

Um poema ecfrástico: análise de “Três mulheres e um céu de Delft”, de Daniel Jonas

Silvana Maria Pessôa de Oliveira*

Resumo

Neste trabalho intenta-se fazer uma leitura do poema “Três mulheres e um céu de Delft”, que integra o livro **Os fantasmas inquietos**, publicado por Daniel Jonas, poeta português, em 2005. Para tanto, utiliza-se como principal operador conceitual a écfrase, que na Modernidade é vista menos na sua dimensão de recurso retórico do que como princípio poético destinado a estabelecer produtivas e complexas articulações entre as artes literárias e as artes plásticas. Três longas passagens do poema são especialmente recortadas para que se analisem, nelas, a presença da obra de três expressivos ícones da história da pintura no Ocidente: o renascentista Nicholas Poussin, o romântico Dante Gabriel Rossetti e o holandês Johannes Vermeer.

Palavras-chave: Poesia Portuguesa Contemporânea. Daniel Jonas. Écfrase.

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorado em Estudos Literários. Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. ID: [HTTPS://orcid.org/00000002-4560-5199](https://orcid.org/00000002-4560-5199).

Un poema ecfrástico: análisis de “Três mulheres e um céu de Delft”, de Daniel Jonas

Resumem

El objetivo de este trabajo es la lectura del poema “Três mulheres e um céu de Delft”, que forma parte del libro **Os fantasmas inquietos**, publicado por Daniel Jonas, poeta português, em 2005. Para ello, el principal operador conceptual es la écfrase, que en la Modernidad se ve menos em su dimensión de recurso retórico que como un principio poético destinado a establecer articulaciones productivas y complejas entre las artes literarias y las artes plásticas. Se cortan especialmente tres largos pasajes del poema para analizar, en ellos, la presencia de la obra de tres íconos expresivos de la historia de la pintura en Occidente: el renacentista Nicholas Poussin, el romântico Dante Gabriel Rossetti y el holandés Joahannes Vermeer.

Palabras-Clave: Poesia Portuguesa Contemporânea. Daniel Jonas.Ecfrasis

Recebido em: 19/09/2020 // Aceito em: 23/11/2020

Que nos resta senão a linguagem para povoar o mundo?
(Daniel Jonas, 2005, p.46)

*Poems about paintings, in other words, are too often
simply poems about poetry.*
(Jonathan Ellis, 2012, p.622)

Poeta em plena atividade, o português Daniel Jonas começou a publicar nos anos 90 e de lá para cá tem mantido intensa atividade, sendo autor de oito livros de poesia e três peças de teatro¹. No entanto, o livro que colocou em circulação, de forma mais efetiva, sua obra poética foi o terceiro, **Os fantasmas inquietos**, publicado pela Cotovia, reconhecida editora lisboeta, em 2005.² Pode-se dizer que é este livro o que concentra, de forma mais visível e organizada, as questões e temáticas, algumas ainda em forma embrionária, que se expandirão ao longo dos subsequentes livros de poesia, constituindo, então, uma espécie de diagrama do retrabalho a que o poeta laboriosamente se dedica.

Dentro desta perspectiva, pretende-se, neste artigo, analisar os usos e os modos a partir dos quais a poesia lança mão de certos procedimentos, como o da éfrase, recurso caro tanto à Literatura quanto às Artes Plásticas, que será abundantemente utilizado ao longo da obra poética de Daniel Jonas. Sabe-se que a palavra éfrase provém do grego *ek* (fora) e *phrasein* (falar, dizer). Na condição de termo técnico relacionado aos estudos e práticas da Retórica, foi largamente utilizado para apresentar qualquer descrição elaborada e digressiva que se acomodasse no interior do discurso retórico. Posteriormente, passa a ser usada

1 Os livros de poesia até agora publicados são: *O corpo está com o rei* (1997), *Moça formosa, lençóis de veludo* (2002), *Os fantasmas inquietos* (2005), *Sonótono* (2007), *Passageiro frequente* (2013), *Nó* (2014), *Bisonte* (2016), *Canícula* (2017). As peças de teatro são: *Nenhures* (2008), *Reféns* (2009) e *Estocolmo* (2011), conforme informações obtidas no site lyrikline.org (Berlim), acessado em 13 de julho de 2020.

2 Em 2019, a editora paulistana Todavia publicou uma seleção de poemas de Daniel Jonas, organizada por Mariano Marovatto, a qual foi chamada curiosamente de *Os fantasmas inquietos*.

como modo de descrever, sobretudo, a pintura e a escultura, ao invés de ser vista apenas como um modo retórico de abordar alguma matéria ou assunto ligado às artes plásticas.³ Em célebre frase atribuída a Plutarco a questão é posta nestes termos: “A pintura é a poesia muda, a poesia é a pintura que fala” (Apud ELLIS, 2012, p. 622). Sob tal perspectiva, a écfrase é pensada frequentemente como a “representação verbal de uma representação visual”.⁴

Na Modernidade, a ideia do “museu como musa” (Susan Rosebaum citada por ELLIS, 2012, p. 624) é central no pensamento e na arte, ganhando especial relevância no século XX. Vários poetas de diferentes linhagens e tradições se empenharam na criação de uma série de “museus em miniatura”, muitas vezes com o intuito de “desfazer” e questionar as atribuições do museu convencional. A título de exemplo, não será fortuito que dois dos mais icônicos poemas ecfrásticos do século XX, o de Wystan Hugh Auden (“Musée des BeauxArts” e o de John Ashbery, “Self Portrait in a convex mirror”)⁵ têm justamente por assunto e matéria poética o museu, pensado tanto sob a perspectiva do contexto no qual a obra de arte é concebida quanto sob a própria ótica, em si, do poema. Este fator explicitamente metalinguístico, por assim dizer, parece ser o ponto de distinção entre a poesia ecfrástica produzida na Modernidade e aquela que a precedeu. Desloca-se, assim, o espaço concreto e literal do museu para o espaço simbólico da linguagem, que pode ser encenada, então, como veículo de tensão e, algumas vezes de conflito, entre palavras e imagens.

3 Para acesso a uma história do percurso da utilização deste conceito ao longo da arte ocidental consultar o seminal estudo de HEFFERNAN, James A. *Museum of words – the poetics of ekphrasis* from Homer to Ashbery, de 1993, infelizmente ainda sem tradução para a língua portuguesa.

4 Este é o entendimento que Heffernan tem da écfrase e parece ser também o de Daniel Jonas.

5 Ambos os poemas estão traduzidos para o português. “Museu de Belas-Artes” tem tradução assinada por José Paulo Paes e “Auto-retrato em um espelho convexo”, por Viviana Bosi.

Por outro lado, abordando, entre outros aspectos, a questão pelo ângulo do leitor, em um ensaio, recentemente publicado, bastante elucidativo sobre a utilização da écfrase nas artes literárias e plásticas (desde os antigos até os modernos), o estudioso Paulo Martins assevera que

O objetivo da écfrase se ocupa menos de dar um relato completo e preciso de um objeto particular do que transmitir o efeito da percepção do objeto incidente sobre o espectador, o leitor. (...) Assim, o discurso vívido evoca a percepção do efeito sobre o ouvinte, fazendo-lhe sentir “como se” na presença da cena. (MARTINS, 2019, s/p)

Neste sentido, para se proceder à análise de “Três mulheres e um céu de Delft”, de Daniel Jonas, considera-se que há, no poema, três grandes entradas que podem ser consideradas ecfásticas e que constituem a silenciosa presença de três expressivos ícones da história da pintura: Nicholas Poussin, Dante Gabriel Rossetti e Johannes Vermeer, enquadrados sob o olhar atento e reflexivo, que é o do poeta.

I. Poussin (Nicholas)

Com efeito, três passagens podem ser denominadas ecfásticas em “Três mulheres e um céu de Delft”. Não por acaso este poema pode ser considerado o mais representativo exemplo de écfrase dentre as cinquenta e sete peças que integram **Os fantasmas inquietos**. Trata-se de um longo poema, composto por 237 versos, distribuídos em 13 estrofes de tamanho irregular. Inicia-se com uma voz em primeira pessoa indicativa da posição do poeta frente à história da arte e, em específico, à história da

pintura. O sentimento experimentado pela voz lírica revela um misto de inquietação e angústia perante algo que parece distante e inalcançável, o que se coaduna com o título do livro (que abriga o poema) e que parece remeter à ideia de ser a História (e a tradição, consequentemente) uma fantasmagoria paradoxal, pois atormenta e fascina o sujeito que dela se aproxima, num duplo movimento. Vejam-se os versos iniciais:

Quando observo um quadro de Poussin
Ou tacteo as taciturnas noites dos grandes mestres
flamengos
Acontece-me sempre uma inquietação de cavaliárias
Pelo que de mim próprio me é distante
E intocável e negro
Semelhante ao que me move num poema de Shelley.
(JONAS, 2005, p.77).

Logo em seguida, no início da segunda estrofe, surge um interlocutor, alguém a quem o poeta se dirige, inquirindo-o a fornecer respostas a dúvidas bastante urgentes, aquelas que dizem respeito à natureza da memória e seus limites: “quem são essas sereias, serão estéreis? Conta-me a tua versão da história” (JONAS, 2005, p.77). Na sequência, invoca a memória como algo grotesco, escatológico, como a ecoar os conhecidos versos de Carlos Drummond de Andrade, no poema “Resíduo”, de **A rosa do povo**:

E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
E abafa
O insuportável mau cheiro da memória
(ANDRADE, 1969, p. 103).

Analogamente ao poema drummondiano, em Daniel Jonas apregoa-se a face incômoda e disfórica da memória:

Fecha a memória, oh, por favor, fecha a memória,
Não a deixes sair,
Fecha a memória como num esfíncter de cadáver
A bola de algodão.
Que o virtuosismo da memória foi substituído
Pela esclerose múltipla
(JONAS, 2005, p.78)

Que memória é esta que se busca conter, abafar? No caso de Daniel Jonas, em feição algo paradoxal, ainda que os registros de memória pareçam desagradáveis e inconvenientes, o sujeito poético dela não consegue se livrar. De fato, o poema constituiu-se como uma homenagem à obra de três mestres da pintura (Nicholas Poussin, Dante Gabriel Rossetti e Johannes Vermeer), cuja perenidade e sobrevivência na história da arte contrasta com a temporalidade conturbada da enunciação do poema, que aponta para um cenário conflagrado, de pós-guerra (não se sabe bem qual), em que o eu, simulando uma voz coletiva, observa a movimentação urbana sentado no interior de um café, à maneira de “caranguejos pós-guerra” (JONAS, 2005, p.78). Nesse ambiente hostil, a arte talvez possa favorecer a fuga, a evasão, ou ainda pode incitar à contemplação da beleza, ao mesmo tempo em que se torna a grande inspiração para o poema. Outra imagem importante associada à memória é a do elefante. É como se o animal, de peso “esmagador” e ao mesmo tempo símbolo de força e pujança, “te esmagasse o crânio e o que tens de mais certo” (JONAS, 2005, p.81). É, pois, ambivalente o valor que no poema é atribuído à memória. Ao mesmo tempo em que é vista como veículo de transmissão da arte e da cultura carrega também um peso que esmaga, que impede, paralisa ou dificulta a criação do novo. Pode ser que se esteja diante daquela atitude designada por Harold Bloom de “angústia da influência”. O poema parece

encenar o conflito existente entre o poeta e sua linhagem literária; o sujeito que escreve parece conceber o poema como uma “câmara de ecos”, mesmo que ao contrário. Pode ser que se perceba o poema como a encenação de um “coro de fantasmas” escolhidos criteriosamente. Deriva daí a possibilidade de o poeta poder assumir-se como o regente de uma orquestra de vozes e tons conflituosos e em constante indagação sobre a sua própria natureza:

Podemos falar do tempo
E de muito mais. O que viste de tão siderúrgico?
O que te aconteceu para que assim viesses cheio de gritos
Como se os gritos viessem de sereias atormentadas
Que te lançassem no canto fibulas aos ouvidos,
Quem são estas sereias, serão estéreis?
Conta-me a tua versão da história,
Estamos todos carenciados de uma resolução que minimize
O imponderado e acerte as pontas
Soltas. A memória espregueira pela oportunidade
Como se a oportunidade fosse um postigo indefeso
E a ventania um clique que o abrisse.
(JONAS, 2005, p.77-78).

Em Daniel Jonas, os fantasmas mais visíveis (porque há outros) parecem ser a obra dos três pintores usados como mote para a reflexão sobre a arte engendrada no e pelo poema. Tem-se, então, de um lado, a história da arte; de outro, o *continuum* da forma poema, pensada na sua temporalidade histórica, lugar para onde convergem inúmeras camadas de sentido, ali onde sempre poderá reaparecer, retornando de modo intensificado, já que o poeta confessa “reescrevo e reitero o mesmo poema/como um neurônio neurótico e obstinado” (JONAS, 2005, p. 80).

De todo modo, o recurso de que o poeta lança mão para trazer a obra de arte à cena do poema é a écfase. Veja-se que

a composição tem início com a declaração da percepção do poeta acerca do quadro “Holy Family on the Steps”, pintado por Nicholas Poussin, em 1648. O sujeito lírico assim o comenta, em tom que beira o didático:

Vê a sagrada família nos degraus, por exemplo,
E a exoftalmia da virgem petrificada
Suportando e sendo suportada super petram.
É preciso falar dos degraus
E da sobredeterminação das recorrências.
É preciso falar de importâncias
Ou só do rosto da virgem, assimétrico,
Mas rubicundo.

(JONAS, 2005, p. 79).

Observe-se o quadro “The Holy Family on the steps”, (1648), de Nicholas Poussin (National Gallery of Art, Washington, D.C.), que inspira a écfrase de Daniel Jonas:

**Figura 1: “The Holy Family on the steps” (1648), de
Nicholas Poussin**



Fonte: National Gallery of Art, Washington D.C

Nota-se como a cena acima é o fio condutor de todo o poema, já que este começa e acaba com um pretenso comentário ao quadro de Poussin. Destaque-se a cor azul (o azul de Delft que aparece, implicitamente, no título do poema) que ilumina tanto a vestimenta da Virgem quanto o céu que emoldura a cena. No fragmento que encerra o poema, a voz lírica parece querer baralhar as perspectivas, duvidar do que vê ou do que é interpretado, já que coloca sob suspeição a própria percepção do sujeito que observa o quadro, além de questionar a identidade dos personagens que nele aparecem bem como o título que lhe é atribuído:

Quem te disse que aquela era a virgem
Se nem ela mesma está em primeiro plano mas abaixo
E embora acima de ti alguém
Dos planos de uma virgem que assim te desvirginasse?
No cocuruto de José, garanto-te, no cocuruto de José...
Virgem a virgem dá à luz.
(JONAS, 2005, p. 84).

II. Rossetti (Dante Gabriel)

Quase na metade da composição (versos 121 a 128) outra personagem é convocada: o pintor romântico inglês de ascendência italiana Dante Gabriel Rossetti. Ele é autor de *Ecce Ancilla Domini* (Tate Gallery, Londres), um óleo sobre tela, pintado entre os anos de 1849-1850, que é considerada sua *magnum opus*. O ponto que une tal personagem a Poussin é um traço plástico, já anunciado no título do poema: o azul de Delft, colocado agora não somente no céu, mas também em uma espécie de cortina que parece servir de moldura ou pano de fundo para a tela e que contrasta tanto com o amarelo-ouro presente na auréola que emoldura a cabeça da Virgem quanto

com o vermelho vibrante dos seus cabelos. Posicionando-se como o indagador, o que traduz em linguagem a imagem que está na tela, o poeta parece inquirir o leitor, convocando-o, quem sabe, a transformar o poema em um “ato de leitura”, como diria Harold Bloom em **A angústia da influência - uma teoria da poesia**. Veja-se o seguinte fragmento:

E aquele anjo de Rossetti, o anjo que desperta,
O que olha? Olha o divórcio dos pais no ladrilho,
Ou o acidente viário, ou a fenda,
Lembra o dia chuvoso em que percebeu tudo,
Receia o entomologista, questiona e comunga
Pode muito bem ser que o gás que não se observa
Tenha despertado aquela alma,
Como pedir a um gás para não se propagar?
(JONAS, 2005,p.81)

Observe-se o quadro:

Figura 2: “Ecce Ancilla Domini”,(1849-1850), de Dante Gabriel Rossetti



Fonte: Tate Gallery, Londres.

Na tela, a figura etérea do Anjo Visitador tem pés que mal tocam o chão; no poema, é comparado a um gás, que tem a propriedade de se propagar invisível e rarefeitamente no ambiente. A analogia algo insólita dá bem a dimensão da perspectiva de rebaixamento da arte que, como não poderia deixar de ser, o poeta enxerga como própria ao tempo em que vive; pode, assim, olhar para si próprio como para alguém que ao percorrer as vastas galerias do museu que é o mundo em que vive, tem consciência de que a sua tarefa se limita a propor novas formas de acomodar e tornar acessível a tradição secular na qual está inserido e de onde não pode, ou não consegue, fugir.

III. Vermeer (Johannes)

Na sequência imediata aos versos que tratam do quadro de Rossetti, entra em cena o pintor holandês Johannes Vermeer. Esta parte do poema irá estabelecer o diálogo com o quadro “Moça com brinco de pérola” (Mauristhuis, Haia). Trata-se de um retrato de mulher, posicionado em ambiente íntimo, com fundo escuro, sem qualquer outro elemento que o rosto feminino. Não há qualquer tipo de iluminação, a não ser a fornecida pelas cores do rosto e da vestimenta da personagem. A “rapariga anônima” que dá nome à tela chama a atenção do poeta não pelo adereço que a celebrou, mas justamente pelo que no quadro não se pode inferir ou saber. É o olhar ausente, o desamparo que se colhe do olhar da moça que captura a atenção do poeta. A parte azul do turbante (o dito azul de Delft) que ela traz na cabeça é o elemento que liga esta personagem às outras duas que lhe antecedem. Note-se como o sujeito lírico revela sua inquietude com a presença do fundo negro da tela, por ele percebida como

representação do vazio, em contraste com a luminosidade exposta pela faixa de tecido azul brilhante que esconde totalmente os cabelos da moça.

Figura 3: “Moça com brinco de pérola”, (1665), Johannes Vermeer.



Fonte: Mauritshuis, Haia.

No poema, Daniel Jonas evoca o vazio, o espaço escuro desprovido de ornamentos ou objetos que lá está para ressaltar o contraste entre o rosto luminoso da jovem e o pano de fundo sombrio que lhe emoldura:

E Vermeer, por que não pereceu
A rapariga de Delft, quem era?
E o que havia naquele vazio, Vermeer,
Encaminhar-se-ia a rapariga para a fonte da treva?
Era careca a rapariga, Vermeer?
Era careca a rapariga?
Eu não quero esse olhar com tanta demora,
Não quero o pânico de ser culpado,
Esse jugo de eu julgo-te,
Eu condeno-te, balbucio-te. Mas o vazio,
Vermeer, de onde te chegou este vazio,
Que vazio é esse que a rapariga obnubila

Mas tão mais vazio que se a rapariga se vai, Vermeer,
Que restará senão só o vazio, essa voragem do vazio?
Não podemos estar tão dependentes de uma rapariga,
Vermeer!

(E eu que já nem vejo a rapariga só de antecipar
O momento em que ela se vá...)

(JONAS, 2005, p. 81)

Sabe-se que Vermeer é um pintor que retrata de forma recorrente a figura feminina. Aponta-se que em seus quadros é notável a profusão de mulheres dedicadas a exercer as tarefas mais triviais do cotidiano: há mulheres que leem, que escrevem cartas, que dormem, que tocam um instrumento⁶. No entanto, na perspectiva do poeta, o que parece importar é a atenção concentrada no *close up* no rosto da moça de sorriso enigmático, emoldurada em fundo escuro... Segundo o Museu Mauritshuis (localizado em Haia, onde o quadro se encontra), a pérola pendurada na orelha da moça é uma ilusão de ótica: foi feita com toques translúcidos e opacos de tinta branca e não há o gancho para pendurar o brinco na orelha, o que se torna metáfora do vazio e da ausência e acentua o enigma secreto contido no olhar da moça. Ou seja, o mestre da luz que é Vermeer insinua que parece haver, na luminosidade mais plena, uma camada de sombra e mistério. Dito de outro modo: na inteira luminosidade, os segredos mais recônditos, mais abissais, precisam ser considerados.

Tudo somado, neste museu particular que Daniel Jonas edifica (na sua obra e mais particularmente neste poema) está posicionada de forma privilegiada a figura feminina. Seja em forma de Virgem Maria, seja em forma de anjo ou de Virgem

⁶ Dentre os 35 quadros de autoria comprovada de Vermeer são apontados os seguintes, cuja temática incide na representação dos afazeres cotidianos exercidos por mulheres: “Mulher de azul lendo uma carta”, “Mulher segurando uma balança”, “Jovem com uma jarra de água”, “Uma senhora escrevendo uma carta”, “Mulher adormecida”, “Mulher tocando guitarra”, “A leiteira”, entre outros.

desalinhada, ou até mesmo desta criatura enigmática que é a jovem de Vermeer, o olhar atento e concentrado do poeta chama a atenção para uma forma de visibilidade que explicita a luminosidade, a graça e a beleza nelas presente⁷. A cor azul cobalto, vulgo azul de Delft, é o elemento que constrói a identidade e afinidade entre as três figuras, as do quadro e as do poema. Daí a escolha da écfrase como notável mecanismo de criação do poema, porque é, sobretudo, através dela e graças a ela que o poeta consegue mostrar, de modo vivo e constante, ao leitor, a sua percepção da arte e o modo como a concebe e pratica.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião – 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In: **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. P. 17-41.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência – uma teoria sobre a poesia**. Tradução e apresentação de Arthur Nastrovski. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

CLUVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. In: **Todas as letras**. São Paulo, v. 19, n. 1, p. 3-44, jan./abr. 2017. http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19_n1_p.30-44. Acesso em: 15/09/2020.

⁷ Na estrofe final do poema, é possível observar um outro desdobramento da figura feminina, em nova referência à Virgem, como nos versos: “É assim agora uma Maria de Pasolini, uma Maria/como deve ser, como nenhuma mulher de facto é” (JONAS, 2005, p. 84). Como se trata provavelmente de referência ao filme “O evangelho segundo Mateus”, de Pier Paolo Pasolini, não trataremos, aqui, de tal personagem, uma vez que a discussão das relações entre a écfrase e o cinema na obra de Daniel Jonas foge ao escopo deste trabalho.

ELLIS, Jonathan. Ekphrastic Poetry: In and Out of the Museum. In: MARTINY, Erik. **A companion to poetic genre**. John Wiley & Sons Limited, 2012. P. 614-625. Online ISBN: 978.1444344318. DOI: 10.10002/978.1444344318.

FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. **Elyra: Revista da Rede Internacional Lyra Compoetics**, n. 8, 2016, obtido de [HTTPS://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/150](https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/150). Acesso em: 17/09/2020

HEFERNAN, James A. W. **Museum of words – the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

JONAS, Daniel. **Os fantasmas inquilinos**. Lisboa: Cotovia, 2005.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Tradução, prefácio e aditamentos de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

MARTELO, Rosa Maria. Imagens, paisagens, espaços poéticos. In: **O cinema da poesia**. Lisboa: Documenta, 2012. P. 55-69.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [S.l.], v. 29, n. 2, p. 163-204, dez. 2016. ISSN 2176-6436. Disponível em: <<https://revista.classica.org.br/classica/article/view/425/373>>. Acesso em: 16 jul. 2020. doi:<https://doi.org/10.24277/classica.v29i2.425>.