

## Da contemplação da tela de Hopper ao poema de J. M. Magalhães

Prof<sup>ra</sup>. Dr<sup>a</sup> Aurora Gedra Ruiz Alvarez<sup>1</sup> (UPM)

### **Resumo:**

*Com crescente recorrência, temos encontrado obras como **Cape cod evening** que nos cobram uma reflexão mais demorada sobre a natureza das composições ecfrásticas. Curiosamente o título mencionado tanto nos remete ao quadro de Edward Hopper (1939), pintor americano, quanto ao poema do escritor português Joaquim Manuel Magalhães, incluído primeiramente na obra **Uma exposição** (1974). As duas peças apreendem plasticamente uma cena campesina: o primeiro mediante uma representação visual e o segundo por meio de uma descrição verbal. Este estudo se propõe a refletir sobre o processo criador dos dois artistas no manejo de linguagens tão diferentes.*

**Palavras-chave:** Edward Hopper, J. M. Magalhães, **Cape cod evening**, processo criador

Uma das questões da intermedialidade sobre a qual tenho me debruçado ultimamente é a transposição da linguagem visual para a verbal, predominantemente poesia. A frequência com que esse fenômeno comparece nas publicações recentes estimula-me a tentar entender os móveis desse processo intermedial, no que se refere aos recursos de composição adotados; portanto, meu 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 evidente que alguma história sempre circula em torno da escolha que o artista faz. Esta história tem seu lado curioso, com certeza, mas nada se sobrepõe ao prazer de descobrir as soluções estéticas que cada criador elege para a sua criação. Neste exame do texto, 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, com certeza, podem apontar 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, por não ser oportuno para esta publicação. Por isso, este trabalho pretende focalizar apenas uma obra plástica e uma verbal para que possamos discutir essa questão em um *corpus* mais restrito.

Para este simpósio da ABRALIC, escolhi **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**, pelo poeta e crítico Joaquim Manuel Magalhães.

**Cape cod evening**, de Hopper e “Cape cod evening”, de Magalhães, apreendem plasticamente uma cena campesina: o primeiro mediante uma tela e o segundo por meio de um poema. Observaremos no exame dos textos que esse encontro entre a poesia e a pintura desempenha uma função mimética, que reapresenta uma dada realidade por meio de códigos diferentes. As questões que coloco em pauta para serem discutidas neste simpósio 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 lexicalização empreendido pelo artista?

Parece-me que antes de discutir essa questão de nomenclatura e de análise do *modus facciendi* de cada artista, é interessante rever a relação entre imagem e discurso. 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 apreende entre o texto visual e o verbal. É claro que 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, penso ser oportuno, neste momento, refletir sobre a natureza da imagem, enquanto portadora de qualidades plásticas na pintura e no poema, uma vez que estas expressões artísticas são os objetos de análise deste trabalho.

Na pintura, a imagem é apreendida 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, considero que é também possível fazer um cotejo entre ambas as artes no que concerne à narratividade.

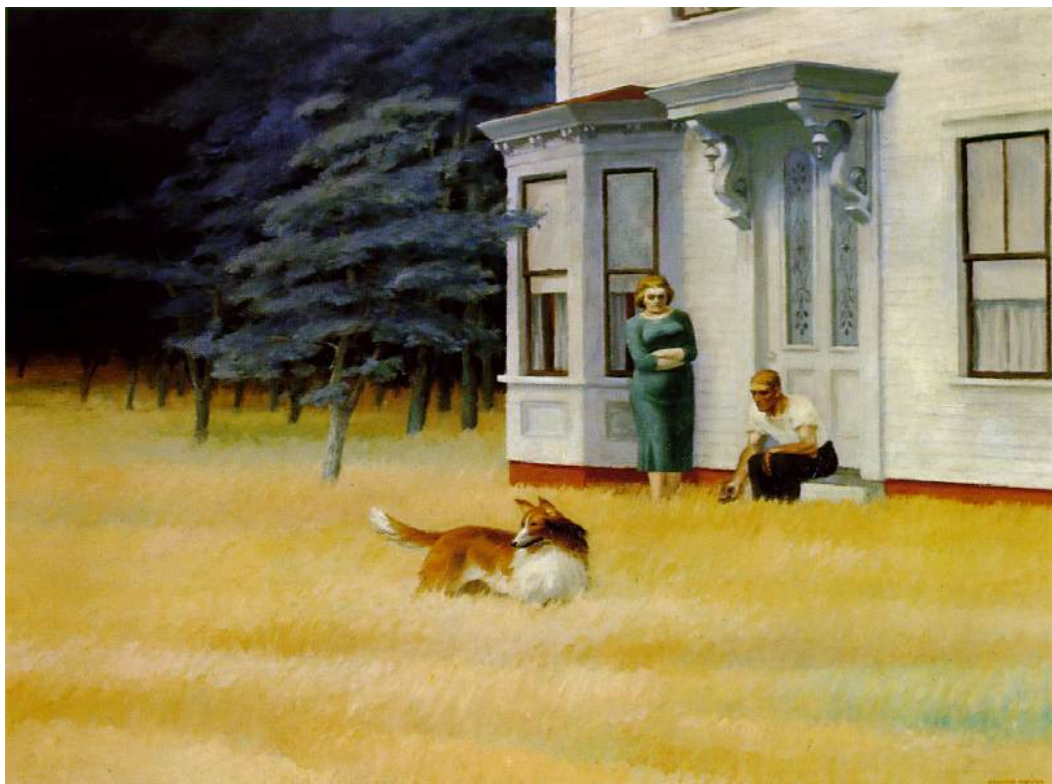
No caso da pintura, não estou me referindo à narratividade como um procedimento de justaposição de quadros, como acontece nos murais, cuja seqüência estabelece conexões que estruturam um mesmo tema e respondem pelo estabelecimento de uma história. Considero, aqui, a presença de procedimentos expositivos em uma prancha que sugerem a idéia 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 depois, como acontece, por exemplo, nas cenas de representações bíblicas ou de mitos, embora essa idéia de progressão não se inscreva apenas nestes tipos de representação citados. Mesmo a narração sendo um expediente mais comum à prosa, ela também pode ser encontrada em outros gêneros. 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 seqüência 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 figurativa que contém significados intrínsecos ou de conteúdo, apreendidos no processo hermenêutico. Ampliando um pouco mais essa reflexão, penso que até mesmo a música não pode ser considerada arte pura, como os poetas simbolistas defendiam. Ela não apenas clama por nossa sensibilidade auditiva como também convoca estados anímicos, evoca imagens de vivências interiores. É mais justo considerar que toda arte seja mista, pois toda arte se compõe ao menos de um elemento também constitutivo de outra arte.

Entendido como se processa a captação 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, explicitando, de forma ostensiva, sua oposição. O rótulo de “realista imaginativo” é a mais comum referência a este pintor, nos livros de História da Arte. Pode-se dizer que ele representa a oposição aos seus contemporâneos, que engrossam a corrente ufanista, patriótica americana, muito confiante na sua

força e poder. As cenas que ele apresenta em suas telas são destituídas de esperança, evocando, 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, primeiramente, o que ocorre o quadro, 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 delineia 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 do quadro, percebe-se que elas ocupam espaço reduzido em relação ao maior tomado pela natureza, o que reforça, como já dissemos, a idéia de isolamento. Os seres em cena não se situam no centro de interesse da tela; no entanto, em virtude de estarem no lado oposto ao ponto de fuga – a floresta que se prolonga para o horizonte (o canto esquerdo da prancha) –, eles ganham maior visibilidade e sugerem a idéia de isolamento em um espaço campestre.

As cores concorrem para estabelecer vivos contrastes na tela. 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 plasmados 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 seqüência, 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” (Buoro, 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.

conseqüência do lugar – uma exposição

Joaquim Manuel Magalhães

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 enunciativa 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 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 campestre, em que as imagens dos elementos bucólicos compõem com toda a força plástica, ou seja, o quadro criado pelo sujeito enunciativo 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 vêem 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 vê o mundo mediado pelo sentimento. As coisas integram o mundo daquele que enuncia, como se fossem *personae* que fizessem parte de sua existência. Também em Hopper, a natureza é co-partícipe da vida dos humanos. O agrupamento das pessoas e do cão ao canto esquerdo da tela, 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 mudança na posição da voz enunciativa. Encontramos agora um sujeito que fala do processo criador. Instala-se um procedimento metalingüístico 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.” (2008). Curiosamente, o poema também alude à “luz interior”, ao “poço da voz”. O que o sujeito poético pretende dizer com estas referências? 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, isto é, o objeto estético, podemos dizer que o sujeito enunciativo, por meio da metalinguagem, revela, poeticamente, a fonte inspiradora dessa composição – a visita a uma exposição de quadros. Parece que esse sujeito lírico pretende dizer que o ato contemplativo de uma exposição “acend[eu]” a “luz interior”, “no poço da voz, mortal / e pronta a não mais findar”. A contemplação, 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 (2008), 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 idéia de isolamento, o verbal também caminha do olhar marcado pela objetividade para a introspecção, o insulamento.

## **Considerações finais**

Retomando as questões que sugeri no início deste trabalho – como se dá esse fazer poético e como se realiza esse fazer iconográfico? –, penso que o que acabei de expor, atende, de certa forma, algumas das possibilidades de leitura crítica dos textos de Hopper e de Magalhães. Resta-me ainda a última questão: podemos considerar esse fenômeno uma écfrase?

Em “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” (1997, p. 42), Claus Clüver afirma que a écfrase 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, mas atualiza uma transcrição ecfrástica, 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 oferece-nos 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 textual que orquestra, no processo reflexivo, as cenas das paisagens exterior e interior do poeta.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- [2] BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: uma leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Educ/FAPESP/Cortez, 2002.
- [3] 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.
- [4] KUH, Katherine. (Portal) Entrevista. *Edward Hopper*. 2008. (Portal). Disponível em: <<http://www.hopper.com.br/vida/indexvida.htm>> Acesso em: 14/06/08.
- [5] LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte: o sobre los limites de la pintura y la poesia* Trad., pról. e notas Enrique Palau. Barcelona: Iberia, 1957 (Série Obras Maestras).
- [6] LUCIE-SMITH, Edward. Edward Hopper. In: *Lives of the great 20<sup>th</sup> Century Artists*. 2008. Disponível em: <<http://www.artchive.com/artchive/H/hopper.html>> Acesso em: 14/06/08.
- [7] MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

---

<sup>1</sup> **Aurora Gedra Ruiz ALVAREZ, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>.**  
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).  
[aurora.pos@mackenzie.br](mailto:aurora.pos@mackenzie.br)