



Da presença de Edward Hopper nalguma poesia portuguesa moderna e contemporânea

The presence of Edward Hopper in some modern and contemporary portuguese poetry

Roberto Bezerra de Menezes

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/ Brasil

robertobmenezes@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9504-5388>

Resumo: A presente reflexão parte da identificação do frequente diálogo de poetas portugueses, desde a segunda metade do século XX, com a obra pictórica de Edward Hopper. Poemas de João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Manuel de Freitas, Adília Lopes e Daniel Jonas são aqui evocados para se pensar o lastro deixado por essas telas e essa mundividência cada vez mais “do nosso tempo”. Para isso, é feita uma breve retomada do conceito de écfrase, sobretudo as proposições de James Heffernan e Claus Clüver, para se chegar ao pensamento de Liliane Louvel sobre a relação texto/imagem, por ela denominada de *poética do iconotexto*. Com isso, espera-se mostrar as muitas formas de se acolher no seio da palavra a pintura – e a visualidade que ela engendra –, tomando como ponto de partida a poesia portuguesa moderna e contemporânea.

Palavras-chave: Écfrase; Poética do Iconotexto; Poesia Portuguesa; Edward Hopper.

Abstract: The present reflection starts from the identification of the frequent dialogue between Portuguese poets, since the second half of the 20th century, with the pictorial work of Edward Hopper. Poems by João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Manuel de Freitas, Adília Lopes and Daniel Jonas are evoked here to think about the ballast left by these canvases and this worldview that is increasingly “of our

time”. For this, a brief resumption of the concept of ekphrasis is made, especially the propositions of James Heffernan and Claus Clüver, to arrive at Liliane Louvel’s thought on the text/image relationship, which she called the poetics of the iconotext. With this, we hope to show the many ways of embracing painting – and the visuality it engenders – within the word, taking modern and contemporary Portuguese poetry as a starting point.

Keywords: Ekphrasis; Poetics of the Iconotext; Portuguese poetry; Edward Hopper.

Abertura

Em Portugal, é seminal o volume *Metamorfoses* (1963), de Jorge de Sena, para se pensar o diálogo da poesia com outras artes. Nessa obra, Sena dedica-se a meditar sobretudo a partir da pintura, mas também da escultura, da arquitetura, da fotografia e até mesmo do primeiro satélite artificial da Terra, *Sputnik I*. A música, por sua vez, teve seu lugar de destaque no volume *Arte de música*, de 1968. Essas duas obras podem ser consideradas verdadeiras nascentes de importantes poéticas vindouras, como são exemplos a de João Miguel Fernandes Jorge, no que compete à relação com os objetos plásticos, e as de Manuel de Freitas e Rui Pires Cabral na recorrência à música. Mais recentemente, em 2019, encontramos no volume *Ágora*, de Ana Luísa Amaral, uma emulação da estrutura de *Metamorfoses*, com a convivência lado a lado de poemas e imagens, neste caso, de pinturas com motivos bíblicos.

Para esta reflexão, selecionei poemas de poetas portugueses que também se relacionam diretamente com imagens pré-existentes, neste caso com telas de Edward Hopper, norte-americano que produziu suas maiores obras na primeira metade do século XX: João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Manuel de Freitas, Adília Lopes e Daniel Jonas.

Antes de analisar o modo como os poemas aqui selecionados convivem com as telas e o universo retratado por de E. Hopper, contudo, se faz necessário retomar alguns aspectos atinentes à discussão dos estudos interartes.

Não é raro encontrar nas discussões da área um foco maior no conceito de éfrase e nos desdobramentos dele derivados. Um dos mais conhecidos estudos acerca da longa presença da éfrase na literatura é o volume *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993), de James A. W. Heffernan. Na sua genealogia da éfrase, Heffernan

nos assinala um possível primeiro exemplo considerando-se o Ocidente: a descrição do escudo de Aquiles já quase no final do canto XVIII da *Iliada*. Daí, passa por nomes como Virgílio, Dante, Shakespeare, Keats, Auden, William Carlos Williams e Ashbery¹, nos apresentando um percurso do uso da écfrase pela literatura que muito ajuda a compreender o atual estado não só da poesia moderna e contemporânea que busca na pintura um sedimento do qual faz uso para sua dicção, mas também dos estudos interartes, responsáveis por mapear tanto esses usos como assinalar as nuances que compõem a grande gama de práticas nesse campo da linguagem, inclusive com o surgimento do museu e do que ele representa para a experiência estética. Segundo essa visão de Heffernan, “*ekphrasis is the verbal representation of visual representation*” (1993, p. 3, *itálicos do original*), definição que, segundo aponta Claus Clüver, vem a excluir do jogo a pintura não representativa, a escultura e a arquitetura, por exemplo. Segundo ele, seria necessário redesenhar essa definição, pelo que propõe: “a representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema sígnico não-verbal”² (1998, p. 41), abrindo os campos de investigação na área de estudos.

Por sua vez, Liliane Louvel, buscando tratar a questão em outros termos, propõe a ideia de *poética do iconotexto* para se pensar a presença de descrições picturais em diversos textos. O lugar que o iconotexto ocupa, entre imagem e texto, confere-lhe uma essência dialógica, que atua na criação de um imaginário: “esta zona onde o texto se põe a sonhar com a imagem” (2006, p. 217), daí sua “heterogeneidade fundamental” (2006, p. 195). Segundo Louvel, o iconotexto – sempre uma emulsão, nunca uma fusão de texto e imagem (2006, p. 195) –, é definido pela “presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo” (2006, p. 218). Ressalta, entretanto, que o iconotexto não está

numa situação de ancoragem no real, mas [...] duplamente desligado, passando a evoluir no centro da representação e não mais num sistema normativo, em que o plano da representação entra ainda em interseção com o plano da realidade. (2006, p. 192-193)

¹ Jonathan Ellis (2022, p. 340) tece críticas à seleção de James Heffernan, acusando-lhe de ater-se quase totalmente a poetas homens, deixando os nomes femininos com um papel abaixo do secundário, o que o faz, no referido artigo, voltar-se para nomes, em língua inglesa, que podem suprir tal ausência sentida no estudo de Heffernan.

² No original: “*the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system*”.

Nesse sentido, em vez de termos uma relação significante/significado, passa-se a uma relação significante/significante/significado, trazendo implicações diretas para o texto e para a leitura que dele se deverá fazer. Daí que, em sua décima aporia acerca da écfrase, Joana Matos Frias (2016, p. 38) diga:

A competência intermedial de leitura que a écfrase solicita é de natureza triangular e não binária (Mitchell): após o reconhecimento da conversão pelo poeta do objecto visual num objecto verbal, o leitor é levado a reconverter a representação verbal em representação visual [...].

Da poesia portuguesa e da pintura de E. Hopper

Indo, pois, à poesia, começo com uma obra que reúne três nomes: João Miguel Fernandes Jorge, Jorge Molder e Joaquim Manuel Magalhães. *Uma exposição*, volume coletivo de 1980, conta com a seguinte contribuição de cada um: 23 poemas (22 numerados + “O último”) de João Miguel Fernandes Jorge; 21 fotografias de Jorge Molder; e 25 poemas de Joaquim Manuel Magalhães, cujos títulos, em sua maioria, retomam os de telas de E. Hopper, firmando o diálogo explicitamente pretendido.

Na abertura, há uma pequena nota que esclarece muitos aspectos da gênese desse livro-projeto:

Este conjunto de fotografias e poemas, cujo arranjo gráfico em livro foi executado por João Botelho, refere a obra do pintor norte-americano Edward Hopper (1882-1967).

Se as fotografias se prendem a uma intenção inicial, proposta por Jorge Molder, de tratamento do tema da noite por esse pintor, os poemas vieram a afastar-se desse primeiro propósito.

As fotografias mostram um caminho imaginado para um personagem: o criado de *Nighthawks*.

Os títulos do segundo conjunto de poemas são os de quadros de Hopper.

Em qualquer dos trabalhos se poderão descobrir referências e contágios dessa obra. Sem que, todavia, haja qualquer tentativa de paráfrase quer visual quer verbal. (1980, p. 4).

Destaque-se desse breve texto, essencialmente, as diferenças entre as propostas dos três colaboradores e a ideia de resistência à paráfrase, que será significativa para compreender os poemas de João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães aqui em *exposição*.

Todavia, antes de ir aos poemas selecionados dos dois poetas, é importante destacar o papel desempenhado pelas fotografias de Jorge Molder nesse livro-objeto. Dispostas como eixo central que se interpõe às duas seções de poemas, a de Fernandes Jorge que abre e a de Magalhães que encerra o volume, essas fotografias de Molder – quem, de acordo com Magalhães, em um texto (1989/90) que busca recordar os acontecimentos acerca do referido livro, foi o responsável pela ideia de produzir uma obra em diálogo com Edward Hopper –, usam e abusam do preto & branco, do contraste entre sombra e luz, de espaços vazios e noturnos, de janelas, portas e vidros, de figuras incógnitas. Veja-se³, de modo a materializar visualmente esses aspectos, as seguintes reproduções de fotografias de Molder: a primeira da série, em que a legenda dá a ver a ideia do personagem assinalado na nota de abertura; a que também figura na capa do livro – porque claramente remete para a mais famosa tela de Hopper, “Nighthawks”, que posteriormente irá aqui ser exposta e comentada; e, por fim, uma terceira para corroborar o ambiente soturno acima descrito.

Figura 1 – Fotografia de Jorge Molder (1980, p. 35)



Trabalho no Phillies até tarde

³ A primeira reprodução foi retirada diretamente do livro *Uma exposição*, enquanto as duas seguintes, em melhor qualidade, foram obtidas no volume de António Sena

Figura 2 – Fotografia de Jorge Molder (SENA, 1998)



Figura 3 – Fotografia de Jorge Molder (SENA, 1998)



intitulado *História da imagem fotográfica em Portugal 1839-1997*. Agradeço a generosidade de Luis Manuel Gaspar, que possibilitou o acesso a ambas as publicações.

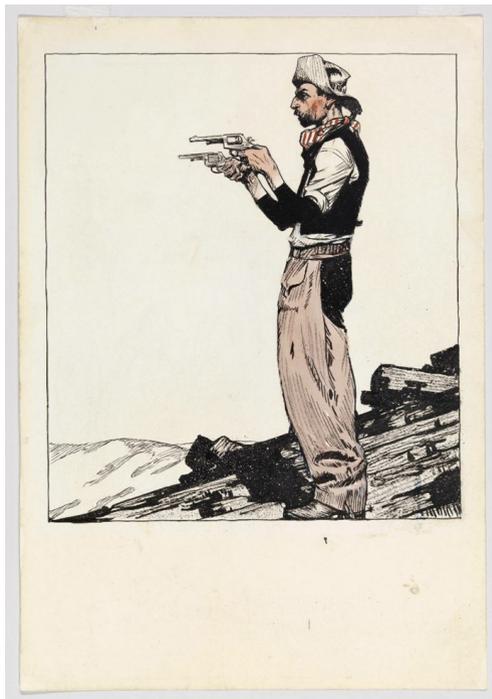
Assinalado o campo visual sobre o qual nasceram as linhas que costuram esse volume, vejamos agora exemplos verbais dos dois poetas desta *exposição*, título que, por si só, dá a ideia de que os poemas também adquirem aqui aspectos relativos a obras plásticas em ambientes expositivos, como se de um museu se tratasse: uma *exposição* visual e verbal que dá a ler e a ver: a ver o que a escrita enseja, a ler o que a imagem articula.

Começemos, pois, por João Miguel Fernandes Jorge, cuja série de 23 poemas, como dissemos, abre o volume. De início, é importante assinalar que João Miguel Fernandes Jorge é um poeta e prosador que também exerce um significativo papel na crítica, nomeadamente a que se volta para as artes plásticas, em títulos como *Paisagem com muitas figuras* e *Um quarto cheio de espelhos*. Desse seu interesse deriva, em grande parte, a imensa quantidade de títulos de poesia que evocam pinturas, desenhos, esculturas etc., como *Museu das Janelas Verdes*, *O lugar do poço*, *Jardim das Amoreiras*, entre muitos outros, com casos em que essas evocações são um dado cultural com o qual o poema dialoga e do qual se alimenta, cabendo ao leitor promover aproximações e distanciamentos, e, em outros, em que o diálogo se dá na presença das duas superfícies no papel: a plástica e a poética.

No geral, os poemas de Fernandes Jorge que constituem essa obra não se apoiam numa noção clássica de éfrase, isto é, não se destinam à descrição de objetos visuais para reconstituí-los pela palavra, e também não se limitam a uma nova *aparição* que remeta muito diretamente à original. Antes, parece importar a ele usar dos elementos visuais para provocar elementos verbais, ou seja, o poema. Entretanto, e exatamente por isso, transcrevo um dos poemas que mais se aproxima do oposto do que é a tônica geral desse conjunto, posto que envereda para uma imagem poética mais vincada à descrição e ao prolongamento de aspectos detectáveis no desenho de Hopper em causa. Leia-se o poema e, na sequência, veja-se um desenho de E. Hopper:

8

Pum! Pum! Diz o cowboy.
A aba do chapéu erguida.
Uma pistola engatilhada
em cada mão.
A espora brilhando.
Suada camisolinha de algodão
sob a camisa de cor.
É quase um passo de mágica. (1980, p. 14).

Figura 4 – Edward Hopper, *Cowboy*, c. 1906-1914.

Pincel, nanquim e aquarela transparente e opaca sobre papel, 55,1 x 37,8 cm, Nova York (NY), Whitney Museum of American Art.

Nota-se, desde logo, que as curtas sentenças de que se fazem o poema são, em muitos dos casos, descrições de aspectos relevantes do desenho, como a aba do chapéu erguida, as duas pistolas engatilhadas e o brilho na espora da bota esquerda, a única que aparece. Mas outros elementos são supostos, formando uma espécie de acréscimo do poeta, de que a onomatopeia inicial imitando o som de tiro e o suposto suor da camisolinha são os exemplos mais patentes. Além disso, no último verso, há a remissão a “um passo de mágica”, numa possível evocação ao mundo circense e/ou aos filmes de *bang bang*, isto é, uma dimensão fantasiosa dessa cena.

Esse exemplo, portanto, alia duas frentes: a descrição da imagem, mais próxima de uma ideia comum de éfrase, e o acréscimo de aspectos imaginados, um olhar que a põe em movimento, baseado na imaginação, conferindo uma anterioridade e uma posteridade a uma cena que é, antes de tudo, um ponto fixo imutável. Essa distinção encontra eco na

proposição de Lessing, em *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), segundo a qual a pintura está para a estaticidade como a poesia está para a dinamicidade (Cf. LESSING, 1998).

Por sua vez, Joaquim Manuel Magalhães tinha como horizonte inicial o que não deveria fazer, isto é, para ele, era fundamental, como relata em sua “Memória”, “não parafrasear” (1989/90, p. 75) essas telas, diretriz também exposta na nota inicial do volume. Segundo admite, também era questão maior não repetir formulações anteriores notáveis, como as *Metamorfoses* de Sena e a “Descrição da Guerra em Guernica”, de Carlos de Oliveira. Tomando então esses limites como princípios norteadores, Magalhães mergulha no imaginário de Hopper e o toma para si como um espaço a que lhe interessa povoar.

Antes de passar à leitura do poema selecionado, entretanto, gostaria de ressaltar que este poeta é um ferrenho reescritor, ou seja, reescreve sucessivamente e obsessivamente seus poemas, efetuando cortes por vezes profundos e radicais naquilo que anteriormente publicou. Os poemas de *Uma exposição*, depois republicados em *Alguns livros reunidos* (1987) e em *Consequência do lugar* (2001), sofreram inúmeras reformulações. Por acaso, o poema abaixo transcrito é um dos poucos que não sofreu significativa alteração, tendo apenas o poeta eliminado um espaço em branco entre duas estrofes para formar uma só, alteração que nos parece pertinente e, por esse motivo, nos servimos dessa versão:

A Woman in the Sun

Ao inútil céu azul ferido
partiu por entre as árvores
pela rampa de betão e de metal.
Que vou eu fazer?

Nunca mais voltar

lembrar-me do passado mais feliz,
manter aceso o lume do repouso
e rir-me

nesse entardecer
nas outras manhãs
como se devem rir
vivos mas esfacelados
os náufragos
ao baterem noutra chão. (2001, p. 219).

Veja-se a pintura de E. Hopper a que o título do poema faz referência, parte do conjunto produzido mais ao fim da vida do pintor norte-americano:

Figura 5 – Edward Hopper, *A Woman in the Sun*, 1961.



Óleo sobre tela, 101,6 x 152,4 cm,
Nova York (NY), Whitney Museum of American Art.

É natural, nesse movimento de leitura, buscar por similaridades e pontes entre texto e tela, e nessa busca podemos encontrar “referências” e “contágios”, para usar dos termos da nota inicial, que ecoam do pictural para o verbal: o céu azul que se confunde com a cor das paredes do quarto, a porção de verde do campo ao fundo, o lume solar a invadir o espaço. Entretanto, Magalhães dá a essa cena uma nova vida, confere-lhe um passado, uma circunstância um tanto abstrata, mas captável pelas janelas que o poema deixa entreabertas: a separação, a solidão, a resiliência perante as adversidades da vida, em suma, o poema opera a partir de uma ausência sentida também na pintura. Nesse sentido, podemos dizer, com Márcia Arbex (2013, p. 25) – e Mourier-Casile e Moncond’huy (1996) ao fundo –, que “A imagem é, sobretudo, um dispositivo próprio a gerar a ficção, instalando por vezes a ficção no cerne da imagem”.

Desse gesto dialogante de Magalhães, é interessante ressaltar, ainda, que na sua “Memória”, publicada quase uma década após o livro, ele assinala o papel que a visita aos originais desempenhou

no percurso de composição desses poemas. Para ele, não fosse “uma retrospectiva da obra gráfica de Hopper no Whitney” e a “hipótese de encontrar em museus muitos dos seus quadros”, de “pouco teriam valido as reproduções” (1989/90, p. 74). E completa:

Os tamanhos, as cores, as intensidades, mais uma vez a matéria, interferiram comigo de modo decisivo e, mais do que originar palavras, pediam-me que retirasse muitos excessos vocabulares que tinha descritivamente acumulado quando em confronto com meras reproduções. Julgo ter sido o facto de a força principal de qualquer obra não residir nos seus assuntos ou nas suas técnicas, mas no complexo processual que só é captável quando a totalidade está presente diante de nós [...]. (1989/90, p. 74).

Não será mais de estranhar, portanto, a ausência de elementos precisamente voltados para uma ideia de descrição pictural ou de éfrase, subsistindo o poema mesmo deslocado de seu contexto dialogante.

Curiosamente, tem opinião contrária Antoine Compagnon numa de suas *Crônicas digitais*, intitulada precisamente “Hop, Hop, Hopper!”, que, desde logo, já anuncia, por meio desse eco onomatopaico, a animação do que chama de “turismo cultural” (2022, p. 138) com os últimos dias de uma exposição do pintor norte-americano no Grand Palais, em Paris, em 20134:

Não tenho nada contra Hopper, até gosto, encontro nele os Estados-Unidos de minha infância ; mas não é muito diferente de ver seus quadros em fotos, calendários ou animação virtual, pois ele aplica sua pintura sem espessura. (2022, p. 136-137)

Ora, o que era fundamental para Magalhães, e influiu de modo determinante no seu fazer poético dialogante, é elemento ausente para Compagnon. Dadas as circunstâncias relatadas na referida crônica (a multidão mais interessada no *frisson*, sobretudo), não é de se espantar que essa experiência estética tenha dado poucos frutos.

⁴ Apesar de não entrar na presente discussão, Daniel Jonas, em poema intitulado “Esperando por Hopper”, de *Passageiro frequente* (2013, p. 47-49), faz referência ao Grand Palais e à espera evidenciada no título, decorrente das grandes filas, sendo uma possível menção à exposição também visitada por Antoine Compagnon. Nesse caso, o poeta faz colidir dois planos artísticos: a peça de Samuel Beckett, *Esperando Godot*, com a presença da personagem Vladimir no poema, e Edward Hopper, nome que assina as obras em exposição.

Na sequência cronológica das obras selecionadas para este estudo panorâmico, surge *Os infernos artificiais* (2001), de Manuel de Freitas. Em um dos poemas desse livro, temos um diálogo explícito com a tela *Nighthawks* logo em seu título, mas, é necessário pontuar, mediado por um outro diálogo anterior, o que Tom Waits estabeleceu com a obra do pintor norte-americano na concepção de seu terceiro álbum de estúdio, nomeado precisamente “Nighthawks at the diner”, de 1975. Reparemos desde logo que a capa do álbum remete diretamente para a mais famosa tela de Hopper, sobretudo o espaço do “diner”, encerrado por um vidro que nos separa e ao mesmo tempo nos aproxima, porque ressalta, do que ali dentro está se passando. Essa evocação, portanto, irá permear esteticamente o álbum e o poema de Freitas em causa, num movimento de *mise en abîme*.

Figura 6 – Tom Waits, *Nighthawks at the diner*, Asylum Records, 1975.



Vejamos então o poema na íntegra e, na sequência, a tela de 1942 de E. Hopper:

NIGHTHAWKS AT THE DINER

Não sei se existe isto de que falo,
mas deixa-me reparar um pouco
no teu modo ternamente animal
de confundir palavras e sentimentos,
num quase-silêncio desabrigado e informe.

Um corpo serve para muito pouco,
desde os caprichos da libido
às infecções urinárias. Coisas às vezes
parecidas que disfarçamos com vinho
e com uns restos de astúcia. Não me ouças,
se não quiseres. Ainda não se perdeu o lume
das mãos redondas com que te despes
a um canto, singularmente igual
ao que de ti recordo num outro Inverno
distante. Deixemo-nos ficar esta noite,
enquanto Tom Waits nos volta a falar
de um camião chamado *Phantom 309*
ou de outra coisa qualquer, singularmente
igual – um pouco mais triste, talvez.
Não é isso que importa. Também cada um de nós
terá um dia de se despistar ao encontro
de alguma certeza irrisória e no entanto mortal.

Que o vinho não acabe, entretanto, e
que as canções não pereçam nesta noite
cativa do lume mas friamente corrupta.
Só nos teus lábios posso encontrar os teus lábios.
Eis uma parva verdade a que por vezes regresso,
mais importante decerto do que a *sagesse* de Verlaine
ou do que aquele velho bar onde dantes, pelo
fim da tarde, cumpríamos o amor. Deixa lá, no exacto
sítio da morte, essa teimosa paixão que não morre
nem finge viver. Tudo isto é inútil, embora
o empadão estivesse bom e eu já não saiba sequer
quantos anos passaram desde que um ao outro
oferecemos o engano e a miséria de um rosto.
O vinho depressa acabou, e é entre os teus seios
que agora adormeço, como se houvesse um lugar.

Daqui a algumas horas esperar-nos-á,
 crudelíssimo, o terror lépido de mais um domingo
 absolutamente dispensável. Só então saberemos
 o que desta noite há-de a memória roubar.
 Talvez um perfume a doer-lhe feliz, ou as roucas
 onomatopeias de uma certeza insegura
 – do lado mais esquivo da morte.

Mas bastam-me para já as mãos redondas
 gentis que fazem chover o teu nome
 sobre as ruas desertas do meu coração. (2022, p. 165-166).

Figura 7 – Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942.



Óleo sobre tela, 76,2 x 144 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, Coleção dos Amigos da Arte Americana.

Notemos desde logo que a tela de Hopper é um dos pontos de partida para o poeta estabelecer pontes com o mundo “real”, palavra que irá perseguir e atormentar a poética de Freitas⁵, mundo este reconstruído e recodificado poeticamente no poema. Segundo o pintor,

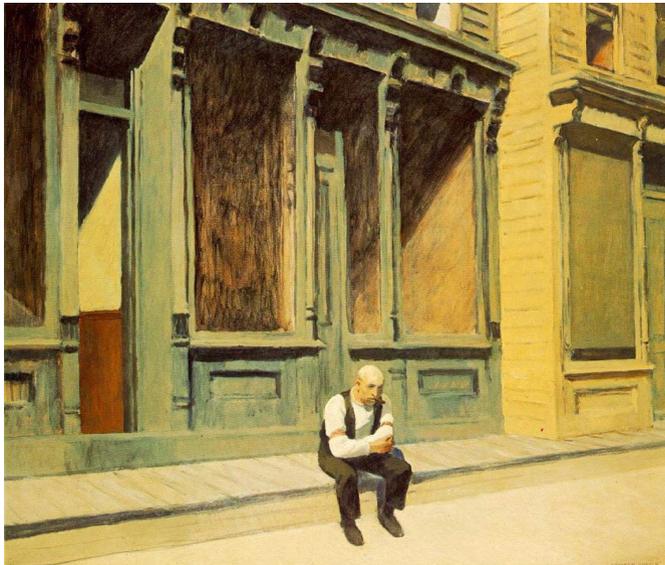
Nighthawks mostra a minha ideia sobre uma rua à noite; não se trata necessariamente de algo particularmente solitário. Simplifiquei a cena e aumentei o restaurante, tendo pintado, inconscientemente, sem dúvida, a solidão numa grande cidade. (*apud* RENNER, 2001, p. 80)

⁵ A esse propósito, consultar MENEZES, 2021.

Podemos inclusive dizer que, nesse caso, interessa não só *Nighthawks*, mas o conjunto da obra de Hopper, pelo que ela acrescenta para se conhecer a mundividência de seu universo tão reconhecível e igualmente particular.

Acerca dessa amplitude dialógica ofertada pelo poema, vejamos na sequência a tela intitulada “Sunday”, que apresenta a perspectiva externa de um bar/comércio, com luz solar e um atendente ou trabalhador aparentemente num momento pós-trabalho. Nela, podemos vislumbrar o tal “domingo” no poema acima, uma espécie de por vir que em alguma medida funciona como um ponto de repetição que o sujeito quer evitar: “Daqui a algumas horas esperar-nos-á,/ crudelíssimo, o terror lépido de mais um domingo/ absolutamente dispensável.” (FREITAS, 2022, p. 166). Destaque-se ainda que essa imagem percorre não só o encerramento do poema, mas também dá título à seção em que ele se encontra: “Les dimanches de la vie”, ecoando a expressão-título do romance de Raymond Queneau.

Figura 8 – Edward Hopper, *Sunday*, 1926.



Óleo sobre tela, 73,6 x 86,3 cm,
Washington, DC, The Philips Collection.

Essa cena, portanto, conta com uma constituição derivada imageticamente do pictural, mas também com uma trilha sonora, como se de um filme se tratasse. A música em questão, cantada por Tom Waits e composta por Tommy Faile, outro cantor norte-americano, tem, na voz do primeiro, uma cadência próxima da falada e sua materialização remete muito à voz de um homem bêbado cantarolando. “Big Joe and Phantom 309”, ligeiramente reformulada por Tom Waits para a ocasião, é a 17ª música desse álbum, gravado com uma plateia convidada para simular uma sessão ao vivo num clube de jazz. A história por trás da canção – a de caroneiro que topa com um homem chamado Big Joe e sua Phatom 309, ganhando dele uma carona, depois descobrindo se tratar de uma carona fantasma – adentra o espaço do poema: “Também cada um de nós/ terá um dia de se despistar ao encontro/ de alguma certeza irrisória e no entanto mortal.” (FREITAS, 2022, p. 165). A cidade e suas ruas desertas, nessa ambientação noturna, perfazem a natureza desse sujeito, amenizada pelo afeto que cultiva e canta no poema.

Na sequência, passemos para Adília Lopes, poeta que tem na relação com a pintura e com as artes visuais em geral uma vertente significativa, ainda a ser explorada. E. Hopper surge nessa *Dobra* no seguinte poema de *César a César* (2003), da seção intitulada “Violeta”:

É um
quadro
de Edward Hopper
de 1924
chama-se
«New York pavements»
mostra
uma freira
a empurrar
um carrinho de bebê
contra o vento
pelas ruas
pelos passeios
de Nova Iorque
o véu
do hábito
da freira
esvoaça

Que freira
desalmada!
comenta
uma amiga

Este
quadro
de Edward Hopper
que tenho
em postal
puxa-me
ou empurra-me
a alma (2014, p. 506).

A tela⁶ a que se refere o poema é a seguinte:

Figura 9 – Edward Hopper, *New York Pavements*, 1924.



**Óleo sobre tela, 61 x 73,7 cm, Norfolk (VA),
The Chrysler Museum, doação de Walter P. Chrysler Jr., 83.591.**

⁶ Em estudo da obra de E. Hopper, Ivo Kranzfelder (1996, p. 125, 128) assinala a proximidade da referida pintura com a famosa *Summertime*, de 1943, destacando o quanto *New York Pavements* pode ser vista como uma versão menos profana daquela,

Como podemos perceber ao cotejar poema e pintura, a primeira parte do texto é precisamente uma descrição da cena ali pintada. Data, título, a presença da freira a empurrar o carrinho de bebê, as calçadas (passeios) de NY, o vento e o véu do hábito esvoaçante: são esses os pontos que chamam a atenção do sujeito ao apreciar a tela numa reprodução em forma de postal, fazendo-nos recordar da discussão de Benjamin (2015) sobre a reprodutibilidade técnica e sobre as implicações, para a experiência estética, de estar perante uma reprodução de uma pintura, não de um quadro autêntico, num museu, por exemplo. Neste caso, trata-se de um momento de intimidade, dividido com uma amiga que, no poema, ganha espaço com a reprodução de uma fala sua: “Que freira desalmada!”, ela diz reagindo à cena. Podemos supor que essa percepção se deva ao estranhamento de ver uma freira com um (seu?) bebê, ou ainda pela suposta velocidade de deslocamento da freira calçada afora.

Numa espécie de reação à reação da amiga, o poema encerra com uma imagem que funde o movimento pra sempre suspenso do puxar ou do empurrar o carrinho de bebê com a ideia de alma, retirada do “desalmada” proferido pela amiga, mas que, aqui, ganha uma nova nuance ao ser associada à relação estabelecida pela voz poética com tal tela e/ou cena, cuja porção interior é alterada por esse contato visual. Não podemos, entretanto, descartar que, neste caso, a percepção da amiga trazida para o poema contenha uma abertura para o humor e, quiçá, para a ironia, sendo este um dos motivos possíveis para a escolha de tal tela: “É raro encontrar na obra de Hopper esta ponta de humor que aqui descobrimos”, assinala Ivo Kranzfelder (1996, p. 125).

Também não é demasiado recordar que, nesta poética, é profusa a presença de freiras, de mulheres religiosas e também de solteiras e virgens, cujo exemplo máximo pode ser a recriação de Marianna Alcoforado em *O Marquês de Chamilly* (1987) e *O regresso de Chamilly* (2000) – o nome assim escrito com dois “n”, como se de um espelhamento em diferença se tratasse. Num desses poemas em que brinca com as identidades de Maria José e Adília, chega mesmo a dizer: “Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira/ freira poetisa barroca” (2014, p. 318). Ressalte-se ainda que o título do livro em que se encontra tal poema,

baseadas num mesmo espaço, mas com figuras femininas em trajes e posições completamente distintas: o vestido esvoaçante e semitransparente da tela de 1943 e o hábito religioso visto parcialmente na de 1924.

César a César, é uma referência bíblica, tal como aparece no Evangelho segundo Mateus (22, 21): “Pagai as coisas de César a César; e as coisas de Deus a Deus” (2017, p. 131).

O último exemplo é retirado do livro *Bisonte*, de Daniel Jonas. Já em outra ocasião tratei desse poema, num texto intitulado precisamente “Daniel Jonas e a pintura” (Cf. MENEZES, 2019), mas volto a ele para não só procurar ver novos elementos como também para colocá-lo ao lado desses outros poemas que dialogam diretamente com o universo pictórico de E. Hopper. Vejamos abaixo o poema:

HOPPER NO CAFÉ

Quem são estes
trovejando das vagas hertzianas
como títeres de alguém?

E estes aqui
ordeiramente sentados,
robertos, outrossim, de outrem?

Velhos conhecidos,
os da televisão, e os do salão,
mestres uns, discípulos outros.

Mas não o empregado de balcão
atrás da torneira da cerveja:
ele pensa (se pensasse)

uma coisa antiga
e imóvel como se o motivo
fosse Górgona no barril. (2016, p. 66).

O título, “Hopper no café”, faz com que pensemos na presença do pintor norte-americano num determinado café, ocupando o posto de observador que conferimos a este sujeito poético ao longo da leitura. Podemos inclusive aventar a possibilidade de este sujeito vestir as lentes de Hopper, movimento decorrente da coincidência de circunstâncias do poema e da tela. Como em Hopper, sobretudo em *Nighthawks* (Figura 7), o cenário é o de um café-restaurant, povoado de pessoas (os sentados, o empregado balcão) e de vozes (tv), mas todas elas mecanizadas a um nível extremo, repetidoras de uma dinâmica social vazia e sem qualquer profundidade: “ele pensa (se pensasse)”. A imobilidade do empregado de balcão perante o nada ganha maior contraste com a possibilidade sugerida

pelo poema de que a sua paralisia seria decorrente da presença de uma Górgona no barril, um motivo deveras mais profundo – e mítico/literário – que o vazio penetrante que se abate sobre a cena (e as pessoas no mundo nosso contemporâneo). Permanece, portanto, percepção de que tanto as figuras da pintura de Hopper quanto as que povoam o café do poema são desprovidas de vida interior, assemelhando-se a mercadorias de uma vitrine que, ao fim e ao cabo, é uma das leituras possíveis de *Nighthawks*.

Guardadas as semelhanças entre as duas cenas – ou dois instantâneos –, o poema de Jonas, em vez de descrever em palavras o que o quadro nos mostra em pinceladas, faz uso da ambientação ali consagrada para dirigir questionamentos ao seu tempo, demonstrando um acentuado estranhamento em relação aos lugares e às pessoas, em suma, ao modo de vida e de habitação do mundo de seus pares. Mas, afinal, não é este um princípio basilar do poeta e da poesia, o de *estranhar* os lugares-comuns da vida e da linguagem?

Ora, feito esse curto trânsito por poetas e poemas, podemos encerrar com algumas conclusões em modo de retomada dos pontos principais do que foi apresentado: em João Miguel Fernandes Jorge e em Joaquim Manuel Magalhães, sobressai a ideia de que a poesia feita em consonância com a pintura não deve resultar numa forma de paráfrase em palavra daquilo anteriormente vislumbrado em imagem; por sua vez, em Manuel de Freitas a proliferação de diálogos em abismo mediada pela música encontra nesses planos um modo de compor paisagens poéticas, sobretudo as paisagens noturnas em ambientes ébrios; já Adília Lopes centraliza seu ponto de vista numa figura feminina e nas vozes que, no poema, são modificadas na relação com a obra, mesmo se tratando de uma reprodução em cartão postal, índice da intimidade domiciliar – e quiçá agorafóbica – frequentemente encontrada nessa poética; e, por fim, Daniel Jonas apropria-se das lentes de Hopper para tecer uma crítica ao mundo contemporâneo, povoado de vozes tagarelas e corpos vazios de sentido e de propósito. Acreditamos que esses poetas são, pois, representativos das muitas relações possíveis entre poesia e pintura desde a segunda metade do século precedente, mas sobretudo neste nosso tempo profuso de imagens em velocidade.

Referências

ARBEX, M. *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BÍBLIA. Português. Bíblia – Novo Testamento: os quatro evangelhos. Trad. do grego, apres. e notas de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CLÜVER, C. Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. In: ROBILLARD, V.; JONGENEEL, E. (ed.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998. p. 35-52.

COMPAGNON, A. *Crônicas digitais – Postagens no The Huffington Post*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

ELLIS, J. Poesia ecfástica: dentro e fora do museu. Trad. Fernando Baião Viotti. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 42, n. 67, p. 334-352, 2022. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/22037/1125614614>. Acesso em: 24 jul. 2023.

FREITAS, M. de. *Levar caminho I*. Lisboa: Averno, 2022.

FRIAS, J. M. Écfrase: 10 aporias. *eLyra – Revista da Rede Internacional LyraCompoetics*, n. 8, p. 33-40, 2016. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/150>. Acesso em: 23 jul. 2023.

HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1993.

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

JONAS, D. *Passageiro frequente*. Lisboa: Língua Morta, 2013.

JORGE, J. M. F.; MOLDER, J.; MAGALHÃES, J. M. *Uma exposição*. Lisboa: Na Regra do Jogo, 1980.

KRANSFELDER, I. *Edward Hopper 1882-1967: visão da realidade*. Trad. José Luís Luna. Köln: Taschen, 1996.

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

LOPES, A. *Dobra – Poesia reunida 1983-2014*. 2ª ed. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

LOUVEL, L. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, M. (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 191-220.

MAGALHÃES, J. M. *Consequência do lugar*. Lisboa: Relógio D’Água Editores3, 2001.

MAGALHÃES, J. M. Memória de um livro: “Uma Exposição”, *Via Latina – Fórum de Confrontação de Ideias*, Coimbra, D.G.A.A.C., p. 74-75, inverno de 1989/90.

MENEZES, R. B. de. Daniel Jonas e a pintura. *Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS*, [S. l.], v. 2, n. 22/1, p. 38–64, 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3694>. Acesso em: 27 abr. 2023.

MENEZES, R. B. de. Voltar ao real (uma vez mais)? Manuel de Freitas depois de Joaquim Manuel Magalhães. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 19, n. 2, p. 238-257, 2021. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/2347>. Acesso em: 25 mai. 2023.

RENNER, R. G. *Edward Hopper 1882-1967: transformações do real*. Trad. Casa das Línguas. Köln: Taschen, 2001.

SENA, A. *História da imagem fotográfica em Portugal 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.