

Revista de Literatura,
História e Memória



Seção: Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e Literatura, Ensino e
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 17 - Nº 29 - 2021

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 27-44

ENTRE GRITOS DEPENDENTES: A ÉCFRASE

Between Dependent Screams: the écfrase

Fernando Tadeu Triques¹

RESUMO: Compreendendo, de modo sucinto e direto, a écfrase como uma criação artística que tem por base outra criação artística, o presente artigo almeja estabelecer as possíveis correlações do poema “O Grito”, do livro *Carta chilenas* (1954), de José Paulo Paes, e da cena central do filme “Independência ou Morte, de Carlos Coimbra, realizado em 1972, ano comemorativo do sesquicentenário do acontecimento histórico, com o processo retórico clássico. Ambas as produções artísticas enfocadas tomam como matriz referencial ou fonte de origem o quadro de Pedro Américo, intitulado “Independência ou Morte”, finalizado em

1888, e que também é conhecido como “O Grito do Ipiranga”. Notadamente, contudo, os respectivos recursos estéticos modernos utilizados nas duas produções ultrapassam a simples representação descritiva e atribuem, contando com o repertório e a sensibilidade do receptor, outros desdobramentos e outras ressignificações aos registros historiográficos.

PALAVRAS-CHAVE: Écfrase; Poema satírico; Cinema brasileiro.

ABSTRACT: Understanding in a succinct and direct way the ecphrase as an artistic creation based on another artistic creation, this article aims to establish the possible correlations of the poem “O Grito”, from the book *Carta chilenas* (1954), by José Paulo Paes, and the central scene of the film “Independência ou Morte, by Carlos Coimbra, held in 1972, commemorating the 150th anniversary of the historic event, with the classic rhetorical process. Both focused artistic productions take as a reference matrix or source of origin the painting by Pedro Américo, entitled “Independência ou Morte”, completed in 1888, and which is also known as “O Grito do Ipiranga”. Notably, however, the respective modern aesthetic resources used in the two productions go beyond the simple descriptive representation and attribute, with the receiver's repertoire and sensitivity, other developments and other meanings to the historiographic records.

KEYWORDS: Ecphrase; Satirical poem; Brazilian cinema.

Il quadro

È vero che Giovanni Arnolfini
non guarda la moglie – forse incinta –
guarda piuttosto lo spettatore
anche lui protagonista / oltre che testimonio.

•

C'è un rumore di macchina a Trafalgar Square
che altera la regola indispensabile
all'esatto svolgimento delle nozze
come lo ha voluto Van Eyck. [...]

•

La coppia umana esiste ancora,
comanda ancora il sistema:

¹ Mestre em Estudos de Literatura e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

tutto si regge perché appunto essa si regge.²
(Murilo Mendes).

INTRODUÇÃO: BARULHOS, TRAÇOS E ALTERAÇÕES

De modo sucinto pode-se dizer que a *écfrase* é uma criação artística que tem por base outra criação artística. No geral, é um texto literário que se reporta a uma pintura ou escultura com intuito descritivo. É um processo retórico antigo, desde os clássicos, bastante difundido ao longo dos séculos, que ganhou novos aprimoramentos e expansões na atualidade e que se faz presente no poema “O Grito”, do livro *Novas cartas chilenas* (1954), de José Paulo Paes, e no ápice cênico do filme “Independência ou Morte”, de Carlos Coimbra, realizado em 1972 – motivos da abordagem do presente artigo. Ambas as produções artísticas enfocadas tomam como matriz referencial ou fonte de origem o quadro de Pedro Américo intitulado “Independência ou Morte”, finalizado em 1888, e que também é conhecido como “O Grito do Ipiranga”.

A *écfrase* não é, contudo, uma mera descrição ou uma simples passagem da imagem à palavra. Constitui-se na transposição de uma obra de arte por meio de um texto literário que, por sua vez, utilizando-se de recursos estéticos específicos, torna-se capaz de transfigurar a expressão já registrada na obra matriz – pode, assim, ser tomada como uma *mimesis* de segundo grau, uma representação da representação.

A *écfrase* reporta e o ato de reportar implica voltar-se para trás, fazer recuar, apresentando ainda a noção de aludir a ou de remeter-se a por meio de referências espaciotemporais; de maneira que, dialeticamente, traz para o aqui e o agora algo ou alguma coisa percebida no passado – mesmo com barulhos imaginários, mesmo com traços simbólicos - e que pode estar ou não ausente no momento presente.

Entre presença e ausência, a *écfrase* se sustenta como elemento de indução ou de dedução, não raro memorialista, capaz de fazer uma transcendência imanente ou uma imanência transcendente – assim, estabelece um interstício, um *quantum gap* que, fenomenologicamente, no *continuum* espaciotemporal da existência humana, estabelece a alternada e dinâmica relação concreto/abstrato. É, portanto, além de uma capacitação

² Do livro póstumo *Ipotesi* (1977), de Murilo Mendes (1901/1975). Na tradução de Murilo Marcondes de Moura e Júlio Castañon Guimarães: “É verdade que Giovani Arnolfini / Não olha a mulher – talvez grávida – Olha antes o espectador / Também protagonista / além de testemunha. // ● // Há um barulho de carro em Trafalgar Square / que altera a regra indispensável / ao exato desenrolar das bodas / tal como quis Van Eyck. // [...] ●// O casal humano existe ainda, / comanda ainda o sistema: / tudo se sustenta porque justamente ele se sustenta” (Mendes, 2014, p. 237).

ontológica, uma figura retórica poderosíssima, perenemente atuante na percepção e na apreciação das coisas do mundo.

Calcados em outras manifestações artísticas, os recentes processos efrásticos expressam contornos figurados que trabalham a acuidade do receptor, seu repertório histórico, seu acúmulo afetivo, sua sensibilidade de compreensão, simbólica e imaginativa, possibilitando outras e múltiplas significações. A transposição torna evidente um recorte prévio, julgado e elegido pelo emissor, que – entre muitos outros propósitos e escolhas, se permite realizar na angulação espacial ou em determinada perspectiva, em lapsos ou sequências temporais, na evidência das estampas ou das personagens envolvidas, na ambientação cênica ou até mesmo nos aspectos de forma e de fundo, por meio de destaques ou de acréscimos, de omissões e ou de reduções que já tinham sido evidenciados ou não na matriz.

A etimologia da palavra *ekphrasis* remete ao grego *ek*, que expressa “até o fim”, e *phrazô*, que apresenta o sentido de “fazer entender” ou “de explicar”, não raro com função didática. Assim, à letra, de modo lato, pode ser tomada como a ação de caracterizar algo ou alguma coisa por completo, quer seja, de realizar uma exposição com abrangência temática e multiplicidade de intenções (HANSEN, 2006, p.86).

Vale notar, no entanto, que toda éfrase é tida como descrição, mas nem toda descrição se constitui numa éfrase. O conceito retórico da éfrase, sobretudo nos textos poéticos, destina-se a apreender as coisas do mundo (pessoas, objetos, lugares...) e colocá-las sob os olhos, por meio de regras e encadeamentos específicos e especulares. De certo, o estilo adotado é consoante ao tema abordado e procura revelar certos e elegidos detalhes, para fomentar a inteligência do leitor, proporcionando a criação de uma intencionada imagem mental. Tal procedimento linguístico é chamado classicamente de *enargeia* (ou *evidentia*, em latim), possibilitando ao leitor avivar ou evidenciar o que se faz distante ou ausente do seu redor imediato, mas que, de algum modo, já se fez perceptivo e memorialista.³

Com o passar do tempo, o largo sentido de descrição atribuído à éfrase – de um simples elenco de aspectos e contornos naturais para acervo, ganhou condição artística mais específica com o preceito do *ut pictura poesis* horaciano, fazendo com que o poeta, ao reproduzir o mundo das coisas por meio das palavras, se utilize de expedientes análogos aos da arte pictural⁴. A éfrase poética tornou-se uma recriação e, assim, por meio da destreza

³ Na acepção de James Heffernan, a éfrase se constitui numa “descrição que realça o que vem ilustrado vivamente antes na percepção de alguém” (HEFFERNAN, 1991, p. 297).

⁴ A reprodução artística do mundo natural reserva apenas seus aspectos considerados aprazíveis – *la belle nature*,

verbal, o poeta visava imitar os procedimentos plásticos, como vem a observar Massaud Moisés:

Com a Segunda Sofística (séc. III-IV a.C.), e mais adiante graças a Aelius Théon e Hermógenes, alargou-se o sentido, de modo a confundir-se com a *descriptio* latina e a cruzar com o *ut pictura poesis*. No primeiro caso, referia-se a todas as formas de representar verbalmente os objetos do mundo material: o mundo converte-se em palavras. No segundo, buscava-se linguagem equivalente à descrição pictórica: desejava-se uma representação verbal simétrica da representação plástica. Ali, teríamos uma descrição de primeiro grau, ou simples descrição; aqui, de segundo grau, ou dupla descrição (MOISÉS, 2004: p.136, grifos do autor).

Em célere encadeamento histórico, inúmeros modelos puderam ser apreciados ao longo dos tempos, desde o escudo de Aquiles, passando pelas elaboradas iluminuras medievais e, depois, por estudos e esboços de proporções e de perspectivas das artes renascentistas. Pelo final do século XVIII, a equivalência entre imagem e escrita ganhou outros valores, propostos por G. Ephraim Lessing (1729 /1781), em seu trabalho *Laocoonte* (1766) que, em suma, desvinculou o similaridade do “ut” horaciano: como arte da imagem, a pintura é espacial; como arte da linguagem, a poesia é temporal. Pintura e poesia passaram a ser, então, submetidas a determinações específicas, próprias de cada manifestação, podendo o poeta engendrar o que nem sempre o pintor evidencia.

No processo atual, tendo por base suas ponderações de origem, a éfrase é dada como uma sobreposição de manifestações artísticas, isto é, o engendramento de uma criação (que para alguns pode voltar a ser não necessariamente artística)⁵ tendo por motivo outra criação, concernente aos vários e variados suportes e canais expressivos - seja de cunho pictórico, escultórico, arquitetônico, fotográfico ou filmico – ou, no dizer de James Heffernan, “uma representação verbal de representações gráficas” (HEFFERNAN, 1991, p. 299).⁶

Nos últimos anos, os estudos das relações entre literatura e artes visuais, notadamente

o que até mesmo com intuito pedagógico passou a ser tomado como verdade ideal e refinada, constituindo um simulacro da realidade. Dessa forma, amparado por decantações platônicas, há uma seleção dos aspectos naturais, separando o essencial do aparente, o sublime do sensorial, tomando como mimese não a cópia fiel do mundo das coisas concretas, mas uma reprodução aprimorada, já elaborada como sublimação absoluta e de caráter permanente.

⁵ A propósito, em *Ekphrasis: theory*, James A. W. Heffernan esclarece que “o que realmente diferencia um poema efrástico de uma crítica de obra de arte é que o poema exige ser lido como obra de arte por si só.” – texto fornecido para estudo e discussão em aula, com tradução da profa. Dra. Patrícia Rezende Pereira.

⁶ “What I propose is a definition simple in form but complex in its implications: *ekphrasis is the verbal representation of graphic representation*”(grifos do autor). Disponível em <https://pt.scribd.com/document/295479971/James-a-W-Heffernan-Ekphrasis-and-Representation> Acesso em 06 de Janeiro de 2020.

as que envolvem novas mídias, têm-se difundido e motivado pesquisas e entendimentos direcionados ao desvendamento das possíveis decodificações semióticas. Muitos estudiosos procuram dilatar os alcances da écfrase, entre outros, W. J. T. Mitchell, Murray Krieger, Claus Clüver, João Adolfo Hansen, Joana Frias, Rosa Maria Martelo e Liliane Louvel.

Já se teorizou a respeito de que o processo ecfástico faz com que os elementos silenciosos de uma tela ou de uma escultura possam se expressar (dialogar, gritar, ou emitir quaisquer onomatopeias) ou, então, passarem a ser cinéticos ao invés de estáticos (ressumando prosopopeias e hipálages). Com o desdobramento veloz e exponencial dos efeitos digitais (*gif's, memes, emojis, stickers, frames, stream...*) a representação verbal de uma representação visual ou gráfica se faz cada vez mais fluída e dinâmica, cada vez mais volátil em seus conceitos, apreciações e aplicações; de sorte que, pela etimologia, a *ekphrasis* tende a buscar seu próprio e específico entendimento.

Em seu livro *Museu de palavras* (1993), James Heffernan considera que a écfrase evoca o poder silencioso da imagem mesmo quando submetida ao processo emulativo com a linguagem e, também, que é uma técnica literária fértil e duradora e, sobretudo, com caráter ambivalente, seduzindo e ameaçando, num jogo entre o que chamou de “iconofilia” e de “iconofobia”. Tomando por base a tipologia tripartite de “tradução” proposta por R. Jakobson (intralinguística, de signos da mesma língua; interlinguística, de signos de línguas distintas; e intersemiótica ou transmutação, de signos não-verbais), James Heffernan categoriza três tipos de “tradução” da pintura para a literatura: a descritiva; a referencial; e a icônica. Contudo destaca que a écfrase está além desses enquadramentos porque, pela postura mimética reprodutiva, não se constitui apenas numa “tradução” e sim numa “transcrição” intersemiótica, com recorrentes questionamentos metalinguísticos.

Feitos semânticos à parte, por sua vez, Claus Clüver procura dilatar a proposta de James A.W. Heffernan para uma “transposição” intersemiótica, de configurações reais ou fictícias, que promove “o encontro de um espectador com configurações visuais não cinéticas”⁷, de modo a abarcar novas mídias, inclusive a arquitetura. Propõe uma “transposição” que

[...] abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma

⁷ Apresentada no artigo “Um novo olhar sobre um velho tema: écfrase revisitada”, de Claus Clüver, publicado em TODAS AS LETRAS, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19n1p30-44>. Acesso: 21 de Dezembro 2019.

litografia no catálogo de um leilão; pode ser parte de um texto maior, ou [...] constituir o texto inteiro (CLÜVER, 1997, p.42).

Assim, *grosso modo*, o ato de descrever verbalmente o visível se faz inerente aos processos da percepção humana. O jogo analógico entre a imagem e o texto, não necessariamente nessa ordem, se faz espontâneo e imediato e se torna mais apurado à medida em que a intelecção do texto evidenciar aspectos de interesse e até mesmo peculiares do destacado, fazendo com que o original seja apreciado de modo alterado – quiçá mais criticamente. Até porque, como no primor de uma tradução, o sucesso da transposição semiótica se faz pela habilidade de quem a pratica, somada à capacidade de dosar as decisões do que pode ou não ser evidenciado ou descartado. Não se pode esquecer que, como em todo processo comunicativo, a ressonância da éfrase, seu apreço ou indiferença, dependem também das (pre)disposições do receptor.

A MATRIZ REFERENCIAL OU A FONTE DE ORIGEM: “INDEPENDÊNCIA OU MORTE” OU “O GRITO DO IPIRANGA”

Com o aval familiar do imperador D. Pedro II e encomendado oficialmente pelo governo da província de São Paulo, o quadro de Pedro Américo⁸ (Figura 1) foi confeccionado parcialmente em Florença, na Itália, de 1886 a 1888, local da então residência do pintor, e destinado a ocupar lugar de honra no Monumento do Ipiranga, prédio que estava ainda em construção.

⁸ Pedro Américo de Figueiredo e Melo, nasceu em 1843 na cidade de Areia, interior da Paraíba, e veio a falecer em Florença, na Itália, no ano de 1905. Viveu sob o mecenato de D. Pedro II e foi agraciado com estudos de pintura em grandes ateliês europeus, como na prestigiosa Academia de Belas Artes de Paris e na Universidade de Bruxelas, tornando-se um grande cultivador da arte acadêmica – na época, acentuadamente idealizada e de cunho heroico e nacionalista. Por intermédio do Imperador D. Pedro II, Pedro Américo assinou um contrato, em 14 de janeiro de 1886, para a execução da tela “Independência ou Morte”, mais conhecida como “O Grito do Ipiranga”. Bastante expressivo, o quadro faz parte do acervo do Museu Paulista (também conhecido como Museu do Ipiranga).

Figura 1 - O quadro “Independência ou Morte” (1888), de Pedro Américo



Fonte: Américo, 1888.

Depois do traslado, devido a suas grandes dimensões - 7,60 m. de comprimento por 4,51 m. de largura, sem contar com a vigorosa moldura, acabou tendo de ser chumbado à parede do salão nobre. Uma descrição do quadro se segue, com saturação pictural altamente subjetiva⁹:

No centro do quadro, em posição privilegiada, está o príncipe regente, com uniforme de gala, altivo em seu cavalo e erguendo sua espada, resoluto e imperativo. Disposta à esquerda do observador, a comitiva que o acompanhou desde a cidade de Santos até às margens do riacho, já no planalto de Piratininga, se expressa em saudação entusiástica. Defronte há os “Dragões da Independência” que prontamente, movidos pela surpresa do régio ato, domam seus animais e se perfilam em semicírculo, alguns já com suas espadas em riste; outros, em atraso da abrupta ordem, procuram se postar à integridade do épico ato. Próximo a eles, à direita e mais ao fundo, um figurante ergue sua cartola e empunha um guarda-chuva (cunha-se popularmente que o tal indivíduo seria o próprio pintor, visto que costumava se retratar em suas obras). Na extrema esquerda, três figuras emblemáticas preenchem o espaço do quadro: o carreiro, os bois e o carro carregado de toras de madeira; logo acima, na sequência perspectiva, um casual transeunte na sua mula; e mais ao fundo, diminuto, um negro que se afasta do grupo, conduzindo um jumento, animal de carga com cestos característicos. O riacho do Ipiranga está em primeiro plano, discreto, no canto inferior direito,

⁹ Liliane Louvel estabelece uma taxonomia crescente para as “saturações picturais”: 1.efeito quadro; 2.vista pitoresca; 3.hipotipose; 4.“quadros vivos”; 5.arranjo estético; 6.descrição pictural; e, 7.ekphrasis (LOUVEL, 2012, p. 69).

e suas águas respingam na pata do cavalo de um dos “Dragões da Independência”. À direita, acima e ao fundo, uma habitação – chamada de “Casa do Grito” que supostamente servia de refúgio e descanso aos viandantes - reforça a ruralidade local, simples e acolhedora, e sua inigualável cor e beleza, em registro pictórico romântico e ufanista.¹⁰

No mesmo ano de finalização do quadro, Pedro Américo publicou o opúsculo “O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil”, no qual revela seu minucioso apanhado dos fatos e das situações que marcaram o processo histórico da Independência. Destaca as dificuldades em recuperar um episódio importante, de certo tão sedimentado na identidade do país, e de abordá-lo dentro dos parâmetros estéticos do momento da feitura. Evidencia o impasse vivido entre a inspiração idealizada e os apegos à veracidade histórica:

E se o historiador afasta dos seus quadros todos os incidentes perturbadores da clareza das suas lições e da magnitude de seus fins, com muito mais razão faz o artista, que procede dominado pela ideia da impressão estética que deverá produzir no espectador a sua obra (AMÉRICO, 1999, p. 19).

O pintor arrola o material consultado para representar seu motivo: os trajés e os gestos; os perfis dos da comitiva de D. Pedro, seus propósitos e significações; e, até mesmo, qual a raça dos cavalos utilizados na ocasião (se é que foram usados cavalos e não mulas, já que a subida da serra constituía-se em trajeto muito longo e íngreme). Expõe seus princípios e suas pretensões, estéticos e éticos:

Do mesmo modo, conhecendo pelas estampas e pelos retratos literários a nobre fisionomia do Fundador do Império, e sabendo que D. Pedro na tarde de 7 de setembro sofria de um incômodo gástrico que o obrigou a separar-se da sua Guarda de Honra, não deveria o artista alterar desfavoravelmente os traços do Augusto Moço naquele momento solene; porque se tal ocorrência foi com efeito real, e até mereceu a atenção do cronista, ela é indigna da história, contrária à intenção moral da pintura, e por consequência imerecedora da contemplação dos pósteros (AMÉRICO, 1999, p.20).

Registra, ainda, as viagens que realizou ao suposto local do ocorrido para se inteirar de

¹⁰ Como registro artístico de época, com preferências e apreciações de gosto e de moda peculiares, o quadro de Pedro Américo apresenta semelhanças com a tela “1807, Friedland”, de Ernest Meissonier (1815/1891), pintada em 1875, e que retrata a “Batalha de Friedland”, vencida por Napoleão Bonaparte (1769/1821), no ano de 1807: a disposição circular dos presentes no momento histórico direciona o foco para a figura central, situada em posição elevada - o imperador francês.

detalhes como relevo e vegetação e aponta as instituições e as fontes nas quais promoveu sua pesquisa, com agradecimentos e considerações respectivos:

Minucioso até o escrúpulo. Fui duas vezes a São Paulo, depois de compulsar na Biblioteca Nacional, no Instituto Histórico e nas coleções particulares as obras nas quais alguma passagem me podia auxiliar; visitei a gloriosa colina do Ipiranga em companhia do Sr. Barão de Ramalho, presidente da Comissão do Monumento que ali se está erigindo, sob cujos olhos desenhei de diversos pontos sítio que serviu de cenário ao segundo e mais grandioso canto da rápida epopeia [...] (AMÉRICO, 1999, p.21).

O POEMA “O GRITO”, DE JOSÉ PAULO PAES

A intelecção do poema “O Grito”, de José Paulo Paes¹¹, pode ser efetuada de duas maneiras: sem e com o conhecimento do quadro de Pedro Américo.

Sem o conhecimento, a apreensão do poema se faz com a competência das referências históricas delegadas ao leitor - supostamente brasileiro, quando de seu aprendizado escolar e, invariavelmente, dar-se-á como mais uma e simples informação a respeito da Independência do Brasil, notadamente pelo exposto no título. Com extremo limite, pode até mesmo trazer indiferença ao abordado.

Com o conhecimento, outras e diferentes interpretações podem suprir a éfrase efetuada. Desde uma decodificação mais elaborada, tomada pelos meandros da história pátria e pelos detalhes do quadro avivados no poema; passando por certo desdém por gosto temático ou mesmo pela abordagem ideológica, até a fruição e a subsequente sintonia com a proposta satírica encadeada pelo autor na produção do livro *Novas cartas chilenas* (1954), do qual o poema faz parte. Dessa forma, o leque de apreciação se abre nas perspectivas do leitor e, conseqüentemente, nas várias possibilidades críticas e analíticas que o poema potencializa.

Eis o poema:

O GRITO

Um tranquilo riacho suburbano,
Uma choupana embaixo de um coqueiro,
Uma junta de bois e um carreteiro:
Eis o pano de fundo e, contra o pano,

¹¹ José Paulo Paes nasceu em Taquaritinga-SP, em 1926, e faleceu em São Paulo, no ano de 1998. Estudou química industrial em Curitiba, onde iniciou suas atividades literárias, colaborando na revista Joaquim, dirigida por Dalton Trevisan. Em 1949 fixou-se em São Paulo e, por anos, exerceu sua formação no laboratório farmacêutico Squibb; no entanto, concomitantemente, publicava artigos, ensaios e resenhas em jornais e revistas da época. Em 1961 passou a trabalhar exclusivamente na editora Cultrix como tradutor, ensaísta e editor.

05 Figurantes – cavalos, cavaleiros,
Ressaltando o motivo soberano,
A quem foi reservado o meio plano
Onde avulta, solene e sobranceiro.

Complete-se a pintura mentalmente
10 Com o grito famoso, postergando
Qualquer simbologia irreverente.

Nem se indague do artista, casto obreiro
Fiel ao mecenato e ao seu comando,
Quem o povo, se os bois, se o carreiro.

(PAES, 1986, p. 178).

As sutilezas empregadas no plano do conteúdo, os artifícios formais (métrica, rima, estrutura de soneto...) e as articulações linguísticas expressam o limiar entre intenção e gesto, entre o fragmentado e o contínuo na transposição proposta por José Paulo Paes e certificam a dependência do grito ao substrato perceptivo e memorialista do leitor.

O jogo satírico¹² aposta numa maneira de desvelar o alvo risível sob a perspectiva da *persona* que o promove e tal atitude se dirige a outro e não identificado olhar: o do leitor da éfrase. Por conseguinte, como já observado, a *persona* corre o risco de não cumprir com suas intenções dado a capacidade de decodificação ou não do específico receptor. No quadro, Pedro Américo não quis apenas mostrar a façanha heroica, certamente também desejou despertar no observador, no mínimo, um sentimento altaneiro, de pertinência e de orgulho de toda uma nação. No poema, ironicamente, José Paulo Paes dá a entender que a ressonância do grito – se é que houve de fato um grito, posterga quaisquer arranjos dos registros historiográficos, remetendo com dubiedade o elaborado trabalho do pintor, nas suas conjunções e interesses pessoais – até mesmo de adulator, aos testemunhos retratados na cena, o carreiro ou os bois – levando de roldão também o observador. O poema é, no propósito inquiridor, trabalho de recriação, imaginária (“Complete-se a pintura mentalmente”)

¹² A nota é longa, mas necessária: Desde os romanos, as estratégias satíricas podem ser condicionadas em três etapas, promovidas pela *persona* (o eu-poético satírico): escolher um alvo (“norma”), articular uma tática (“ataque”) e utilizar uma técnica (“indireta”). O alvo a ser atacado é o que se chama de “norma” e pode ser os valores de uma pessoa ou personagem, de uma situação real ou imaginada, de um fato concreto ou abstrato. Tal “norma” se constitui num código social e ético consolidado como padrão que, escolhido previamente, acaba por se abalado, desde uma total inversão de valores, passando pela parcial desautorização ou rebaixamento, até o total expurgo. Já a articulação de uma tática visa a abordagem direta, eficaz e segura da “norma”, contando com o repertório do público para o entendimento e, conseqüentemente, para a ressonância do riso. É o “ataque agressivo”, porque objetiva precisão e clareza, renovando conceitos, isto é, abalando a “norma” para criar um novo código, o de interesse satírico – afinal, toda escolha implica em preterições. Por sua vez, utilizar uma técnica é adequar formas mais expressivas e críticas para atingir o alvo: ironias, paródias, animalizações, reduções, caricaturas... É a “indireta” formal, que depende do talento, sensibilidade e habilidade do emissor para comunicar suas intenções, utilizando linguagem refinada, eufêmica e sutil, ou vulgar, aviltante e chula.

e simbólica (“Qualquer simbologia irreverente”) que, ao mesmo tempo, procura aniquilar toda a programada e laudatória norma ou código que o quadro expressa.

De tal forma e com tal força imaginativa o quadro é espontaneamente tomado como verdadeiro, sem deslindamentos verídicos ou apreensões convincentes, como se o que está estampado fosse o que autenticamente aconteceu. E o mais inconveniente: ocorre a falsa audição do grito. O receptor também se porta bovinamente como agente da própria história. O recurso da écfrase possibilita o disparo do chiste¹³ e pode, além do riso, conduzir o leitor a uma experiência afetiva, e que deseja ser reflexiva, a respeito da sua própria apreciação histórica.¹⁴

Nesse ponto, uma pequena digressão permite realçar as conveniências da chamada “história oficial”. Assim, com pertinência, no poema “O Herói e a Frase”, do livro *História do Brasil* (1932), ocorre a desleitura de um insigne e, no mínimo ufanista, episódio histórico. Num *insight* bem peculiar, Murilo Mendes destaca do livro *História do Brasil* (1914), de João Ribeiro, uma lição escolar que diz do confronto marítimo travado entre as forças da “União das Coroas Ibéricas” e as do “invasor holandês”, estas comandadas pelo almirante Adrião Pater, nomeadamente no ano de 1631. Aponta o texto do renomado e copioso historiador:

Por esse tempo, partiu do Tejo para socorrer a colônia a esquadra de D. Antônio de Oquendo, que chegou à Bahia em julho de 1631 [...] ainda nos mares da Bahia, a 12 de Setembro, travou renhida luta com a esquadra holandesa de Adrião Pater. A frota espanhola era de cinquenta e três navios; a do almirante batavo, apenas de dezesseis; a ação foi terrível, o ataque à capitânia fez com que na luta atracassem cinco naus de uma e outra parte, que ficaram jungidas, lavradas de incêndio. Adrião Pater, não querendo salvar a vida entregando-se aos espanhóis, deixou-se morrer, e os navios separaram-se, ficando a batalha indecisa. Uma lenda de origem portuguesa ou espanhola se formou que atribuiu a Pater o derradeiro gesto de enrolar-se na bandeira da pátria e atirar-se às ondas dizendo: “O oceano é o único túmulo digno de um almirante batavo” (RIBEIRO, 1914: p.178).

¹³ Especialmente do epigrama. Vale anotar que a crítica qualifica José Paulo Paes como um poeta epigramático: Davi Arriguicci Jr., Haroldo de Campos, Alfredo Bosi e outros destacam essa postura. O epigrama é frequente nas estátuas divinas, bustos heroicos, arcos e pórticos, moedas e escudos, ajudando a qualificar tais objetos, deles enredando uma trajetória de materialidade e de existência, dizendo da figura em destaque, exaltando feitos; enfim, funcionando para o receptor como uma espécie de rótulo ou de emblema que traz esclarecimentos. Como de praxe na expressão estética literária, tal processo de interação entre as artes acaba por exigir a habilidade de atribuir autonomia às palavras, fazendo do epigrama não apenas um registro, mas uma criativa e complexa elaboração que induz no leitor aspectos da matriz que ela por si só pode não expressar. Os vários e variados recursos linguísticos que o poeta (e o escritor em geral) dispõe extrapolam a experiência essencialmente não verbal, fazendo com que o processo ecfástico não seja apenas uma reprodução e, como resultado artístico alicerçado na palavra escrita ou dita, leve o leitor a ter a ilusão de tornar presente o ausente.

¹⁴ Talvez daí o título do livro de José Paulo Paes – *Novas cartas chilenas*, a remeter ao destinatário novos detalhes e outras perspectivas, sempre com artimanhas satíricas, abordando episódios cultuados pela historiografia brasileira.

Por sua técnica satírica, o poema de Murilo Mendes arreda na elocução do “gritar” e enfatiza a impropriedade do testemunho histórico do “ouvir”:

Como é que poderia
Aquele almirante holandês
Na atrapalhão da hora da morte
Gritar abraçado com as ondas.
05 E, pior, alguém ouvir:
“O oceano é a única sepultura digna de
um almirante batavo”
(MENDES, 1994: p. 153).

A excepcional atitude do almirante holandês realça, por contraste, a inventiva da bravura dos espanhóis e portugueses: de praxe, quanto mais elevado o inimigo, maior glória conquistada ao vencê-lo. Entretanto, no afã do registro heroico da batalha que, segundo o historiador, “terminou indecisa”, o absurdo se revela presente no poema, permitindo a quebra da norma, por outra arguição do imaginado acontecimento épico – o verso 05 leva a pique quaisquer certezas ou, por outra, revela que a voz atribuída ao herói e o destaque do seu gesto não passam de logros engendrados pela historiografia.

Finda a digressão, no poema efrástico “O Grito”, de José Paulo Paes, também se assegura entre o “gritar” e o “ouvir”, *mutatis mutandis*, entre o emitir e o receber, para expressar os seus desvios despropositados e incongruentes.

A acuidade da *persona* satírica apela para percepções amalgamadas em seus aspectos visuais e notadamente sonoro (até pelo próprio título) como se disseminasse seus *granos de sal* no intuito de tirar o leitor de uma condição insossa, talvez alienada, de certo tão pouco contundente ou preocupada com as articulações de uma construção historiográfica marcada por interesses particulares e por apreciações conjunturais.

O FILME “INDEPENDÊNCIA OU MORTE” (1972), DIRIGIDO POR CARLOS COIMBRA

O filme “Independência ou Morte”, dirigido por Carlos Coimbra¹⁵, teve sua estreia em 4 de Setembro de 1972 - ano das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, momento marcante e de extrema mobilização nacional, expedido pelo governo

¹⁵ Carlos Coimbra (1927/2007) foi um cineasta voltado para o popular, sem grandes preocupações estéticas. Sua trajetória foi marcada principalmente pelos filmes ligados ao “cangaço”, modelo bastante popular nas décadas de 1950 e 1960, dos quais se destacam “Lampião, o rei do cangaço” (1963) e “Cangaceiros de Lampião” (1967). Em 1979, realizou “Iracema”, a controversa adaptação do romance alencariano, com Helena Ramos no papel da virgem tabajara.

militar.¹⁶ Reproduz, já pelo título, a imagem perpetuada pelo quadro de Pedro Américo que se imiscuiu no ideário popular brasileiro - nada mais oportuno do que reproduzi-la no cinema para regalo patriótico do grande público.¹⁷

Com dinamismo cênico e premeditada sonorização, o ápice do filme reproduz o quadro, com todos os seus requintes e ingredientes: o carreiro, os bois e o carro; os dragões; viandantes; a “casa do grito”, etc..¹⁸ Tem seu elenco estrelado por Tarcísio Meira (no papel de D. Pedro I) e Glória Menezes (interpretando a Marquesa de Santos), astros supremos das telenovelas exibidas pela Rede Globo. O filme reuniu o maior elenco até então formado no país; além destes: Tarcísio Meira Júnior (D. Pedro II), Dionízio Azevedo (José Bonifácio), Kate Hansen (Imperatriz Leopoldina), Manoel da Nóbrega (D. João VI), Heloísa Helena (Da. Carlota Joaquina) e Emiliano Queiroz (Chalaça)¹⁹.

Na época da produção, Carlos Coimbra destacou que era necessário ambientar as tomadas nos próprios lugares históricos para possibilitar aos atores e às atrizes “sentir o espírito da época e viver seus papéis com mais profundidade”. Em depoimento, o diretor ainda reforça:

Queria produzir o quadro famoso em que Dom Pedro empunha a espada e lança seu grito – Independência ou Morte! – mas as autoridades não atenderam nossos pedidos de empréstimo das fardas dos chamados “Dragões da Independência” e nós tivemos que confeccioná-las, usando o quadro como referência. (MERTEN, 2004, p. 222).

Em reportagens ou notas, os jornais da época conferem a ilusória cristalização histórica do filme: “... o momento exato da nossa independência, será o de maior emoção do

¹⁶ O artigo do O Jornal, de 27 de Agosto de 1972, página 08, referenda a presença dos mecanismos de censura da época: “[...] A primeira cópia do filme saiu ontem do laboratório, e foi exibido especialmente no Rio, em cabine particular, a um representante do presidente Médici - o coronel Otávio Costa, chefe da Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República. O filme começou a ser rodado no dia 3 de abril [...] e foi concluído em dez semanas. As tomadas foram feitas na mansão a Marquesa de Santos, no Campo de São Cristóvão, no Palácio do Catete, Fundação Castro Maia, e no campo de manobras do Exército em Gericinó, na Guanabara”. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/105647. Acesso em 20 de Novembro de 2019

¹⁷ Segundo registros do Arquivo Nacional, Fundo Sesquicentenário, na sua Pasta 3, a Editora Brasil-América (Ebal) contribuiu com o governo militar com a impressão de 1 milhão de exemplares da *Pequena história da Independência do Brasil em quadrinhos*, com revisão de Pedro Calmon. A mesma editora também recebeu autorização para imprimir 1 milhão de cartazes do “Grito do Ipiranga” de Pedro Américo, distribuídos nas festividades programadas.

¹⁸ No filme há outras transposições pictóricas, tal como a cena da cerimônia da coroação de D. Pedro como Imperador do Brasil, baseada no conhecido quadro homônimo de Jean-Baptiste Debret (1768/1848), pintado em 1828.

¹⁹ Uma pequena ficha técnica o filme: produtor, Oswaldo Massaini; diretor, Carlos Coimbra; ano de produção, 1972; tempo de projeção, 108 minutos; censura livre.

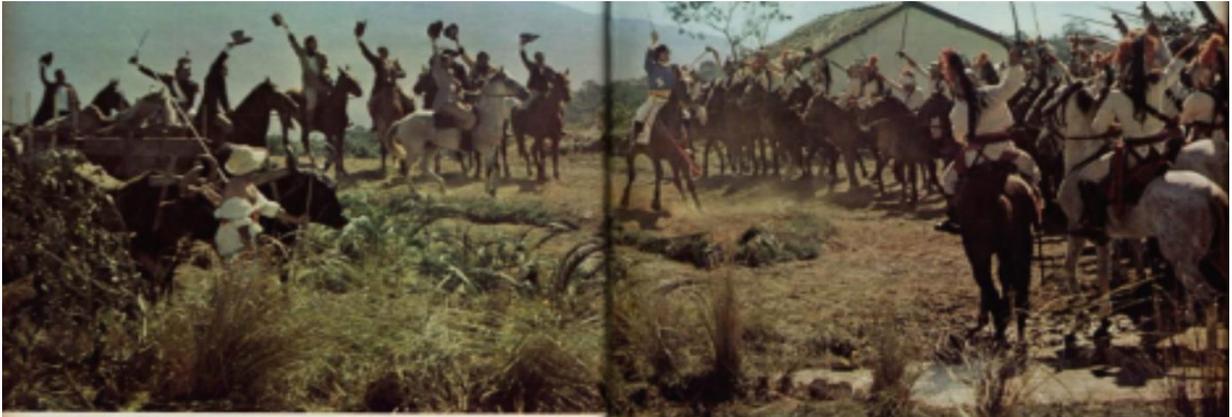
referido filme” (“Quase pronto ‘Independência ou Morte’” – O Jornal, de 02 de Julho de 1972); “no campo de Gericinó, onde foi filmada a cena do grito, a produção precisou construir um novo Ipiranga, máquinas entraram em ação e, em uma semana, tudo estava pronto: apareceu o riacho e a casinha foi repintada” (“Independência ou Morte”, o filme mais ambicioso do cinema nacional – Gazeta de Notícias, 11 de Julho de 1972); “o famoso quadro de Pedro Américo será revivido na tela [...] com toda a fidelidade e emoção épica do fato da maior importância na própria história do Brasil” (“Astros e estrelas da televisão dão força ao cinema brasileiro” – Gazeta de Notícias, de 21 de Julho de 1972). Ou, ainda, de modo menos ufanista, em reportagem da revista Manchete, do dia 26 de Agosto de 1972:

Mas de tal forma se vulgarizou a tela de Pedro Américo que se tornou, por assim dizer, a versão oficial do acontecimento. Deixar de seguir à risca a disposição de suas figuras e de obedecer aos figurinos que ele criou representaria para o grande público uma fuga à realidade histórica, mesmo tendo entrado, nessa composição, alguma fantasia, como em geral acontece nas interpretações artísticas de batalhas e outros feitos históricos. [...] ²⁰

A cena do “grito” do Ipiranga, como ilustra a figura 2, apresenta gradação crescente, com ritmo e toque grandiosos, de caráter emocionalmente épico. Há um arranjo cênico entre a plácida rotina da comitiva do príncipe D. Pedro, acantonada às margens do riacho do Ipiranga, dando água e descanso às montarias, e o desabalado galope empreendido pelo mensageiro das cartas enviadas desde o Rio de Janeiro – a do conselheiro José Bonifácio e a da D. Leopoldina.

²⁰ Revista Manchete, edição número 1062, ano 20, de 26 de agosto de 1972. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/126025>. Acesso: 21 de Novembro de 2019.

Figura 2 – Cena do “grito” do Ipiranga, do filme “Independência ou Morte” de 1972



Fonte: Revista Manchete, n. 1062, 1972.

Os acordes iniciais do “Hino da Independência”²¹ são repetidos até a entrega das mensagens, quando, concomitantemente à focalização da leitura da carta feita pelo príncipe regente, a voz do conselheiro revela as imbricações políticas e econômicas impostas pelas Cortes portuguesas²².

Com um rápido corte, o qual mostra a enérgica ordem de José Bonifácio para a urgente entrega das cartas, a cena se amplia de um *close-up* da expressão indignada do Príncipe Regente que, em ato contínuo, de modo resoluto, inicia a tão esperada atitude: “- Todos em forma!”, para a abertura total do foco, angulando todo o cenário e seus figurantes, em *zoom out*, em nítida inspiração no quadro de Pedro Américo, ao som dos melódicos acordes do hino e do enérgico e conhecidíssimo brado: “ – Independência ou morte!”²³. Sem equívocos, é o clímax do filme.

CONCLUSÃO: EM EXPOSIÇÃO, PERMANENTE

Entre as interações da literatura em geral com as outras artes, em particular da poesia com as artes visuais, a écfrase detém um lugar de inquestionável prestígio e permanência.

²¹ A composição musical é do próprio D. Pedro, registrando-se que foi pautada no mesmo dia de 7 de Setembro de 1822, quando do regresso a São Paulo. Por sua vez, a letra é de autoria do poeta e político Evaristo da Veiga, elaborada posteriormente.

²² Em *off*, fora das vistas, a voz de José Bonifácio revela: “De Portugal não temos nada a esperar senão escravidão e horrores. Decida-se vossa Alteza quanto antes. Porque resoluções e medidas de água morna nada mais servem. Cada momento perdido é uma desgraça, só há dois caminhos a seguir, partir-se para Portugal e entregar-se prisioneiro das Cortes, ou ficar no Brasil e proclamar a independência.”

²³ Montado no cavalo, Dom Pedro vocifera: “As Cortes de Portugal querem nos escravizar De hoje em diante, as nossas relações estão cortadas. Eu nada mais quero do governo de Lisboa. Nenhum laço nos une mais. Pelo meu sangue, pela minha honra e pelo meu Deus, juro promover a independência do Brasil. Independência ou morte!”

Com origem nas práticas descritivas que remontam aos grandes textos clássicos, os processos efrásticos ganharam ajustes ao longo dos séculos, concomitantemente aos aprimoramentos artísticos. O desenvolvimento de técnicas, linguagens e processos como os da fotografia – desde o daguerreotipo até o *click* digital, como os do cinema – incluindo as animações e os efeitos especiais, como os das eficazes multimídias expandem os limites estéticos e, conseqüentemente, suscitam novos questionamentos e expõem inovadoras teorizações – das quais a éfrase necessariamente deve fazer parte.

Na conjuntura atual, o texto efrástico vincula-se às experiências propiciadas pelos acervos de museus, tanto físicos quanto virtuais – sendo que os virtuais permitem enorme facilidade de acesso e amplificam o leque de possibilidades de apreciações, especialmente, de detalhes das obras e de elementos técnicos peculiares. Quando comparados aos acervos tradicionais – documentos ou objetos concretos - os digitais têm propriedades específicas, como alcance e maleabilidade. Disponível na *web*, os digitais podem ser acessados por qualquer usuário, a qualquer hora e desde qualquer lugar, com difusão instantânea e abrangente. Com relação à maleabilidade, além de apoiarem e serem material para pesquisas acadêmicas ou leigas, os acervos digitais podem ser recombinações e/ou agregados a outros recursos formando novos outros recursos e demandas, usados para os mais variados e inusitados fins: turismo, design, criação de *games*, programas educativos, arquitetura, bem-estar, etc., etc., etc..

No caso específico de um quadro²⁴, apreendê-lo pela visão e expressar o captado por meio de uma produção poética ou cinematográfica, implica desvelar *pari passu* detalhes que o pintor fixou nos gestos, feições e posturas das figuras e também as nuances do entorno ou do ambiente no qual elas estão inseridas até os limites da moldura – um recorte das coisas do mundo. O gradiente de aproximação e a simultânea varredura feitas pelo poeta ou pelo cineasta, por escolhas e decisões, se permitem até o desfocar por completo do motivo original, de sorte que o produto final ganha contornos subjetivos, alicerçados por sensibilidades e repertórios ideológicos, e até mesmo contextualizações históricas. Destarte, com amparo platônico, o receptor tem um contato construído como simulacro do simulacro e que se sustenta mais uma vez por meio de sensíveis e fecundas interpretações – atitudes humanas de condensação e de disseminação, expressas respectivamente por metáforas e metonímias, por

²⁴ Na esteira de Claus Clüver: “A pintura é um sistema semiótico no qual as unidades significantes são distintas, embora essas unidades não sejam governadas por regras tão codificadas quanto as regras da linguagem verbal. Pelo menos em parte, essas regras devem ser deduzidas a partir de cada obra – ou mais precisamente, inferidas pelos espectadores, de acordo com os códigos e convenções de significação pictórica a eles familiares.” (CÜVER, 2006, p.116).

símiles e contiguidades.

Acima de tudo, pelo seu intuito, a transposição efrástica age como catalisador na memória do receptor, reproduzindo com singularidade a matriz, trazendo evidências outras além das que foram originalmente fixadas, num processo dinâmico e alterante.

É de se esperar que muitos dos detalhes do quadro de Pedro Américo não sejam transpostos e que haja elementos em destaque que fazem parte apenas do poema de José Paulo Paes ou do filme de Carlos Coimbra, mas certamente há dependências entre os “gritos”. Pode-se dizer, então, que o silêncio inerente da pintura ganha no poema a sugestão sonora e, no filme, a sua ilusória movimentação - o que corrobora com a ideia dos específicos semióticos e suas múltiplas possibilidades de expressão e envolvimento.

REFERÊNCIAS

AMÉRICO, Pedro. **[Independência ou Morte]** ou **[Grito do Ipiranga]**. 1888. Pintura, óleo sobre tela, 415 m. x 760 m. – Museu Paulista / USP.

AMÉRICO, Pedro. O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil. *In*: OLIVEIRA, Cecília H. S., MATTOS, Cláudia Valladão (org.). **O brado do Ipiranga**. São Paulo: Editora da Univ. São Paulo, 1999 – p. 01-27. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=3oOvwNLVrzAC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false> Acesso: 12 de Setembro de 2019.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno – Ensaios de crítica literária e ideológica**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. *In*: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível – ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e sociedade**. Revista de teoria literária e literatura comparada. n. 2, São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso: 27 de Dezembro de 2019.

HEFFERNAN, James A. W. **Ekphrasis and Representation**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, New Literary History, 1991. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/295479971/James-a-W-Heffernan-Ekphrasis-and-Representation>. Acesso em: 06 de Janeiro de 2020.

HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis: theory. *In*: RIPPL, Gabriele. **Intermediality: literature – image – sound – music**. Berlim: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015.

INDEPENDÊNCIA OU MORTE. Direção de Carlos Coimbra; Produção de Oswaldo Massaini; Direção de arte de Campello Neto. Rio de Janeiro (RJ): Cinedistri, 1972. 1 Videocassete (108 min.): VHS, Ntsc, son., color. Port.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e Estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47-69.

NAVES, Rodrigo. Um Homem Como Outro Qualquer. **Revista Piauí**, n. 21, jun. 2008, na sessão “Memórias Literárias”, republicado como prefácio do *Poesia Completa* (2008).

MENDES, Murilo. **Antologia poética**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro. Editora Nova Aguilar, 1994.

MERTEN, Luis Carlos. **Carlos Coimbra**: um homem raro. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004.

MOISÉS, Carlos Felipe. Meia Palavra Inteira. In: _____. Literatura para quê?. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996, p. 125-140. Disponível em:
<http://www.jornaldepoesia.jor.br/cfmo01.html>. Acesso: 12 de Agosto de 2019.

PAES, José Paulo. **Poesia Completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RIBEIRO, João. **História do Brasil**, 1914. Disponível em:
http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/LEMAD_DH_USP_Historia%20do%20Brasil_Joao%20Ribeiro_1914.pdf. Acesso: 14 de Maio de 2014.

REVISTA MANCHETE, Rio de Janeiro (RJ), n. 1062, de 26 de agosto de 1972, p. 86 - 87. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=126021>. 21 de Novembro de 2019.

Recebido: 04/10/2020
Aprovado: 20/01/2021