, no sentido em que é figura de representação com imagem na escrita. (2006, p.135, em nota, grifo nosso).

⁵ “[...] o encontro ekphrástico na linguagem é puramente figurativo.” (p.158, tradução nossa).

⁶ “formatada e concreta” (p.158, tradução nossa).

⁷ LEIRIS, Michel. **A idade viril. Precedido por Da literatura como Tauromaquia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

Assim, a posição sobre a presença ou não da imagem junto ao texto verbal pressuporia um caráter editorial, como uma forma ilustrativa do editor, daquele que arranja a obra para ser impressa, e não como um caráter ou uma intenção codificadora da construção da obra pelo seu autor.

O que dessas críticas se conclui é que ora a palavra é valorizada em detrimento da pintura, demonstrando o poder lingüístico, sua tradução da imagem – discutida nesta dissertação -, e ora a imagem é apenas referente evocativo, que será mimetizado por uma representação maior, e que esta mesma representação, a *ekphrasis*, é que substitui a imagem visual, ao compor uma verbal. Dessa forma, as imagens de Mário Botas que estão presentes na narrativa de Almeida Faria tornar-se-iam não mais parte da configuração da obra, pois seriam vistas como um excedente lingüístico, sem terem uma função exata dentro dos sentidos do texto.

Na verdade, durante toda a análise feita da *ekphrasis* como forma de composição estrutural do romance **O Conquistador**, percebe-se que, em nenhum momento, o autor ou o narrador refere-se à forma de estrutura praticada por ele(s) ao compor o romance com as imagens de Mário Botas abrindo a obra e seus sete capítulos. No entanto, no último capítulo, estrategicamente, o narrador aponta uma dica sobre o universo imaginário que compõe os quadros de sua vida descritos, pois faz referência às pinturas do amigo médico, com quem partilhava intenções e imaginário:

Ao entrarmos no apartamento que ele [o amigo médico] partilhava com um etéreo galgo, as suas aquarelas às centenas, encostadas a todas as paredes e cantos da casa, deixaram-me sem respiração por uns momentos. Por ali deambulava uma fauna irônica e feroz, parente ou aderente da que sai dos meus sonhos. Fiquei siderado diante daquele bestiário de seres mais ou menos humanos, daquela irrisão e zombaria de todas as formas de vida, terrestre ou celeste, animal ou anímica. (FARIA, 1993, p.128, grifos e itálicos nossos).

E a referência ainda continua durante o último parágrafo da narrativa, descrição da última imagem da obra, em que o narrador Sebastião admite não saber se as imagens descritas seriam sonhos seus ou o reflexo das obras pictóricas que recebia desse amigo pintor: “Seja sonho meu ou desenho do meu amigo que todos os meses me traz novos esboços [...]” (Idem, p.130).

Por estas evidências, não se pode negar que, estruturalmente, a obra **O Conquistador** mostra-se, em suas diferentes edições⁸, como uma composição realizada a partir da integração entre as obras pictóricas que a compõem e das inegáveis demonstrações de uma intenção codificadora por parte do autor, como uma forma sua de construção, tal como a análise ekphrásica deste trabalho pôde demonstrar.

Assim, como se trata de um romance, uma obra construída para pertencer à literatura, fica evidente que o texto que está como excedente na obra seria o não-verbal, ou visual, pois este, apesar de amarrado às tramas textuais verbais, pode ser deslocado da composição literária sem que esta venha a perder seu sentido enquanto texto literário, composto com todas as peculiaridades que seu gênero impõe.

Entretanto, o olhar sobre a obra, de acordo com uma leitura pautada na visualização desta como um todo, uma unidade orgânica composta a partir de uma forma literária fragmentada, que sugere a compreensão das misturas de linguagens, de códigos e das malhas intertextuais que são evidentes nas obras contemporâneas, não pôde deixar de atentar para o fato de que o autor não apenas ilustrou sua narrativa com imagens do amigo pintor, mas também procurou, com essa forma de estruturar sua narrativa, inserir questionamentos sobre as formas de invenção literária com que trabalha, o que não permitiu que a leitura de sua obra seja vista como ocasional e sem suas recorrentes marcas intencionais.

⁸ As edições em língua portuguesa, de 1990, em Portugal e de 1993, no Brasil.

Então, se a presença das imagens norteia a evidência de uma intenção codificadora por parte do autor, qual seria a função das imagens que estão na obra, pois estas constroem, como pôde esta análise demonstrar, um caminho evolutivo por parte da invenção literária do autor e que é visto sob a teoria e os processos da *ekphrasis*? Se as imagens são os excedentes na construção da obra, como poder-se-ia defini-las? A estes novos questionamentos vem a compreensão dos processos de composição contemporâneos ajudar, através de dois conceitos que implicam a presença de excedentes, porém cada qual com uma peculiaridade diferente.

O primeiro, visto em oposição ao segundo, é a noção elaborada por Derrida de complemento, de se acrescentar algo - uma informação, uma idéia, um símbolo, uma ilustração, etc - a um objeto já “[...] pleno, original e presente [...]” (SANTIAGO, 1976, p.14), pronto do ponto de vista da obra completa, terminada e que estaria sendo lida.

A idéia de complemento, vista à luz das teorias pós-modernas, é entendida como uma ausência que deve ser preenchida, como um acréscimo a algo pronto, ou “[...] o inteligível que se acrescentava ao sensível, um complementando o outro.” (SANTIAGO, 1976, p.13) e que é postulada a partir das análises feitas nas organizações estruturais do objeto analisado, ou seja, de sua completude, o que seria, então, algo também completo que viria a ter o papel de simulacro daquilo que vem acompanhar, dando inclusive, ênfase para aquilo a que se refere.

Dessa forma, e pelos questionamentos levantados a partir da crítica da *ekphrasis*, considerar as imagens de Mário Botas com um complemento da narrativa subverteria a própria noção do gênero ekphrásico, constituído assim por muitos poetas e teóricos, ao praticarem a transcodificação e a tradução de obras pictóricas em descrições interpretativas, ou em obras literárias, o que acarretaria numa desvalorização de tais composições como se fossem formas de “apenas” redizer o já-dito, com outra linguagem.

O complemento de um texto ekphrásico seria, de certa forma, descartável, uma vez que somente para completar trabalham as ilustrações, como forma contrária ao processo ekphrásico, que parte de uma linguagem muda para dar voz, a partir de uma interpretação, da memória, de estratégias enunciativas específicas, enfim, da percepção sensível e artística, a outra representação, e não somente para dar vida visual aquilo que se narra, tal como mera imitação daquilo que já se tem representado.

Ao contrário de complemento, a idéia de suplemento⁹, tal como uma forma não tão simples de entender o acompanhamento das imagens referentes junto ao texto ekphrásico, parece poder ajudar na abordagem das questões levantadas pelos teóricos acima referidos.

A noção de desconstrução proposta por Derrida é que põe fim ao pensamento dicotômico que se encontra nas identidades representativas e que ajuda na compreensão da lógica do suplemento dentro dos discursos: “O suplemento põe fim às oposições simples do positivo e do negativo, do dentro e do fora, do mesmo e do outro, da essência e da aparência, da presença e da ausência.” (SANTIAGO, 1976, p.90).

É através da prática dialética que Derrida (1997) vê, à luz das ideologias de Platão, uma forma inclusiva e exclusiva trabalhando no âmbito da compreensão da arte, com o pressuposto de conhecer para reconhecer, os jogos, as representações, com um sistema em que tudo é interligado pela presença ou não-presença do ente analisado, de sua verdade e não-verdade, ao marcar diferenças, que funcionam com uma estrutura de suplência, como uma forma de substituição – da presença do ente – através de suplementos. “A não-presença é a presença.” (DERRIDA, 1997,

⁹ Está-se longe de querer, nestas breves considerações finais, definir e esgotar um tema tão profícuo como a questão do suplemento na literatura, bem como as outras questões da pós-modernidade que caminham junto a essa; o que vale ressaltar, aqui, é a diferença entre as imagens serem ou não complemento e/ou suplemento, tratada sob o crivo filosófico e filológico dos estudos literários contemporâneos, a fim de tentar suprir a lacuna que a questão levanta sobre o relacionamento entre as imagens e as palavras dentro da narrativa de **O Conquistador**.

p.121). Portanto, para tudo tanto há a possibilidade quanto a impossibilidade, que são condições, ao mesmo tempo, para que algo possa ser (verdade).

A visão de suplemento perpassa ainda a noção platônica de repetição, em que algo só pode ser se for possível sua duplicação: “Ele [o ente-presente] aparece, na sua essência, como a possibilidade de sua própria duplicação.” (DERRIDA, 1997, p.122); portanto, só há o modelo se houver a possibilidade da cópia do modelo: “Ele só é o que ele é, idêntico e idêntico a si, único, *acrescentando-se* a possibilidade de ser *repetido* como tal. E sua identidade se escava com este acréscimo, se furta no suplemento que a apresenta.” (Idem). Ou seja, é somente enquanto produto de mimeses que ocorre a identidade da representação, e só há representação no sentido final com o acréscimo da repetição, através da forma do suplemento, que tem a função de ser a cópia do modelo. Assim, o suplemento é repetição, para marcar as diferenças e contradições (dialéticas) que fazem com que um discurso – ou uma escritura – seja.

O suplemento, então, seria a variedade de fenômenos que compreendem a não-presença dentro da própria presença, tal como um “excesso irreduzível” (Ibidem, p.122), que ali está como parte daquele ente, mesmo que contrariamente, em sua presença negativizada. Algo que só é a partir daquilo que carrega em si. O suplemento, assim, mesmo sendo uma parte reversível do todo, por conter em si o sim e o não daquele ser, faz parte de sua completude e é também em si o próprio discurso, a própria escritura.

Suplemento não é substituição de algo presente no texto – ou não presente -, mas sim um acréscimo ao discurso, como uma forma de dizer o dito, o não-dito e aquilo que está para ser dito (pelo leitor, por exemplo): “O suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso.” (SANTIAGO, 1976, p.88, grifos nossos).

Assim, na compreensão tanto da estruturação da narrativa, como da significação pelos processos que essa é operada, pode-se perceber que as imagens, dentro da composição de Almeida Faria, significam por trabalharem em mão dupla de sentido, quando trazem mais significados ao texto verbal da narrativa, que já os tem, e significando (ou ressignificando), novamente, ao fazerem este mesmo gesto – suplementar. E isso é percebido através da pluralidade de signos, códigos e linguagens que compõem a obra, o que forma a noção híbrida de representabilidade que se tem na contemporaneidade e que é uma marca intencional do autor.

Apesar de serem consideradas como excedentes lingüísticos, com formas que podem ser até descartadas do texto sem que este perca sua legibilidade, as imagens de Mário Botas dentro da narrativa d’**O Conquistador** comunicam-se dentro do texto, num jogo semântico de ampliação daquilo que está descrito na narrativa, através da intertextualidade que se permitiu ser observada pelas formas ekphrásicas encontradas, e que gera a própria verbalização que se tem das imagens por parte das palavras e a narrativização que dos quadros descritos pode ser destacada.

As imagens de Botas, então, vistas como suplementos da narrativa de Faria, trabalham no sentido de ampliar as significações do texto verbal, como por exemplo, ao observar o bestiário presente na narrativa e que se encontra diluído, da mesma forma, dentro da configuração dos quadros das imagens, com os motivos associados a esse bestiário dando outros significados ao que a história traz, ao denotar a própria organização da narrativa, que é permeada pelos símbolos construídos por Mário Botas e que são figurativizados e transcritos dentro do imaginário do autor.

As obras de Botas trabalham exatamente como um excesso significativo, pois, ao serem descritas pelo narrador, tal como a análise de cada capítulo demonstrou, dão ênfase ao processo inventor do autor, quando traduz e interpreta os elementos daquelas em meio aos acontecimentos diegéticos. Estes acontecimentos são revistos e ampliados semanticamente e visualmente na medida em que são comparados aos quadros desenhados, pois trazem em si outros elementos constituidores do imaginário que se quer alcançar.

É por meio dessas amplificações significativas, por meio da função suplementar das imagens que a fragmentação literária é vista como estrutura narrativa, pois, ao ver as imagens e ler a narrativa, e vice-versa, as micronarrativas que a perfazem tomam corpo diante da estruturação e passam a constituir os *frames* literários, que o processo de memorização ekphrásico constrói, através dos quais a própria estrutura da narrativa depende – semanticamente – da presença das imagens para que possa ser vista com um todo, significativo e legível.

A referencialidade deve ser considerada enquanto apropriação de elementos representacionais e não somente como forma de constituição. No entanto, ao refletir sobre a intenção codificadora da contemporaneidade, e mais especificamente a de Almeida Faria, com sua estrutura comunicadora pautada na configuração intertextual de sua(s) obra(s), percebe-se que as imagens de Mário Botas não trabalham somente como referencialidades, pretextos para a *ekphrasis*, pois, ao serem intencionalmente colocadas na obra, as imagens passam a ter a função de suplemento significativo da narrativa.

As imagens, enquanto linguagem, significam textualmente dentro de sua composição estrutural pictural e, ainda, como forma tanto de referência como de concretização da invocação que é feita através da *ekphrasis*, pela palavra. Esta não carrega consigo, dentro do universo diegético delineado por Almeida Faria, todas as informações que fazem com que a trama trate mítica e historicamente das tradições lusas, o que atribui às imagens uma importância muito grande na concretização daquilo de que se trata na história de Sebastião. A *ekphrasis*, assim, tem um novo meio de significar, com a ajuda da suplementariedade das imagens, conforme Mitchell (1994) comenta:

A verbal representation cannot represent – that is, make present – its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. (MITCHELL, 1994, p.152¹⁰).

Dessa forma, são suplementares as imagens em relação ao texto verbal também porque dão visualidade às imagens verbais que são construídas a partir das não-verbais, numa forma circular e total de concepção da obra, pois através da linguagem figural, pictórica das imagens poderá o leitor conceber – e concretizar – as imagens que o texto da narrativa lhe traz.

Referências Bibliográficas

- [1] AVELAR, Mário. **EKPHRASIS – O poeta no atelier do artista**. Chamusca: Edições Cosmos, 2006.
- [2] BARRENTO, João. “A SECRETA VIDA DAS IMAGENS” - ECFRASE NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA’. Simpósio oferecido pela Universidade Federal Fluminense, Niterói. 4 e 5 Set. de 2006.
- [3] COSTA, Leila Aguiar. O poder real em figuração: a écfrase seiscentista em Charles Perrault e André Félibien. **REVISTA USP**. São Paulo: n. 71, p. 116-126, set./nov. 2006.
- [4] FARIA, Almeida. **O Conquistador**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- [5] DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 2ª ed. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997. (Biblioteca Pólen).

¹⁰ “Uma representação verbal não pode re(a)presentar – isto é, fazer presente – o seu objeto da mesma forma que uma representação visual pode. Esta terá que se referir a um objeto, descrevê-lo, invocá-lo, mas nunca trazer sua presença visual a nossa frente da mesma forma que uma pintura.” (MITCHELL, 1994, p.152, tradução nossa).

- [6] FONTES FILHO, Osvaldo. A écfrese a serviço do auto-retrato em *A Idade Viril*, de Michel Leiris. **REVISTA USP**. São Paulo: n. 71, p. 127-138, set./nov. 2006.
- [7] GANHO, Ana Sofia. “Luiza Neto Jorge: ekphrasis e iconotexto”. 2001. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/luizanetojorgeekphrasisiconotexto.htm>. Acesso em 24 out. 2006.
- [8] GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, E.; PONI, C. “Ekphrasis e citação”. In: **A Micro-História e outros ensaios**. Lisboa: DIFEL, 1989. Coleção Memória e Sociedade.
- [9] MARTINHO, Fernando J. B. “Ver e depois: a poesia ecfrástica em Pedro Tamen”, **Colóquio/Letras** n° 140-41. 1996.
- [10] MITCHELL, W. J. T. “Ekphrasis and the other”. In: MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory**. The University of Chicago Press, 1994.
- [11] PINEDA, Victoria. “LA INVENCION DE LA ÉCFRASIS”. 2005. Disponível em: <<http://www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmem.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2006.
- [12] SANTIAGO, Silviano, (supervisão geral). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- [13] SANTIAGO, Silviano, **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- [14] SCOTT, Grant F. “The rhetoric of dilation: ekphrasis and ideology”. In: **Word & Image**, vol. 7, n° 4, Oct/Dec 1991.
- [15] VILLAÇA, Cristina R.; AUGUSTO, Petra C. “Ekphrasis e ut pictura poesis: ‘A linguagem como pintura ou a pintura como linguagem’.”. In: **Revista Gatilho**. 1999. Disponível em: <<http://www.gatilho.ufjf.br/anterior/2EdicaoImpressa/2EdicaoImpressa.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2006.
- [16] WEBB, Ruth. “*Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre”. In: **Word & Image**, vol. 15, n° 1, Jan.-Mar. 1999.

Autor

¹Gismara GARCIA, Profa. Ms.

E-mail: gismaragarcia@yahoo.com.br