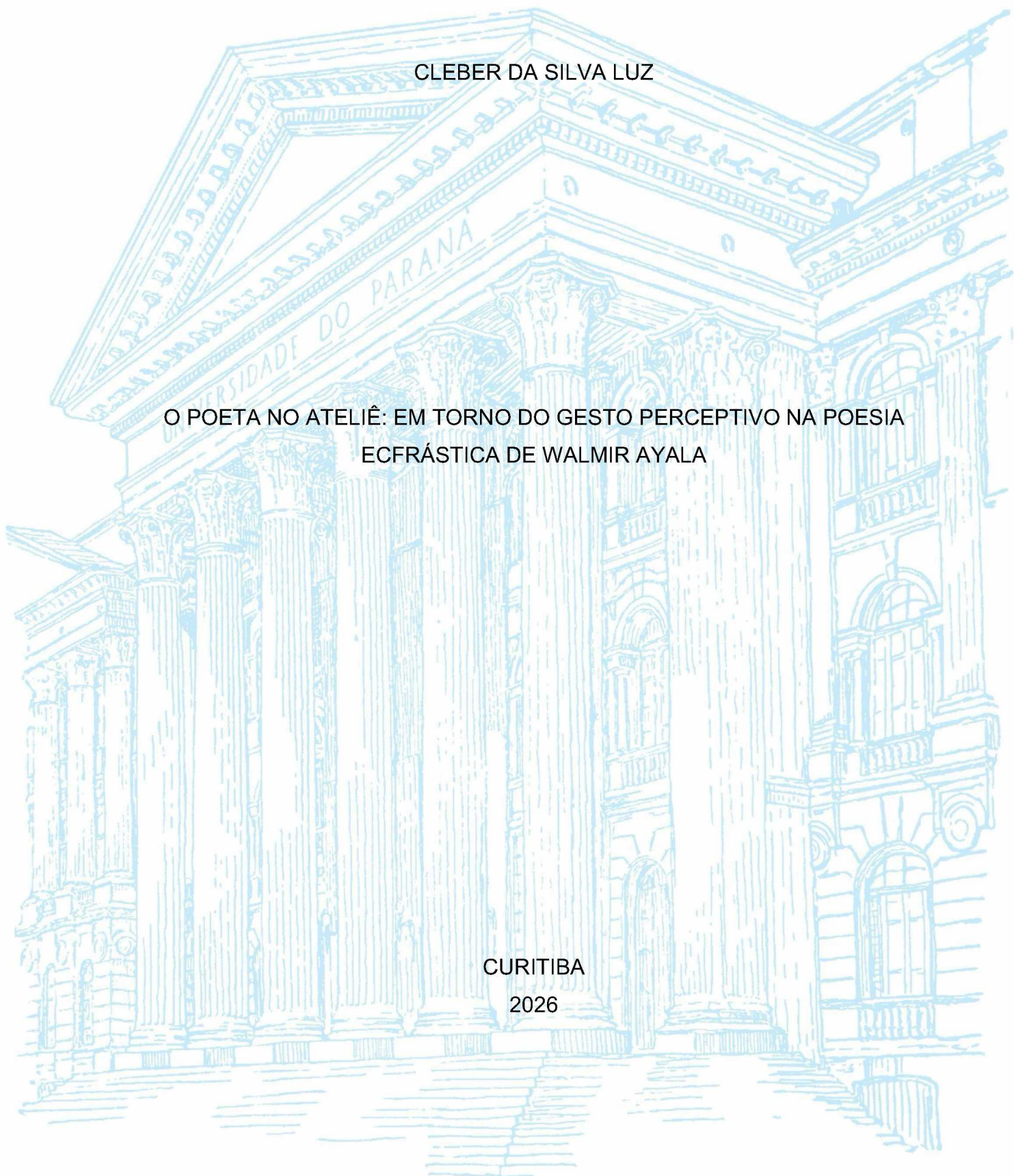


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CLEBER DA SILVA LUZ

O POETA NO ATELIÊ: EM TORNO DO GESTO PERCEPTIVO NA POESIA
ECFRÁSTICA DE WALMIR AYALA

CURITIBA
2026



CLEBER DA SILVA LUZ

O POETA NO ATELIÊ: EM TORNO DO GESTO PERCEPTIVO NA POESIA
ECFRÁSTICA DE WALMIR AYALA

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Mara Stroparo

CURITIBA

2026

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Luz, Cleber da Silva

O poeta no ateliê : em torno do gesto perceptivo na poesia
ecfrástica de Walmir Ayala. / Cleber da Silva Luz. – Curitiba, 2026.
1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Mara Stroparo.

1. Ayala, Walmir, 1933-1991. 2. Poesia brasileira. 3. Ecfrase.
4. Arte e literatura. I. Stroparo, Sandra M., 1970-. II. Universidade
Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CLEBER DA SILVA LUZ**, intitulada: **O POETA NO ATELIÊ: EM TORNO DO GESTO PERCEPTIVO NA POESIA ECFRÁSTICA DE WALMIR AYALA**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 23 de Fevereiro de 2026.

Assinatura Eletrônica
24/02/2026 13:32:00.0
SANDRA MARA STROPARO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
24/02/2026 23:08:51.0
BEATRIZ AVILA VASCONCELOS
Avaliador Externo (UNESPAR)

Assinatura Eletrônica
24/02/2026 14:03:52.0
WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
24/02/2026 11:30:05.0
ANA KARLA CARVALHO CANARINOS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO)

à Sophia e
à memória de Walmir Ayala.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

À professora Sandra Mara Stroparo, minha orientadora, por me acolher, primeiramente (um desconhecido, com francês iniciante), em sua disciplina sobre Mallarmé; depois, em aceitar me orientar, pela confiança no meu trabalho, por acreditar na possibilidade de esta Tese existir; pela paciência diante das minhas limitações ao longo do percurso; por todas as orientações, conversas e cafés, quando em Curitiba, sempre estimulantes.

Ao Sandro que, em 2015, me convidou para este universo das Letras, da literatura, da poesia; e que me acompanha desde as primeiras lições sobre o quão difícil é a vida, o amor e suas travessias, como em Guimarães Rosa.

Ao André Seffrin, pelo diálogo aberto e pela disponibilidade em contribuir com esta pesquisa; por abrir seu acervo com os arquivos do grande Walmir Ayala, pelos materiais compartilhados, de livros enviados pelos Correios a manuscritos digitalizados.

À Braulina Cilião, querida professora, que ainda na pré-escola me ensinou a primeira lição de poesia.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPR, em especial ao Piotr Kilanowski, pelos diálogos sobre a poesia polonesa e seu encontro com as artes.

Às professoras Ana Karla Canarinos e Beatriz Avila Vasconcelos, e ao professor Waltencir Oliveira, por aceitarem compor a banca de defesa desta tese, pelas leituras, pelo olhar sensível e pelas contribuições ao trabalho em sua fase final; e à professora Liliam, pelas sugestões no exame de qualificação, que em muito ajudaram a alcançar o trabalho que aqui se apresenta.

À Vanessa, minha amiga amada, por dividir todos os passos desse percurso comigo, desde quando estar na pós-graduação era apenas uma ideia.

À Fernanda, pela amizade sincera, pelas trocas e por aceitar viajar comigo até Saquarema e visitar o cenário em que parte dos poemas analisados nesta tese foram escritos.

Às minhas amigas Priscila e Jéssica, por dividirem esse tempo, esses caminhos entre palavras, pesquisas... entre a escrita e a vida.

Aos meus alunos e às minhas alunas, com quem sempre tive a oportunidade de aprender um novo modo de ler e perceber o poético.

À CAPES, pela bolsa concedida por um período de desenvolvimento desta pesquisa, o que possibilitou a dedicação em tempo integral, fundamental para a conclusão do trabalho.

Ver é meu ensaio de domínio.

Walmir Ayala

RESUMO

O estudo desenvolvido nesta Tese investiga a relação interartística em parte da poesia produzida por Walmir Ayala (1933-1991) a partir do recurso da écfrase. Pela leitura de *Natureza viva* (1973), *A pedra iluminada* (1976), *Memória de Alcântara* (1979), *Os Reinos e as Vestes* (1986) e *Caderno de pintura* (2014), de fragmentos dos diários e dos ensaios, e de crítica do poeta, propõe-se a análise de poemas selecionados das obras mencionadas considerados representativos da figuração do *gesto perceptivo* (Leite, 2024) na obra de Ayala. Para tanto, procede-se a uma apresentação do poeta e sua produção, discutindo, de maneira panorâmica, sua relação com as outras artes, especialmente no que concerne à atuação de Ayala como crítico de arte. Em seguida, faz-se uma discussão teórica preliminar acerca das relações entre poesia e artes no âmbito dos estudos interartes, que fundamenta as análises, sobretudo a partir de Clüver (1997; 2017; 2019; 2024), Hansen (2006) e Gomes (2014). Em abordagem interdisciplinar e metodologia bibliográfica, apresentam-se as análises que buscaram caracterizar e refletir acerca das figurações do diálogo interartístico. Estas permitiram reconhecer diferentes formas de materialização da presença dessas relações, como o desejo de representar matizes pictóricos via linguagem verbal ou a intenção de diluir as referentes picturais a partir da manifestação da percepção do poeta, e as dinâmicas de afetação, sobretudo na última obra, *Caderno de pintura*, em que todos os poemas apresentam um elemento relacional com um/uma artista, uma tendência, técnica, movimento ou uma obra de arte. Por fim, é possível identificar também que essas manifestações estão ligadas ao trabalho do poeta como crítico e sua convivência com artistas em ateliês, de modo a revelar ser essa relação uma das linhas de forças de sua poesia.

Palavras-chave: Walmir Ayala. Poesia brasileira. Écfrase. Estudos Interartes.

ABSTRACT

The study developed in this thesis investigates interartistic relations in part of the poetry produced by Walmir Ayala (1933–1991), focusing on the use of ekphrasis. Through the reading of *Natureza viva* (1973), *A pedra iluminada* (1976), *Memória de Alcântara* (1979), *Os Reinos e as Vestes* (1986), and *Caderno de pintura* (2014), as well as fragments from the poet's diaries and essays and his critical writings, the dissertation proposes an analysis of selected poems from the aforementioned works that are considered representative of the figuration of the perceptive gesture (Leite, 2024) in Ayala's oeuvre. To this end, the study begins with a presentation of the poet and his production, discussing, in a panoramic manner, his relationship with other arts, especially with regard to Ayala's activity as an art critic. This is followed by a preliminary theoretical discussion on the relations between poetry and the arts within the field of interarts studies, which provides the foundation for the analyses, drawing particularly on Clüver (1997; 2017; 2019; 2024), Hansen (2006), and Gomes (2014). Adopting an interdisciplinary approach and a bibliographic methodology, the analyses aim to characterize and reflect on the figurations of interartistic dialogue, making it possible to recognize different forms of materialization of the presence of these relations, such as the desire to represent pictorial nuances through verbal language, or the intention to dissolve pictorial referents through the manifestation of the poet's perception, as well as dynamics of affectation—especially in the final work, *Caderno de pintura*, in which all poems present a relational element, involving an artist, a tendency, a technique, a movement, or a work of art. Finally, it is also possible to identify that these manifestations are linked to the poet's work as a critic and to his interaction with artists in their studios, thus revealing this relationship to be one of the driving forces of his poetry.

Keywords: Walmir Ayala; Brazilian poetry; Ekphrasis; Interarts studies.

RESUMEN

El estudio desarrollado en esta Tesis investiga la relación interartística en parte de la poesía producida por Walmir Ayala (1933-1991) a partir del recurso de la écfrasis. Mediante la lectura de *Natureza viva* (1973), *A pedra iluminada* (1976), *Memória de Alcântara* (1979), *Os Reinos e as Vestes* (1986) y *Caderno de pintura* (2014), así como de fragmentos de diarios, ensayos y textos de crítica de arte del propio poeta, se propone el análisis de poemas seleccionados de las obras mencionadas, considerados representativos de la figuración del *gesto perceptivo* (Leite, 2024) en la obra de Ayala. Con este fin, se presenta al poeta y su producción, abordando de forma panorámica su relación con otras artes, especialmente en lo relativo a su actuación como crítico de arte. A continuación, se expone una discusión teórica preliminar sobre las relaciones entre poesía y artes en el ámbito de los estudios interartísticos, que fundamenta las lecturas analíticas, principalmente a partir de Clüver (1997; 2017; 2019; 2024), Hansen (2006) y Gomes (2014). Desde un enfoque interdisciplinario y con metodología bibliográfica, se presentan análisis que buscaron caracterizar y reflexionar sobre las figuraciones del diálogo interartístico, lo que permitió reconocer distintas formas de materialización de la presencia de estas relaciones, como el deseo de representar matices pictóricos mediante el lenguaje verbal o la intención de diluir los referentes pictóricos a partir de la manifestación de la percepción del poeta, así como las dinámicas de afectación, especialmente en la última obra, *Caderno de pintura*, en la que todos los poemas presentan un elemento relacional con un/a artista, una tendencia, una técnica, un movimiento o una obra de arte. Finalmente, también es posible identificar que estas manifestaciones están vinculadas al trabajo del poeta como crítico y a su convivencia con artistas en talleres, lo que revela que esta relación constituye una de las líneas de fuerza de su poesía.

Palabras clave: Walmir Ayala; Poesía brasileña; Écfrasis; Estudios interartísticos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O POETA ENTRE AS ARTES	17
1.1 A CRÍTICA DE ARTE DE WALMIR AYALA	25
1.2 NOTAS SOBRE A ÉCFRASE NA RELAÇÃO ENTRE POESIA E OUTRAS ARTES.....	44
2 NO ATELIÊ: ANOS 1970	67
2.1 NATUREZA VIVA	67
2.2 A PEDRA ILUMINADA	82
2.3 QUANDO FORA DO ATELIÊ: MEMÓRIA DE ALCÂNTARA	95
3 NUMA ORDEM INVERTIDA: ANOS 1980	123
3.1 OS REINOS E AS VESTES	127
3.2 GALERIA DE PALAVRAS (OU UM CADERNO DE PINTURA).....	150
REFERÊNCIAS	180
ANEXOS	186

INTRODUÇÃO

Nesta tese de doutoramento apresenta-se um estudo de parte da poesia produzida pelo poeta gaúcho Walmir Ayala. A pesquisa parte da hipótese de que uma parcela representativa de sua poesia está assentada na relação entre poesia e outras artes. Com base nessa hipótese, busca-se defender que, nesse diálogo, se configuram diferentes modalidades das relações interartes, conforme comprovam as análises realizadas, igualmente marcadas por distintos momentos de sua produção.

Uma busca no Banco de Dissertações e Teses da Capes e outras plataformas, como o *Google Scholar* e a função de pesquisa por tema da Plataforma Lattes, indica uma quantidade irrisória de trabalhos acadêmicos que laçam um olhar à obra poética de Walmir, sendo esse um dos elementos que motivam e que justificam a realização deste estudo.

Diante disso, considerando a ainda restrita fortuna crítica em torno da poesia de Walmir Ayala, especialmente no que se refere às relações entre poesia e outras artes, campo no qual se identificam apenas dois trabalhos, e com o intuito de refletir sobre os modos como esse diálogo se manifesta em sua produção poética, realizou-se uma análise de viés cronológico e comparativo de sua obra. Tal abordagem fundamenta-se nos Estudos Interartes, mostrando-se pertinente à hipótese desta pesquisa, qual seja, à medida que o poeta passa a atuar de forma mais acentuada como crítico de arte, sua poesia assume contornos marcados por índices mais elevados de figuratividade e visualidade, valendo-se de procedimentos característicos do pictural, como o emprego de léxico técnico, a referência a artistas, o cromatismo, entre outros recursos. Além disso, também é possível reconhecer momentos em que se materializam nos poemas o desejo de diluir os referentes e representar a percepção do poeta/do eu lírico sobre aquilo que observa. Nessa direção, tanto quando na materialização da visualidade quanto na diluição dos referentes, partimos do conceito de *gesto perceptivo* (Leite, 2014) para embasar as leituras.

Em um primeiro momento, a tentativa de delimitar e nomear o exercício efrástico elaborado por Walmir Ayala no recorte analisado nesta tese levou-nos ao reconhecimento da presença de um *gesto visual*. Tal noção sintetiza, a nosso ver, a criação de imagens verbais no interior dos poemas, seja em sua relação direta com uma obra de arte ou com determinadas imagens, seja nos casos em que os efeitos visuais se tornam predominantes, configurando um esforço de tornar algo visualizável.

Trata-se de uma característica fundamental da éfrase em sua acepção não tradicional, entendida não como mera descrição de um objeto real e/ou concreto, mas como descrição vivida, mediada pela percepção e pela linguagem. Contudo, o processo de leitura e análise dos textos poéticos veio, em momento posterior, demonstrar que a proposição de um *gesto visual* não se sustentaria em todos os casos. Isso se evidencia, por exemplo, quando nos deparamos com obras em que o desejo do poeta, em seu exercício de elaboração verbal e de criação de imagens poéticas, consiste justamente em tornar as referências visuais “invisíveis”. Trata-se ainda de um campo efrástico, porém configurado de outras maneiras, por meio de relações de diálogo, de referência ou de exercícios de representação verbal de uma obra de arte que se realizam de modo imaginativo, criativo e libertário.

A noção de *gesto* pode ser aqui fundamentada a partir da reflexão do filósofo Vilém Flusser, para quem o “gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade” (2014, p. 16). Nessa perspectiva, o *gesto* comporta uma dimensão deliberada, podendo tanto revelar quanto ocultar algo, *dizer* inclusive aquilo que se pretende ocultar. Trata-se, portanto, de um movimento no qual a liberdade se articula na relação com o *outro*, configurando-se tanto como modo de revelação quanto de velamento. O que se evidencia no conjunto da obra efrástica de Walmir Ayala, nessa direção, não é apenas um desejo de que *algo* se torne visual, mas que se revele nos textos a percepção daquele que observa, imagem resultante daquilo que se vê.

Nesse sentido, a leitura de *A superfície dos dias: o poema como modo de perceber* (2024), instigante ensaio de Luiza Leite, mostrou-se fundamental para as discussões e análises desenvolvidas nesta pesquisa, ao possibilitar o reconhecimento do exercício poético de Walmir Ayala como a realização de um *gesto perceptivo*. Tal conceito é formulado pela autora a partir da análise de textos poéticos de diferentes épocas e nacionalidades. Para Leite, o gesto decorre de um movimento que implica “prestar atenção, perceber o que nos rodeia, traduzir a experiência sensível por meio da linguagem escrita” (2024, p. 9).

Nas palavras da ensaísta, “perceber é deixar-se ficar no tempo, demorar, permitir-se ser conduzido pelo que olhamos” (2024, p. 15). À luz dessa formulação, é possível refletir sobre a noção de gesto no que se refere à construção das imagens visuais, na medida em que o exercício poético de Ayala revela uma atitude libertária em relação ao trabalho com a referência, bem como à criação a partir daquilo que é captado pelo olhar. Em todo caso, o estudo de um gesto não visa à interpretação da

liberdade em si mesma, mas à apreensão das formas pelas quais essa liberdade se manifesta. Entre as diferentes manifestações do gesto, Flusser dedica atenção ao *gesto de escrever*. Para o filósofo, tal gesto “trata-se da ação que coloca material sobre superfície”, sendo, contudo, “daqueles casos nos quais a essência está em contradição com a sua superfície observável” (Flusser, 2014, p. 99). Nesse horizonte, consideramos viável analisar o trabalho ecrástico de Walmir Ayala como um *gesto perceptivo* que articula dois sentidos – o *ver* e o *escrever* – no plano verbal, configurando-se como manifestação de uma liberdade criativa que parte de um referente e o desloca para sob a superfície do texto. Nessa perspectiva, inscreve-se o que Agamben denomina “esfera da gestualidade” (2008, p. 10), espaço em que se dá o encontro entre o visual e sua transmutação possível em invisível por meio da imagem textual. As imagens criadas nesse exercício “[...] são modos de revelar o próprio gesto perceptivo de quem olha” (Leite, 2024, p. 20).

O trabalho está dividido em 3 segmentos fundamentais, para além da Introdução e das Considerações finais. No primeiro capítulo, apresentam-se a biografia do poeta, sua produção literária e de crítica de arte, aspectos centrais acerca das questões em torno da ideia do poeta entre as artes. Além disso, recuperam-se também as principais leituras de sua obra, a partir de uma ainda breve fortuna crítica no âmbito dos estudos acadêmicos. Ao final deste capítulo, discutem-se aspectos teóricos basilares para a compreensão das relações entre poesia e outras linguagens artísticas, com especial atenção aos estudos interartes e às intermedialidades. Em seguida, realiza-se um breve percurso em torno do recurso da écfrase, situado no campo dos estudos que articulam poesia, artes e mídias.

No segundo capítulo, são apresentadas análises de poemas selecionados das obras *Natureza viva* (1973), *A pedra iluminada* (1976) e *Memória de Alcântara* (1979), buscando observar as formas pelas quais o gesto perceptivo comparece como um desejo de construir contornos visuais no plano do verbal, a partir de diferentes expedientes ecrásticos, especialmente o uso do léxico pictural e a referências a obras e artistas pela écfrase anunciada.

O terceiro capítulo dedica-se à análise das obras *Os Reinos e as Vestes* (1986) e *Caderno de pintura* (2014). No primeiro caso, examina-se a representação verbal da percepção do poeta, compreendida como um processo de abstração pelo qual as imagens elaboradas nos poemas partem do visível em direção à busca do “invisível”. No segundo, a leitura fundamenta-se na categoria de “écfrase curatorial” (Lancman,

2020), articulada às marcas de afetação na poesia (Leone, 2014) e à presença de um tom crítico, decorrente da construção de uma crítica de arte nos poemas selecionados.

Ao final, apresentam-se as considerações finais do trabalho, nas quais se retomam os principais eixos teórico-analíticos desenvolvidos ao longo da tese, avaliando-se a pertinência da hipótese inicial e os resultados alcançados a partir das leituras propostas. Nesse momento conclusivo, busca-se também sistematizar as contribuições do estudo para a compreensão das relações entre poesia e outras artes na obra de Walmir Ayala, bem como indicar possíveis desdobramentos da pesquisa, tanto no campo dos estudos interartes quanto em investigações futuras sobre a poesia brasileira contemporânea.

1 O POETA ENTRE AS ARTES

Ver é meu ensaio de domínio

Walmir Ayala

Walmir Felix Ayala nasce em Porto Alegre, em 1933, e muda-se para o Rio de Janeiro em 1956, cidade onde falece aos 58 anos, em 1991. Sua infância transcorre na casa dos avós, na companhia dos pais. Aos quatro anos de idade, perde a mãe, assassinada pelo próprio pai sob a acusação de adultério. Esse acontecimento trágico marca profundamente sua trajetória pessoal e literária, fazendo emergir, em grande parte de sua produção, uma atmosfera recorrente de solidão, desamparo e melancolia, que se estende até o fim de sua vida. Um ano após a morte da mãe, passa a viver apenas com o pai e a madrasta. O interesse pela literatura manifesta-se precocemente, aos nove anos, quando Ayala simula a edição de um livro de sua autoria, reunindo poemas e ilustrações, gesto que antecipa sua inclinação para a escrita e para o diálogo entre *palavra* e *imagem*, que se tornará, como essa tese demonstra, uma das linhas de força de sua poesia. Tais tonalidades afetivas não se apresentam como simples transposição biográfica, mas como matrizes sensíveis que informam a construção de imagens, a dicção lírica e os modos de percepção mobilizados por sua poesia ao longo do tempo.

Ayala ingressa no curso de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), embora não chegue a concluí-lo. Ainda na juventude, em Porto Alegre, dá início à sua trajetória literária com a publicação de *Face dispersa* (1955), obra financiada por seu pai, Sylvio Solano Ayala. A escolha do título inaugural já sugere uma poética marcada pela fragmentação e pela instabilidade do sujeito lírico, traços que se desdobrarão ao longo de sua produção. A mudança para o Rio de Janeiro é motivada pelo desejo de dedicar-se integralmente ao ofício das letras e de consolidar-se como escritor. Na capital fluminense, Ayala intensifica sua atividade literária e publica uma série de livros que confirmam a diversidade temática e formal de sua poesia, entre os quais se destacam *Este sorrir, a morte* (1957), *O edifício e o verbo* (1961), *Cantata* (1966), *Poemas da paixão* (1967) e *Questionário* (1967). Essas obras evidenciam um percurso poético em constante elaboração, no qual se articulam

reflexão existencial, tensão entre corpo e linguagem e um progressivo adensamento da consciência metapoética.

Entre 1959 e 1965, colabora como crítico de teatro em diversos periódicos, entre eles o *Jornal de Letras* e a revista *Leitura*. No *Jornal do Brasil*, mantém duas colunas: de 1962 a 1968, sobre literatura infantil e, de 1968 a 1974, sobre crítica de arte. Sua colaboração estende-se a outros periódicos de grande circulação, como *Folha de São Paulo*, *Correio da Manhã* e *Última Hora*. Muitos textos produzidos nesse período permanecem, ainda hoje, sob tutela do acervo da *Casa de Rui Barbosa*, com reprodução restrita em razão de questões relacionadas aos direitos autorais de informações, imagens e trechos de obras de escritores, artistas e intelectuais da época (Newton Júnior, 2014). É sobretudo nesse momento, a partir da manutenção de sua coluna, que se intensifica a relação de Ayala com as artes, iniciada em meados da década de 1960 e progressivamente consolidada ao longo da década de 1970, quando publica obras que o afirmam e o legitimam como crítico de arte no contexto brasileiro do século XX.

Em termos histórico-contextuais, a atuação de Ayala na cena artística desse período pode suscitar interrogações em torno de seu posicionamento quanto à ditadura militar que havia se instaurado no Brasil, dentre outras questões políticas. No documentário *Walmir Ayala*¹, fala-se sobre a atuação de Ayala como um poeta focado nas representações dos sentimentos e grandes questões humanas (amor, morte, Deus, o tempo etc.), representante de uma vertente poética que era desligada da participação e do engajamento político de então. Contudo, um episódio específico tensiona essa leitura. Em 1967, Ayala foi agraciado com o Prêmio Nacional de Poesia, um dos mais importantes do cenário literário da época. Ao chegar na Universidade de Brasília para a cerimônia de premiação, deparou-se com a repressão violenta exercida por militares contra estudantes em protesto. Diante dessa situação, o poeta optou por renunciar ao prêmio, convertendo o gesto em forma de protesto. Na ocasião, declarou que, frente à violência instaurada, a poesia se tornava inútil, evidenciando uma postura ética que relativiza a ideia de completo afastamento de sua obra em relação às tensões políticas do período.

O poeta viaja à Itália, ao Chile e ao Paraguai, em missão cultural do Ministério das Relações Exteriores, e representa o Brasil em bienais internacionais de Veneza e

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mPQNb18xAKQ&t=471s>. Acesso em: 23 jul. 2025.

Paris. Em 1970, trabalha como assessor cultural do *Instituto Nacional do Livro*. Nas décadas seguintes, publica vários ensaios sobre arte brasileira. Como destaque à sua atuação e reconhecimento da cena artística no Brasil, quanto ao seu trabalho de crítico de arte, Ayala é responsável por coordenar, em 1975, o *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*, organizado pelo Ministério da Educação (MEC).

Torna-se amplamente reconhecido por seus contemporâneos em razão de sua atuação multifacetada como poeta, contista, romancista, tradutor, crítico de arte, ensaísta, dramaturgo e diarista/memorialista. A recuperação da fortuna crítica de Walmir Ayala evidencia, no entanto, uma valorização mais acentuada de dois eixos de sua produção: a escrita diarística, que em determinados momentos se articula à prosa literária, e a literatura infantil e juvenil. As obras destinadas ao público infantil, em particular, seguem recebendo sucessivas reedições, como atestam *O canário e o manequim* (1961), *Moça Lua* (1974) e *A pomba da paz* (1974). Esta última inspirou o samba-enredo da Escola de Samba Portela no carnaval de 1987, no Rio de Janeiro, evidenciando a circulação ampliada de sua obra para além do campo estritamente literário.

Como tradutor, destaca-se por verter para o português obras diversas, como a dos espanhóis Miguel de Cervantes (1547-1616), Federico Garcia Lorca (1898-1936) e José Hernández (1834-1886).

Na prosa de ficção, estreia com o romance *À beira do corpo* (1964), cujo enredo é narrado pelo verme que passeia e consome o corpo de uma mulher adúltera no necrotério. Octávio de Faria, ao escrever a orelha da obra afirma tratar-se da “verdadeira ‘natureza íntima’ de Walmir Ayala”, uma vez que é possível reconhecer na obra o aspecto autobiográfico, inspirado no evento trágico que resulta na morte de sua mãe. Contudo, para o crítico e amigo de Ayala, isso não impede que se considere a obra como “um autêntico e grande romance” (Faria, 1964, n.p.). O aspecto autobiográfico é bastante caro à produção de Ayala. Isso se dá em função, primeiramente, da reiterada recuperação da imagem da mãe morta e de reflexões existenciais sobre a natureza humana, o moralismo da época e a tragicidade da vida baseados no evento familiar.

Por outra via, o rastro autobiográfico também pode ser vislumbrado na presença recorrente das artes, seja como referência a uma convivência efetiva com artistas, seja como desdobramento de sua atuação como crítico de arte. Nos anos finais de sua vida, a articulação entre experiência e escrita torna-se ainda mais

evidente na tematização da morte de seu filho adotivo, Gustavo Adolfo Cox, que se suicidou aos 19 anos, motivo retomado em diversos poemas, com maior incidência em *A viagem*, obra escrita nos últimos meses de 1989 e nos primeiros de 1990, e publicada postumamente em 2011.

A esfera autobiográfica é igualmente amplamente debatida no que se refere à produção memorialística presente em seus diários. Nesses escritos, evidencia-se a tematização da homossexualidade como um traço marcante de sua obra. Sendo Ayala homossexual e tendo assumido sua identidade desde a juventude, os olhares e as normas sociais vigentes à época, bem como suas vivências pessoais tanto no Rio Grande do Sul quanto no Rio de Janeiro, inscrevem-se de maneira recorrente em sua escrita, configurando um campo de reflexão sobre identidade, desejo e experiência social. Ayala publica três volumes do gênero diarística: *Difícil é o reino* (1962), *O visível amor* (1963) e *A fuga do arcanjo* (1976). O volume 4 não chegou a ser publicado, embora exista em versão finalizada, preparada pelo próprio poeta antes de sua morte, sob o título *O sangue na boca*. O original encontra-se depositado no acervo da *Casa de Rui Barbosa*, no Rio de Janeiro, sob a guarda de André Seffrin, juntamente com diversos manuscritos de poesia e textos de crítica ainda inéditos.

As duas primeiras décadas de produção de Walmir Ayala resultam na constituição de uma obra extensa e contínua. Entre 1955, ano de sua estreia com *Face dispersa*, e 1970, foram publicados seis livros de poemas, configurando um período decisivo de sua trajetória poética. Trata-se de um momento de inflexão importante, marcado por um exercício de autoavaliação, no qual Ayala lança um olhar crítico sobre a própria criação. Esse movimento culmina na publicação da reunião intitulada *Poesia revisada* (1972), que explicita um gesto de revisão e reorganização de sua produção poética até então. Além da obra de estreia, *Poesia revisada* contempla a produção dessa fase com as obras: *Este sorrir, a morte* (1957), *O edifício e o verbo* (1961), *Cantata* (1966), *Questionário* (1967) e *Poemas da paixão* (1967). Para o poeta, essa seleção passou pelo que chamou de “visão crítica pessoal” (Ayala, 1972, p. 7). A reunião exclui poemas que Ayala considerava meros “impulsos da adolescência”. A partir desse gesto de depuração, e especialmente desde *Natureza viva* (1973), sua obra assume uma nova dimensão, diretamente influenciada por sua atuação como crítico de arte. Trata-se de um momento de fortalecimento e reconfiguração de sua produção poética, no qual o poeta passa a incorporar apenas

aquilo que, segundo suas próprias palavras, seria digno de integrar o seu “testamento” (Ayala, 1972, p. 8).

A publicação dessa revisão constitui igualmente um momento de inflexão, pois, em 1971, ao examinar retrospectivamente o conjunto de sua produção até então, o poeta avaliou-a de modo crítico, considerando que grande parte do que escrevera não merecia permanecer. No prefácio elaborado para a obra de revisão, Ayala observa:

Exatamente em novembro de 1971 eu olhei para trás e vi que tudo que havia feito, em matéria de poesia, não era bom. Perseguiu-me o remorso de haver consentido nos impulsos da adolescência, de ter deixado ecoar certas vozes misteriosas, cujo recado não me chegava com a devida clareza, de haver lidado com palavras que me feriam por sua estrita natureza de som, sem a devida consciência de sentido. Então resolvi proceder a esta revisão em todos os meus livros publicados, com uma visão crítica pessoal, minha, de hoje, selecionando o que gostaria de ter realmente publicado, fazendo uma segunda versão de alguns poemas, substituindo palavras, subtraindo muitos poemas inteiros, distribuindo visualmente o organismo de alguns deles com outra noção de espalho de página, e deixando grande parte do editado conforme autorizei nestes desesseis (*sic*) anos de trabalho. Não renego inteiramente nada do que eliminei nesta seleção, pois concordo que as vozes ouvidas talvez atinjam e comovam outros ouvidos, que não os meus, exatamente naqueles poemas ou excertos cuja feição hoje me desagradava e que, com certo alívio, pudei.

Para mim, poeta e leitor de minha poesia, esta seleção é, neste momento, a que eu desejaria ter permitido que viesse a público. Fiz este trabalho como quem muda de casa, limpa o pó das estantes, seleciona o material útil ou belamente supérfluo, rasga documentos tornados sem efeito, restaura objetos roídos pelo tempo. Talvez como quem faz um testamento, só que me preocupei exclusivamente com o inventário, e embora duvidando sinceramente de sua validade, concordando que é tudo o que pude fazer, e que não pude deixar de fazer, sendo esta a única justificativa do meu zelo (*sic*) (Ayala, 1972, p. 7-8).

Apesar de sua produção vasta e diversificada, a consulta ao nome de Walmir Ayala nos principais manuais de historiografia da literatura brasileira evidencia, cada qual a seu modo, a reduzida relevância atribuída à sua obra poética. Alfredo Bosi, por exemplo, na *História concisa da literatura brasileira*, ao tratar de poetas atuantes a partir das décadas de 1950 e 1960 que não se vincularam aos desdobramentos da vanguarda concretista, enumera alguns nomes e, a respeito deles, afirma:

Muitos dos seus textos [de Walmir Ayala] acordam em nós ecos musicais de Cecília Meireles, de Jorge de Lima, de Vinícius de Moraes, cortadas por uma coisa mais ríspida de Drummond ou de João Cabral. Vistos por um ângulo estreito da sobrevivência de certos hábitos estilísticos, o seu ponto de referência poderia ser ainda a poética da geração de 45. Mas prefiro ver neles o nosso veio existencialista em poesia (Bosi, 2015, p. 520).

Entre os nomes mencionados por Bosi figuram Hilda Hilst, Olga Savary, Ivan Junqueira, Dora Ferreira da Silva, Laís Corrêa de Araújo, Orides Fontela, Armando Freitas Filho, Adélia Prado, entre outros que, hoje, desfrutam de atenção mais consistente da crítica, ainda que, em alguns casos, como o de Laís Corrêa de Araújo, essa recepção permaneça restrita. Walmir Ayala, embora incluído nesse conjunto, não recebe tratamento analítico mais detido. Como esclarece Alfredo Bosi, a leitura das obras consideradas para a composição da listagem permitiu identificar, nesses poetas, certos traços de resistência e de independência em relação “às modas criadas pelo desenvolvimento tecnicista” (Bosi, 2015, p. 521). No caso específico de Ayala, Bosi informa ter tido contato apenas com a *Antologia poética* (1965), volume que reúne poemas das primeiras obras do autor, acrescidos de alguns textos inéditos.

Ainda que a leitura de Bosi se apoie em uma amostragem restrita da obra de Ayala, é significativo notar que a produção posterior, sobretudo nas duas décadas seguintes, preserva essas mesmas características. De modo substancial, entre as décadas de 1950 e 1970, a poesia de Walmir Ayala revela uma clara predileção por formas e temas vinculados à tradição, traço que o aproxima da “guinada classicizante” da poesia brasileira, encabeçada por Drummond na segunda metade do século XX, conforme analisado por Vagner Camilo em *A modernidade entre tapumes* (2020).

Além disso, a proximidade com a poética de Cecília Meireles constitui um aspecto fundamental a ser considerado, uma vez que Ayala e a poeta mantiveram estreita convivência intelectual, marcada pela troca de experiências literárias. Ao lado de Lúcio Cardoso, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, Cecília figura entre as principais referências mobilizadas na obra de Walmir Ayala. Segundo Alana Yasmin Santos (2019), parte da abertura que Ayala encontra na cena editorial do Rio de Janeiro no período de sua chegada pode ser compreendida, sobretudo, como efeito de sua intensa amizade com Cecília Meireles e Lúcio Cardoso, cujas redes de sociabilidade literária desempenharam papel decisivo na circulação inicial de sua obra.

Nos anos subsequentes – entre 1970 e 1980 e, posteriormente, em uma fase que abrange a produção das décadas de 1980 e 1990 –, observa-se uma abertura mais acentuada do poeta a certa liberdade formal, bem como a uma ampliação significativa do repertório temático. Nesse período, verifica-se uma inflexão relevante na obra de Walmir Ayala, possivelmente motivada por sua mudança para o Rio de

Janeiro e pelo estreitamento de vínculos com outros poetas e artistas atuantes na cena cultural brasileira do período.

Ainda que Ayala não tenha se filiado diretamente aos movimentos de vanguarda, como o Neoconcretismo, no Rio de Janeiro, sua poética passa a dialogar de modo mais consistente com a experiência da poesia moderna, incorporando tensões formais, deslocamentos expressivos e uma maior abertura à experimentação.

Em relação à recepção crítica, os trabalhos que se dedicam ao estudo da obra de Walmir Ayala estão concentrados, em grande parte, em dois temas: o homoerotismo e a verve memorialística. Ambos os temas são explorados em dois gêneros, principalmente: a produção de ficção em prosa (romances e contos) e os diários. A exemplo disso, temos a Tese de doutoramento de Daniel da Silva Moreira (2017) que realiza um estudo comparado entre os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus, afirmando tratar-se de três nomes que ousaram retratar a temática da homossexualidade no cenário da Literatura brasileira dos anos 1950 e 1960. Ainda no âmbito da escrita diarística, Daniele Ribeiro Fortuna (2018) desenvolve um estudo sobre a presença de reflexões acerca da morte nos três volumes de diários de Walmir Ayala, no qual sustenta que essa temática se manifesta de modo particularmente significativo em torno do episódio da morte da mãe do poeta.

Mais recentemente, no ano de 2020, Paulo Eduardo Pereira Lima defende a Dissertação de Mestrado intitulada *A retórica católica e o homoerotismo em Um animal de Deus, de Walmir Ayala*, analisando a relação entre o discurso religioso e a representação da homoafetividade masculina na prosa de Ayala.

No que se refere especificamente à produção poética, são ainda escassos os trabalhos dedicados ao estudo sistemático do gênero. Luís Carlos S. Branco (2020, p. 68), em seu ensaio “O Deus carnal de Walmir Ayala”, afirma a presença de um Deus concebido como criador das coisas palpáveis, sobretudo do sexo e da comida, do sol e da terra, das árvores e dos frutos, cuja grande dádiva consiste em permitir que a humanidade desfrute plenamente daquilo que foi posto à sua inteira disposição. Soma-se a esse esforço crítico o estudo de Yasmin Amorim Viana de Castro (2022), que analisa a presença da epifania em *Este sorrir, a morte*, segundo livro de poemas do autor.

Luís Alberto dos Santos Paz Filho, além de um trabalho breve de apresentação da vida e obra de Ayala, sob o título “Walmir Ayala: a história, a crítica e o ofício das letras” (2021), também realiza outros estudos, por exemplo “A

desmistificação do sujeito em *Águas como espadas*, de Walmir Ayala” (2018), “As relações entre espaço como potência imagética e a construção de individualidades em *Natureza Viva*” (2019), “Um elogio de paixão em *A pedra iluminada*, de Walmir Ayala” (2019) e “Uma busca por equilíbrio através da(s) identidade(s): *Os reinos e as vestes*, de Walmir Ayala” (2022). Cabe destacar que as obras analisadas por Paz Filho nos estudos mencionados são justamente aquelas mais representativas no que diz respeito às relações interartísticas; contudo, em nenhum desses trabalhos tal diálogo é efetivamente desenvolvido ou problematizado.

Há dois trabalhos que se dedicam a discutir a relação entre a produção de Walmir Ayala e as artes, seja no âmbito de seu exercício literário, seja em sua atuação como crítico: a dissertação *Palavras e imagens: uma confluência de caminhos entre Walmir Ayala e Milton Dacosta* (2005), de Érika Sabino de Macêdo, e o ensaio “Um corifeu dentro da cena: a crítica da arte de Walmir Ayala” (2018), de Carlos Newton Júnior. Este último merece especial destaque pela amplitude com que examina o trabalho de Ayala como poeta e crítico de arte, oferecendo um conjunto substancial de referências e análises que se mostram fundamentais para o desenvolvimento da presente tese².

Em diálogo com os dois últimos trabalhos mencionados, observa-se que, entre as décadas de 1980 e 1990, Ayala produziu uma quantidade expressiva de textos de crítica. Esse conjunto resulta de um interesse que já se delineava em anos anteriores, período em que o poeta dedicou-se intensamente à frequência de ateliês e à convivência próxima com artistas, amigos e figuras admiradas, que exerceram papel decisivo na formação de seu olhar crítico.

Essa última fase de sua produção evidencia a consolidação da articulação entre o Ayala poeta e o Ayala crítico de arte, na medida em que se observa um diálogo direto e contínuo entre essas duas instâncias autorais em sua obra. O próprio poeta sustentava que, em contraste com a prática dominante da crítica de arte ao longo do século XX, seu modo de exercer a crítica se realizava por meio da escrita poética. Tal perspectiva confirma-se ao se constatar que sua crítica se funda em uma postura

² Carlos Newton Júnior é professor universitário aposentado (UFPE), pesquisador e também poeta. Além de prefaciá-la obra *Caderno de pintura* (2014), de Walmir Ayala, desenvolveu, durante os anos de 2014 a 2018, projetos de pesquisa (“Um corifeu dentro da cena: a crítica de arte de Walmir Ayala (1960-1991)”, de 2014 a 2016, e “Walmir Ayala: crítica esparsa em jornais e revistas (1960-1991)”, de 2016 a 2018) cujo objetivo foi “resgatar textos esparsos, em jornais, revistas, programas e catálogos de exposição, visando a publicação de uma antologia de textos críticos do autor” (s.d., n.p.). Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2124060043624031>. Acesso em: 10 mar. 2024.

eminentemente criadora, e não meramente judicativa (Newton Júnior, 2018), de modo que sua escrita crítica é atravessada por uma linguagem de natureza poética, ao passo que sua poesia incorpora, de forma constitutiva, o olhar e a sensibilidade do crítico.

Antes de adentrarmos a análise dos textos poéticos que apresentam relações interartísticas no decorrer de sua obra, é importante um comentário, de caráter panorâmico, sobre a produção de Walmir Ayala enquanto crítico de arte, para posteriormente observamos o encontro do poeta e do crítico no plano propriamente poético.

1. 1 A CRÍTICA DE ARTE DE WALMIR AYALA

Após quase duas décadas de intensa produção literária, a estreia de Walmir Ayala como crítico de arte em livro ocorre apenas em 1970, com a publicação de *A criação plástica em questão*. Publicado pela Editora Vozes, a obra integra a coleção “Temas de arte”, dirigida pela Associação brasileira de Críticos de Arte. Embora a obra seja significativa para o reconhecimento de Ayala enquanto crítico de arte, sua organização não segue a forma da crítica de arte usual da época. Em lugar de apresentar ensaios ou notas descritivas pautadas por juízos críticos sobre as obras dos artistas convidados, Walmir Ayala optou por conceder voz direta aos próprios artistas, estruturando a obra a partir de entrevistas semiestruturadas compostas por um conjunto de 26 perguntas, encaminhadas aos participantes.

As respostas, contudo, não foram fornecidas de modo integral. Alguns artistas responderam apenas a parte do questionário, outros introduziram novas questões, enquanto alguns sequer devolveram o material enviado. No texto introdutório, intitulado “Depoimento sobre a criação, à guisa de prefácio”, que abre *A criação plástica em questão*, Ayala relata a complexidade do processo de organização da obra, assinalando as múltiplas dificuldades enfrentadas, uma vez que certos entrevistados esquivaram-se do depoimento “por medo de escrever, por incapacidade de escrever, um pouco por preguiça ou desinteresse, outros nem sei” (Ayala, 1970, p. 11).

Walmir Ayala se reconhece, neste contexto, como “poeta e aprendiz de crítica” (1970, p. 11). Relata que sentiu necessidade também de responder algumas das perguntas na medida em que o livro foi se formulando. Responde-as de modo mais

livre e aberto, mais expressando novos questionamentos do que apresentando conclusões. Entre essas reflexões, Ayala explicita sua concepção acerca da relação entre arte e realidade, afirmando que a realidade de uma obra não se funda no exercício da representação, mas no da interpretação. Para o autor, tal realidade implica a tarefa de “interpretar qualquer detalhe do mundo visível ou imaginado, com uma vontade real da primeira descoberta e uma potencialidade poética da primeira denominação” (Ayala, 1970, p. 11). Sob essa perspectiva, o gesto criador que remete à realidade da obra de arte se efetiva como uma forma de “co-criar, criar junto com a Criação” (Ayala, 1970, p. 11).

A visão de Ayala sobre esse processo de interpretação tem relação também com o que o crítico observa quando trata do papel do olho:

O olho seleciona seus modelos. Para escrever sobre uma obra de arte, tomo como guia meu olho. Lembro-me que diante de uma série de gravuras da última fase (1969) de Fayga Ostrower eu formulei uma frase: <<Incêndio numa folha de papel de seda>>. Não há coisa mais leve que isto. E é isto que eu entendo por crítica. Ou seja: não definir para não reduzir o mistério da criação a um truque de fórmula, mas refazer com as palavras a intensidade silenciosa da expressão visual (Ayala, 1970, p. 12).

O que se observa nesse fragmento é a consciência de uma crítica de arte que compreende o seu papel como criação “a partir de”. A crítica, nesse sentido, não se limita a descrever ou a definir a obra, mas a recriá-la no próprio gesto interpretativo. É relevante destacar que essa concepção também se estende à compreensão que Walmir Ayala formula acerca da criação poética. Em diferentes momentos de sua obra, esse exercício de observação, seja diante de uma obra de arte, seja diante da possibilidade de elaboração da imagem poética, é reiterado como procedimento fundamental. Desse modo, torna-se possível reconhecer a aproximação progressiva entre o *crítico de arte* e o *poeta* no conjunto de sua produção. Um exemplo elucidativo dessa convergência encontra-se na entrevista concedida a Ivo Bender, na qual, ao ser questionado sobre o momento em que o poeta aflora no homem, Ayala afirma que sua produção poética se origina sempre de um contato. Afirma ele:

O poema é sempre inspirado num som, numa frase, numa leitura, num objeto que está perto de mim. [...] Minha poesia parte das vivências mais imediatas. Já fiz poema sobre pera, maçã, laranja, peixe, projetando sobre eles cor e textura, projetando um exercício do olhar. Sou muito visual. E é por isso que, talvez, eu tenha dado mais ou menos certo como crítico de arte. Tenho uma grande preocupação com o gesto visual. As palavras vêm através da visualidade e passam para o invisível (Ayala, 2018, p. 154).

O olho, nesse caso, é um agente responsável por captar imagens visuais que, convertidas em palavras, tornar-se-iam invisíveis. Em outras palavras, não se trata de uma reprodução ou descrição que lhe conferisse a mesma imagem no plano verbal, mas um exercício de interpretação que co-cria, que recria, de modo a não retirar do referente o seu mistério, como afirma o poeta no excerto anterior. Esse exercício é possibilitado, em sua perspectiva, pela dupla face de sua atuação: Ayala poeta e crítico, que se articulam e dialogam continuamente entre si.

Cada questionário de *A criação plástica em questão* é intitulado “Depoimento”. Ao todo, são 37 artistas participantes, a saber: Amílcar de Castro, Anna Bella Geiger, Antônio Arney dos Santos, Antônio Maia, Arcângelo Ianelli, Arthur Luiz Piza, Carlos Scliar, Cléber Machado, Darel Valença Lins, Dileni Campos, Eduardo Sued, Fayga Ostrower, Francisco Stockinger, Frank Schaeffer, Frans Krajcberg, Genaro de Carvalho, Georgete Melhem, Glauco Rodrigues, Grauben do Monte Lima, Hélio Oiticica, Humberto Espíndola, Iberê Camargo, Ione Saldanha, Jacintho Moraes, João Osório Brzezinski, Henrique Leo Fuhro, Newton Cavalcanti, Nina Baar, Paulo Guilherme Sämy, Reynaldo Fonseca, Roberto Magalhães, Roberto Moriconi, Samson Flexor, Sérgio de Camargo, Ubi Bava, Vanda Pimentel e Vicente do Rêgo Monteiro. As respostas reunidas em livro poderiam proporcionar uma visão ampla que permitisse abranger “o maior número de técnicas, tendências, categorias, regiões” no que diz respeito à cena artística nacional na segunda metade do século XX (Ayala, 1970, p. 11).

A segunda publicação de Ayala em torno da crítica de pintura também se dá no formato de organização. Por iniciativa do Banco Brasil, a edição da obra *Pintores brasileiros contemporâneos* (1974) é coordenada por Dimitri Lambu, contando com a participação de Walmir Ayala para a organização e elaboração de um texto de apresentação e dos verbetes biográficos sobre cada artista integrante. A intenção da obra é a divulgação de artistas brasileiros já consagrados e nomes ainda pouco conhecidos, mas já em “evidente ascensão”, como consta em nota de abertura à obra.

A edição, feita em formato de álbum, com dimensão de 54x43, conta com um estojo de camurça que protege o seu conteúdo, e não foi comercializada. Cada álbum foi composto por seis estampas, escolhidas a partir de um conjunto de dezessete obras reproduzidas, de autoria dos seguintes artistas: Cícero Dias, Di Cavalcanti, Djanira, Guignard, Harry Elsas, Ismael Neri, Laerpe Motta, Manoel Santiago, Newton

Rezende, Orlando Teruz, Pancetti, Portinari, Raimundo de Oliveira, Ruy Albuquerque, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Volpi.

Cada um dos álbuns foi composto por diferentes combinações, o que gerou a criação de 810 exemplares únicos, numerados de 1 a 810. Desses, 713 foram reservados ao Banco do Brasil e os demais foram destinados aos artistas participantes, a colecionadores e aos colaboradores da edição da obra. O exemplar consultado nesta pesquisa foi adquirido em um sebo virtual e apresenta a numeração CCCI. Quanto à combinação, as 6 reproduções que compõem este estojo são de Alfredo Volpi, Laerpe Mota, Harry Elsas, Raimundo de Oliveira, Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro.

O texto que abre a coleção revela-se particularmente significativo, pois, em lugar de apresentar um ensaio introdutório, como seria habitual, Ayala opta pela escrita de um texto em versos, por meio do qual descreve e apresenta a natureza do estojo:

Ao vincular-se à promoção cultural, o Banco do Brasil dimensiona-se em termos inéditos, e que dizem respeito à categoria do espiritual, gratificando o progresso material num jogo justo, urgente e fecundo.

Aqui estão imagens, vidas, caminhos, linguagens, vocabulários visuais que se sucedem numa riqueza de sugestões e lições que honrosamente situam a amplitude de nossa criatividade. Quadros muitas vezes relegados à solidão das coleções particulares, e que nasceram para o consumo da comunidade. Com promoções deste tipo as obras de arte voltam a assumir sua missão primordial, aquela que o coração do artista ditou ao concebê-las. Elas se multiplicam em muitas mãos, elas convidam ao entendimento e ao diálogo, elas contam de nossa terra e nossa gente. Elas estimulam à compreensão e à busca do original em toda a sua potência de comunicação e vida. Um momento respeitável este que temos a honra de endossar, e que evidencia o interesse do empresariado brasileiro em participar de forma vertical do processo palpitante da gênese do sonho. Um sonho que conduz as realidades mais do homem, num tempo desafiante de materialismo e perplexidade.

Dezembro de 1974, Rio de Janeiro
(Ayala, 1974, n.p.).

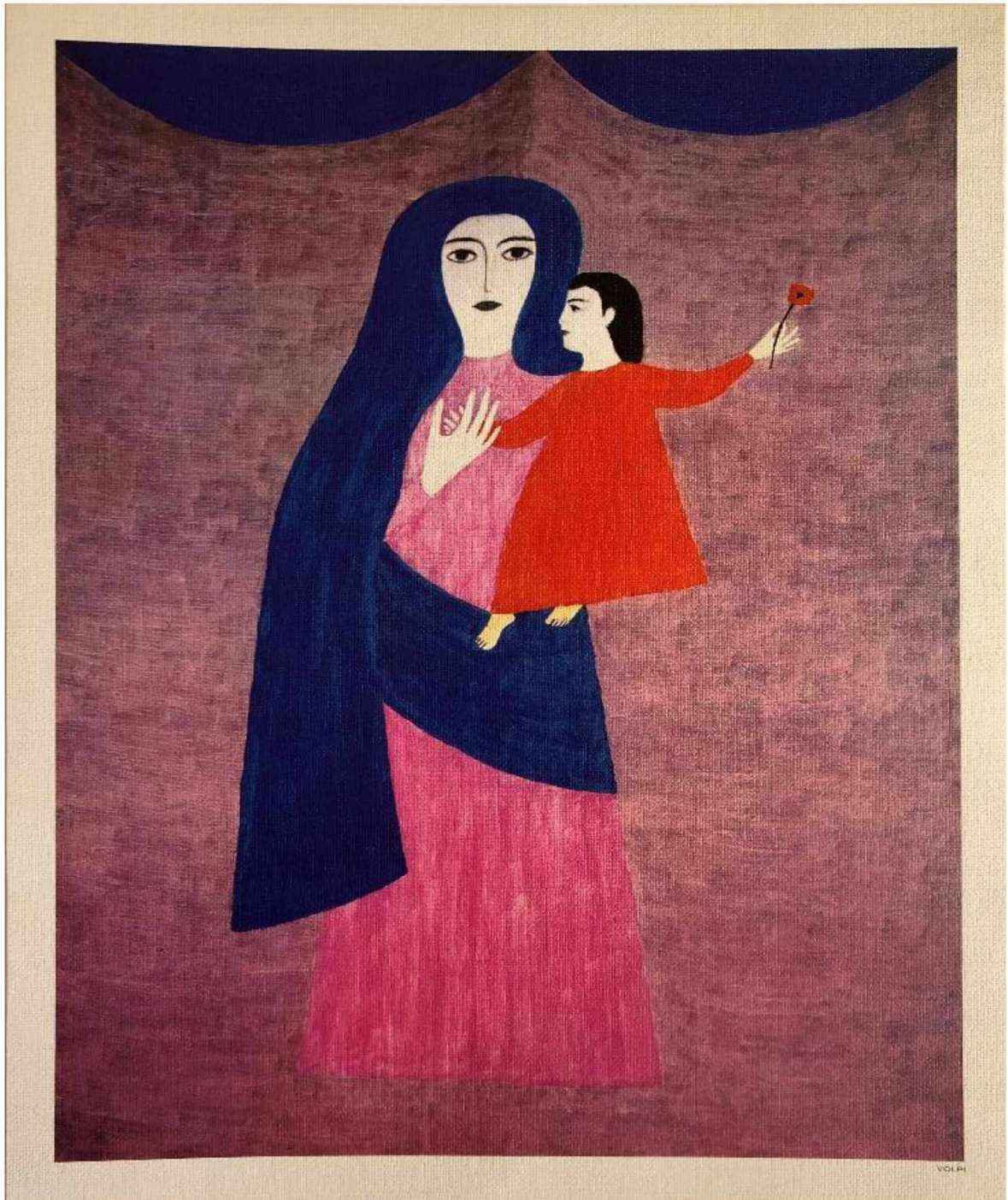
Essa opção pela escrita em versos não confere efeito poético ao texto, mas marca um trabalho visual com a palavra nessa disposição na página. A apresentação dos artistas por Walmir Ayala não apresenta longas análises das obras reproduzidas

ou de toda a poética de cada um deles. O enfoque recai, sobretudo, sobre dados biográficos e sobre uma caracterização mais geral dos traços estilísticos predominantes em suas produções. Vejamos, a título de exemplo, o texto dedicado a Alfredo Volpi:

Nasceu em Lucca, na Itália. Antes dos dois anos de idade vem para o Brasil, residindo em São Paulo onde permanece até hoje. Seus primeiros trabalhos vinculam-se à decoração mural. Pintor de origem ingênua, seus primeiros trabalhos retratam paisagens e casarios de tratamento naif. Com o amadurecimento plástico, seus motivos foram se despojando, as ordens geométricas implícitas nas fachadas e perspectiva urbanas foram assumindo primeiro plano, até que certos elementos estruturais da composição foram impondo um rigoroso Geometrismo. Nesta fase Volpi chegou a ser vinculado ao movimento concretista, sem intenção do artista, mas pela natureza espontânea de seu trabalho. Um equilíbrio mais lógico de seu instinto criador fez com que o breve estágio da fase concretista conduzisse o artista à fase consagrada das bandeiras, mastros, elementos de festejos populares que ele universalizou numa pintura sem a menor concessão ao folclórico e regionalista. Exercitando principalmente a técnica da têmpera, Volpi fixou nesta matéria sensível, o ritmo espontâneo e quente de uma pincelada que comunica ao espectador a palpitação humana de seu autor. Volpi é considerado pela crítica e pelos *experts* um dos pintores mais importantes da arte brasileira em toda a sua história (Ayala, 1974, n.p.).

A obra de Alfredo Volpi disposta no estojo é *Madona com Menino*, reproduzida na sequência.

FIGURA 1 – Madona com Menino (década de 60)³

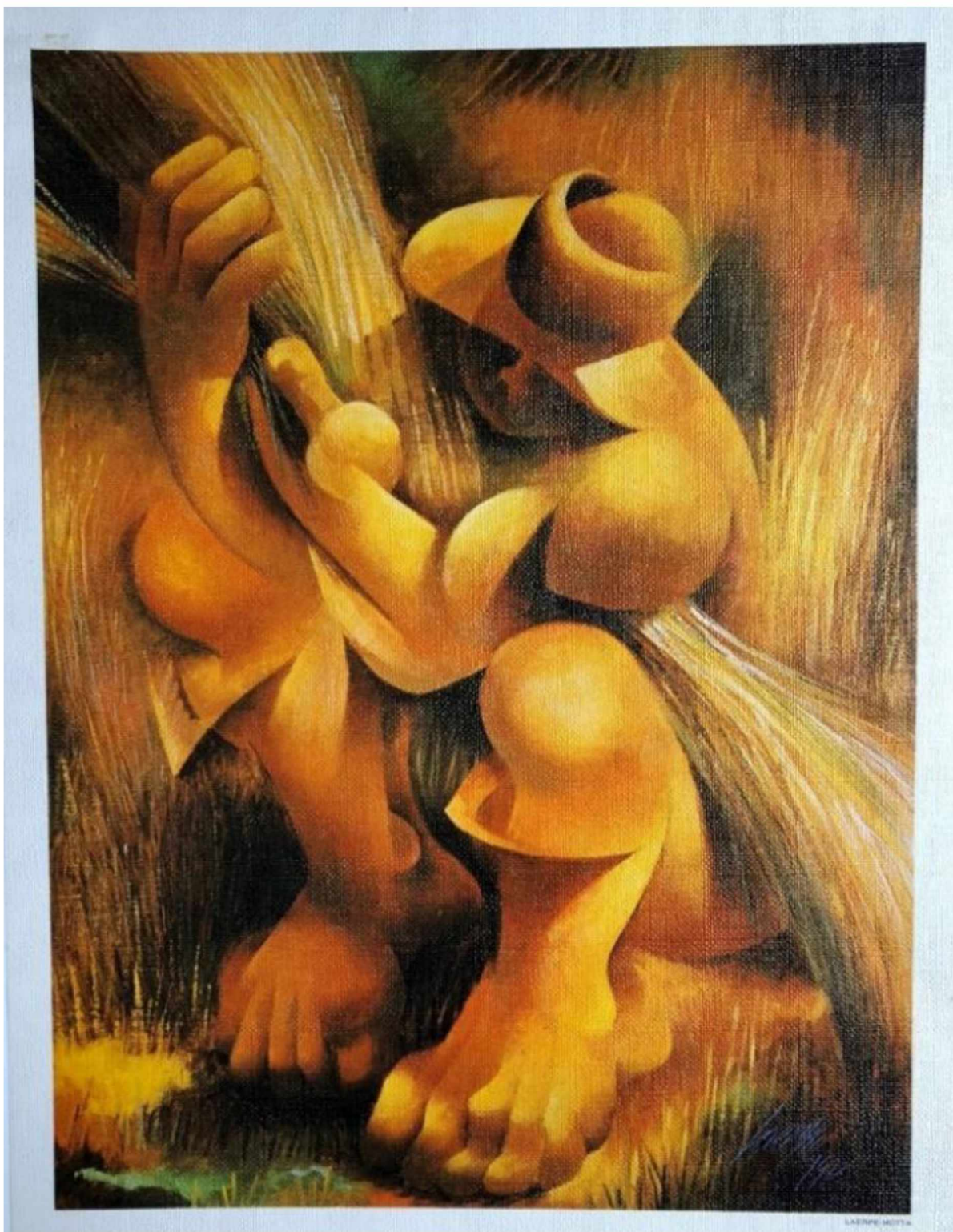


Fonte: Ayala, 1974, n.p.

As demais obras que compõem o estojo são:

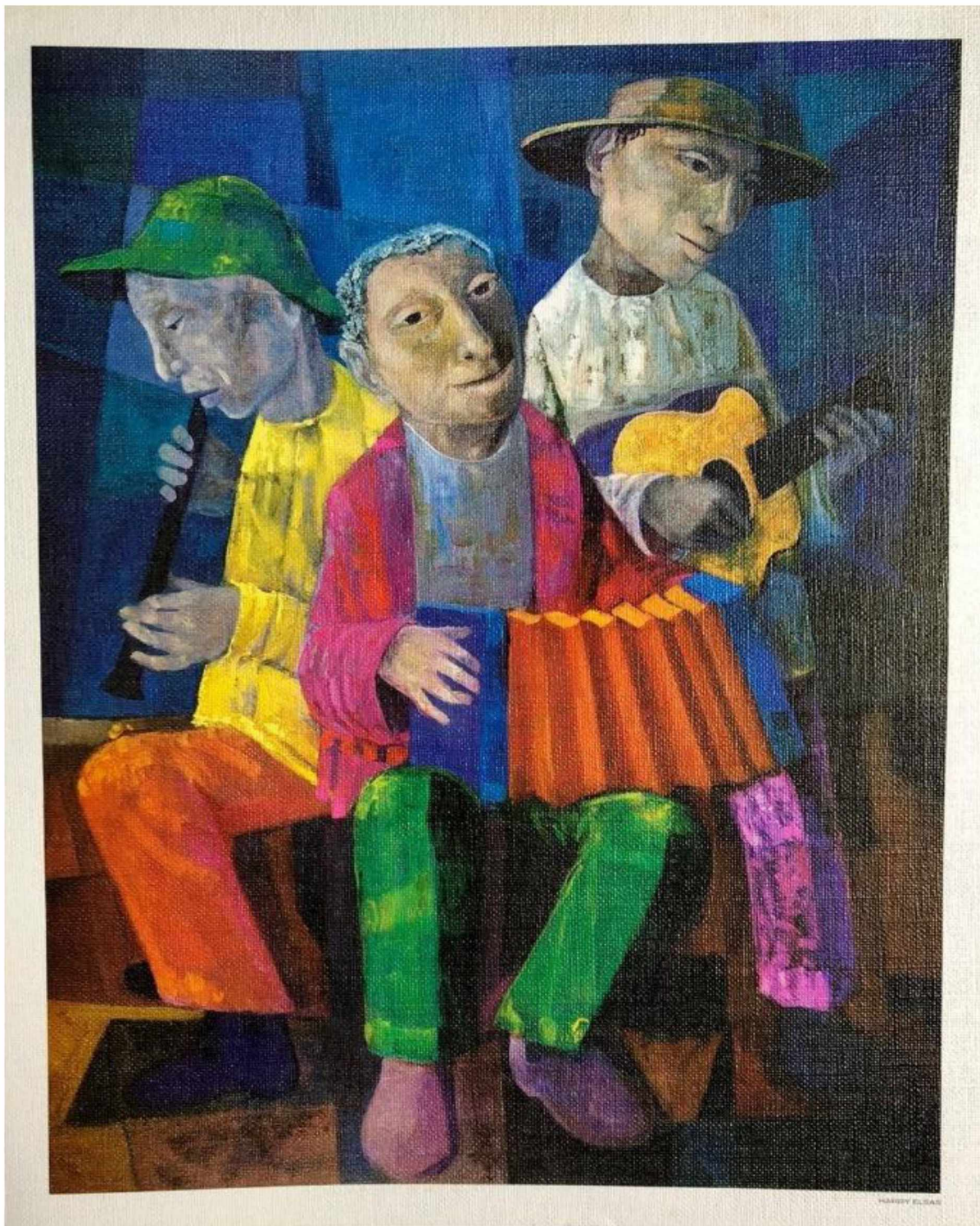
³ Fotografias das reproduções apresentadas realizadas com câmera não profissional, o que pode alterar tonalidades das cores na imagem.

FIGURA 2 – *A colheita dourada* (1972), de Laerpe Mota



Fonte: Ayala, 1974, n.p.

FIGURA 3 – Músicos (década de 90), de Harry Elsas



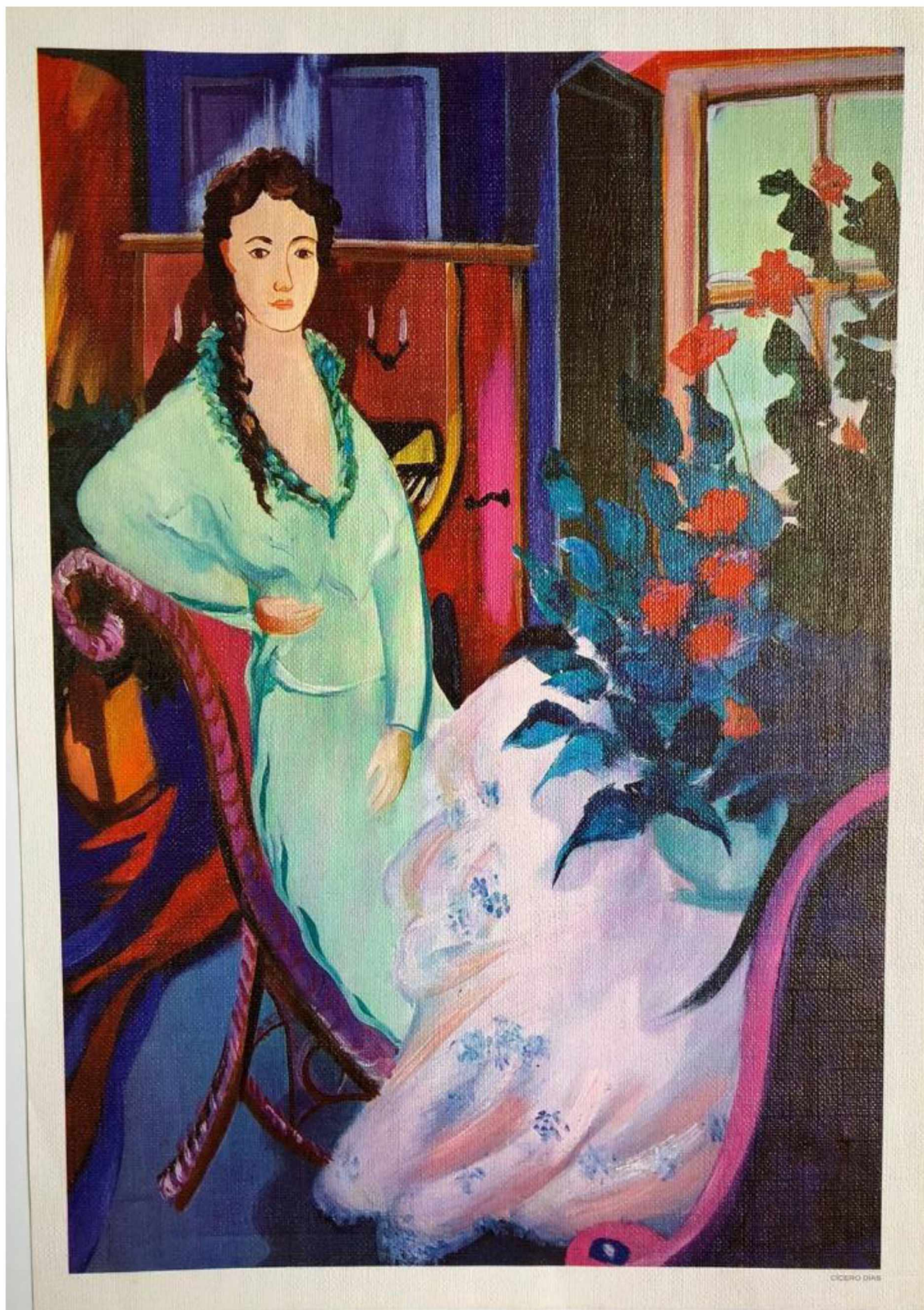
Fonte: Ayala, 1974, n.p.

FIGURA 4 – Cena sacra com anjos (1965), de Raimundo de Oliveira



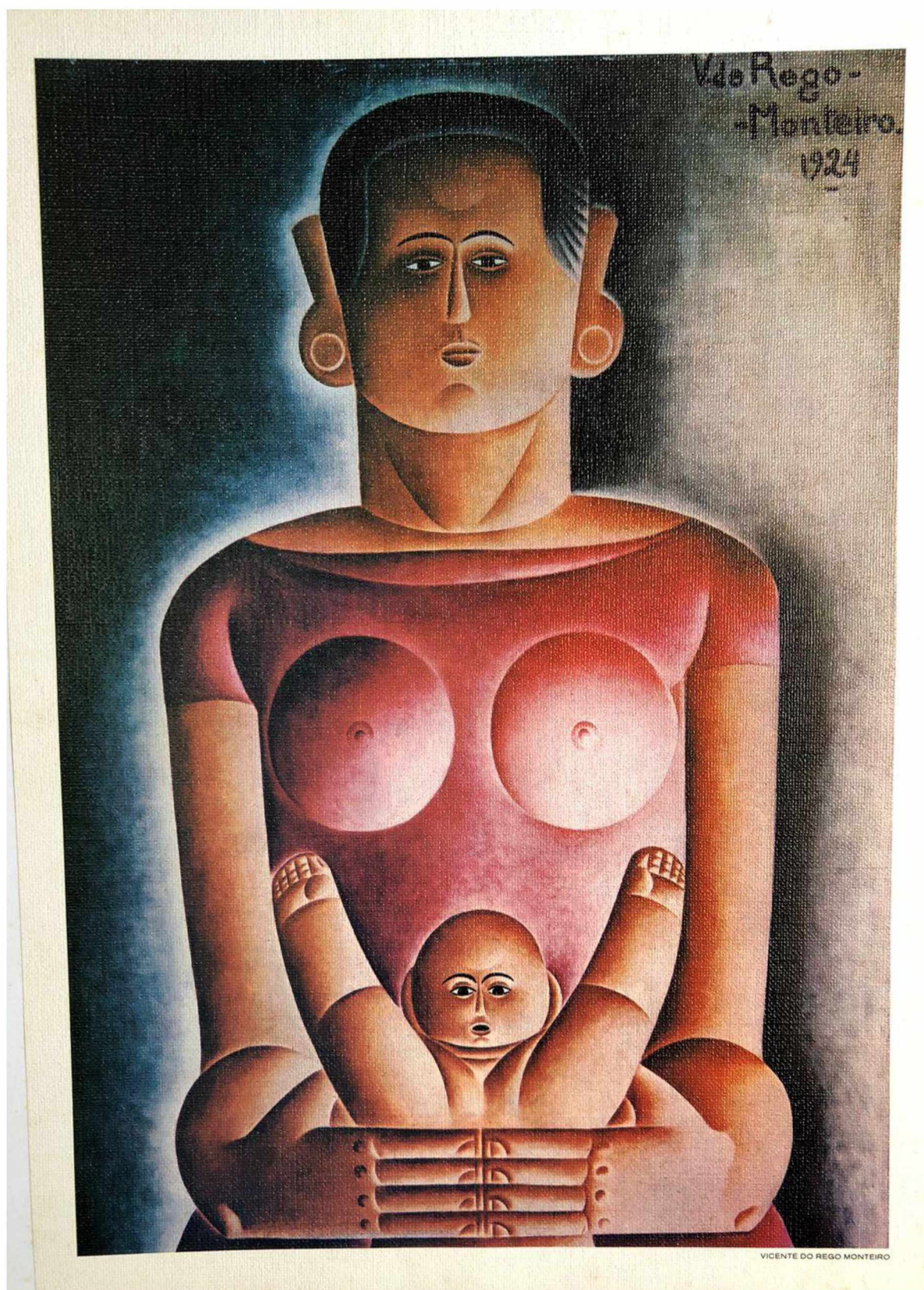
Fonte: Ayala, 1974, n.p.

FIGURA 5 – Sem título (década de 60), de Cícero Dias



Fonte: AYALA, 1974, n.p.

FIGURA 6 – Maternidade Indígena (Madona e o Menino) (1924), de Vicente do Rego Monteiro



Fonte: Ayala, 1974, n.p.

Todas essas obras são reproduzidas com o propósito de constituir uma amostra da pluralidade artística do cenário brasileiro do século XX. Esse último artista, em particular, exemplifica também uma relação de vínculo afetivo estreito com o poeta. Walmir Ayala e Vicente do Rego Monteiro foram amigos próximos e compartilharam parte significativa de seus percursos de vida e de criação. Tal interlocução manifestou-se de forma recíproca: Ayala dedica textos críticos e poéticos a Rego Monteiro, ao passo que o poeta figura como personagem pictórico em obras do artista. Um exemplo expressivo dessa relação pode ser observado na obra a seguir:

FIGURA 7 - Walmir Ayala na imagem do escriba Kay (1970)



Fonte: Newton Júnior, 2018, p. 47.

Em 1979, Walmir Ayala publica a obra *O Brasil por seus artistas*. Editado em versão bilíngue (português e inglês), o volume reúne a apresentação de diversos artistas brasileiros, pertencentes a diferentes momentos da história da arte nacional. No texto de apresentação da obra, o crítico afirma:

O Brasil como pretexto, o Brasil geográfico, simbólico, natural, festivo e histórico – o tema deste livro. O Brasil visto, isto é, identificado por imagens que lhe dizem respeito, em corpo e alma. Pintores de várias gerações e tendências, cobrindo quase dois séculos, retratando as florestas cerradas, os espaços litorâneos, os complexos urbanos, tipos representativos da nossa raça mista, animais, frutos e objetos da nossa vida (Ayala, 1979, p. 4).

Em sua organização, o livro distribui os artistas em três núcleos temáticos — “A paisagem”, “A vida” e “Os símbolos e os Reinos Naturais”. Cada artista é apresentado por meio de um texto de caráter biográfico, no qual se destacam aspectos centrais de sua estética e de seus temas recorrentes, seguido da reprodução de uma obra considerada representativa. Diferentemente da publicação anterior, a proposta desse conjunto consiste em construir, no plano visual, uma imagem da diversidade identitária do Brasil, articulada pela paisagem, pelo povo, pela cultura, pelos símbolos e, em consequência, por seus artistas. Nas palavras de Ayala (1979, p. 4): “É o resultado de uma compilação de aspectos típicos do Brasil sob a ótica de seus artistas”.

Em 1980, a publicação de *Vicente, inventor* assume especial relevância no âmbito da atuação de Walmir Ayala como crítico de arte, ao apresentar ao público um estudo minucioso da produção de Vicente do Rego Monteiro. A obra examina de modo detalhado a inserção do artista na cena modernista brasileira, com destaque para sua participação na *Semana de Arte Moderna*, bem como a influência da experiência parisiense em sua trajetória, sua filiação ao movimento antropofágico, sua atuação como escritor e editor de livros de poesia, entre outras particularidades que configuram a singularidade de sua produção artística.

Nos anos que seguem, sobretudo no recorte entre 1981 e 1991, pouco antes de sua morte, temos o momento mais intenso em termos de quantidade de estudos publicados, tendo Ayala publicado 9 livros de crítica. Em 1981, é publicada a obra *Jóias da arte sacra brasileira*, com textos do poeta e 126 fotografias de Dimitri Lambrou. Sobre a obra, Ayala explica:

Os exemplos notáveis da arte sacra brasileira, alguns dos quais documentados neste livro, repercutem de forma ainda viva, comprovando a permanência dos estilos, a expressão exaltada de um realismo idealizado, que foi a glória do Barroco na Península Ibérica, especialmente na Espanha. Resíduos de uma entrada colonizadora de um lado; produto geralmente anônimo de uma influência que marcava o espírito da época, de outro; a linha do Barroco, o luxo e a exaltação do seu desenho, sobrevive nestes acervos, hoje confinados aos museus específicos, quando não resistentes em seu caráter decorativo, isto é, engalanando os recintos de devoção (Ayala, 1981, p. 9).

Esse fragmento do texto de apresentação chama atenção por permitir reconhecer o objetivo central da obra, qual seja, fazer reverberar uma arte que permanece viva no espaço cultural brasileiro, mas que corre o risco de sofrer certo apagamento em razão dos lugares restritos a que tende a ser relegada. A proposta de um livro composto por textos de apresentação e legendas, “cujo apoio está na imagética” (Ayala, 1981, p. 11), reforça, mais uma vez, o argumento central desta pesquisa acerca da recorrente articulação entre imagem e palavra na atuação de Walmir Ayala, evidenciando um modo de fazer crítica de arte que se constrói no diálogo constante entre o verbal e o visual, nas diferentes frentes de sua produção intelectual.

Vamos salvar este salão constitui outro texto de crítica de grande relevância na produção de Walmir Ayala. Publicado em 1982, esse pequeno ensaio ultrapassa o caráter circunstancial que poderia sugerir seu formato breve, configurando-se como uma tomada de posição crítica diante das condições de preservação, circulação e reconhecimento da arte no espaço cultural brasileiro. Na perspectiva de Ayala, o texto se define como um:

Manifesto / relatório
sob forma de diário
na trilha dos trabalhos do
Júri de Seleção e Premiação do
V Salão Nacional de Artes Plásticas (1982) (Ayala, 1982, n.p.).

Os versos acima caracterizam uma espécie de poema-nota com função de preâmbulo cujo conteúdo indica ao leitor a forma, o conteúdo e a função do texto que se lê. O contexto de produção do texto faz referência ao episódio em que a *Comissão Nacional de Artes Plásticas*, integrada por Paulo Sérgio de Castro Pinto, Adriano de Aquino, Amílcar de Castro, Anna Letycia, Athos Bulcão, Benedito Nunes, Fábio

Magalhães, Frederico de Moraes, Gilvan Samico e Osmar Pisani, nomeou três membros de júri para o *V Salão Nacional de Artes Plásticas*, sendo eles Adriano de Aquino, Fábio Magalhães e Marcelo Nietzsche – os dois primeiros integrantes da comissão.

Para Ayala, a participação de membros da comissão organizadora na composição do júri configurava uma irregularidade grave. Segundo o crítico, essa prática, entre outras analisadas no documento, “prejudicaram essencialmente a coordenação do V Salão de Artes Plásticas” e colocavam em risco “a sobrevivência e a integridade do próprio salão, de forma abrangente e futura” (Ayala, 1982, n.p.). Ao final do texto, em uma espécie de apêndice propositivo, Walmir Ayala apresenta um conjunto de sugestões e providências a serem adotadas pela coordenação, com o objetivo de evitar a ruína do Salão diante das situações criticadas.

No ano de 1985, Walmir Ayala publica duas obras dedicadas à crítica de arte: *Arte brasileira* e *Luiz Verri*. Com prefácio de Pietro Maria Bardi, professor e diretor do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, *Arte brasileira* define-se, nas palavras do próprio Ayala, como um “Álbum de figuras”, subtítulo “ou alguma arte brasileira”. O autor esclarece que “este livro pretende ser quase apenas isto, uma sucessão de reproduções de obras de arte, antecedidas de vinhetas de texto que apenas situam criticamente” (Ayala, 1985, p. 9). Nessa obra, evidencia-se uma opção clara pela centralidade da imagem, com maior ênfase na exposição visual das obras, enquanto o texto verbal ocupa um espaço deliberadamente reduzido, funcionando sobretudo como legenda crítica. Essas breves intervenções textuais cumprem uma função mediadora, oferecendo ao público não especializado subsídios para a leitura das obras e orientando possíveis interpretações a partir de critérios assumidamente didáticos. Com esse procedimento, Ayala constrói um percurso que abrange desde produções vinculadas à fase preparatória do modernismo, com nomes como Víctor Meirelles e Eliseu Visconti, até alcançar a “expressiva explosão dos jovens da geração de 80” (Ayala, 1985, p. 14), delineando, assim, um panorama visual e crítico do cenário artístico brasileiro.

Luiz Verri (1985), por outro lado, concentra a atenção de Ayala na vida e obra do artista que dá título à obra. Para o crítico (1985, p. 7), esse trabalho representaria uma parte do seu trabalho ou da “atividade de observador do fenômeno artístico nacional, na categoria vulgarmente denominada de crítico de arte”. Assim como o trabalho sobre Vicente do Rego Monteiro, nessa obra apresentam-se os principais

aspectos em torno da biografia, da estética e dos temas de Verri, seguidos de uma seleção de obras reproduzidas. O ponto central da obra é a predileção de Luiz Verri pela pintura de paisagem e os contornos que ela assume ao longo de sua trajetória artística.

No ano de 1986, Walmir Ayala organiza e coordena os dois extensos volumes do *Dicionário de pintores brasileiros*, em edição bilíngue – português e inglês. São quase mil páginas pelas quais artistas com diferentes estéticas e projeção no cenário atual são apresentados ao público. A obra contou com diversas reedições, destacando-se a edição de 1997, coordenada por André Seffrin, publicada pela Editora UFPR.

Nos anos seguintes, igualmente como desdobramento da atenção contínua de Walmir Ayala ao trabalho de diferentes artistas, são publicadas outras obras que retomam o mesmo formato adotado nos estudos dedicados a Vicente do Rego Monteiro e Luiz Verri. Nesse contexto, destacam-se *Bandeira de Mello: a arte do desenho* (1986), *Martinho de Haro* (1986) e *Manoel Costa* (1987), sendo esta última publicada em edição trilingue – português, inglês e francês –, o que reafirma a preocupação de Ayala com a circulação ampliada da arte brasileira em contextos internacionais.

Um pouco diferente das obras anteriores e com financiamento da Caixa Econômica Federal, Walmir Ayala publica, em 1988, *Brasília: patrimônio cultural da humanidade*, também em edição bilíngue – português e inglês. Nessa obra, além do texto de apresentação, inclui-se o ensaio intitulado “Brasília: a construção e o mito”, seguido de um conjunto de sessenta pinturas acompanhadas de sessenta comentários, entre reflexões, pensamentos, poemas e outras formas de escrita, produzidos pelos artistas convidados. A organização do volume teve como objetivo evidenciar, sob múltiplas perspectivas, os modos de interpretação da cidade planejada a partir do olhar dos artistas, enfatizando a dimensão simbólica, histórica e imaginária de Brasília. Trata-se, assim, da última obra de crítica de arte publicada em vida por Walmir Ayala.

Em 2002, sob organização de André Seffrin, é publicada a coletânea de ensaios de Walmir Ayala sobre arte paranaense, com o título *Notícias do Paraná*. Ao todo são 118 ensaios e duas cartas, todos anteriormente publicados em diversos periódicos, como *Jornal do Brasil*, *A marcha*, *O dia*, *Jornal do Commercio*, *Última hora*, entre outros. Além dessa publicação póstuma, é relevante destacar a participação de

Walmir Ayala em outras obras dedicadas a artistas, como sua colaboração, ao lado de Paulo Venancio Filho, Lélia Coelho Frota e Ferreira Gullar, no catálogo *Maria Leontina: pintura sussurro* (2008). Essa obra assume especial importância, sobretudo em razão da forte influência da pintura de Maria Leontina sobre a poesia de Ayala, influência essa resultante de uma longa e consistente relação de amizade e interlocução estética entre ambos.

Em diálogo com essa discussão, é pertinente considerar a entrevista concedida por Ayala, em 1988, à Soraia Cals, para o programa *Arte é investimento*⁴. Ao ser questionado sobre sua atuação como poeta, crítico literário e crítico de arte, Ayala explicita a forma como compreende sua atuação em diferentes campos de intervenção. Segundo o autor, sua atividade era fundamentalmente a de um poeta; em essência, a de um poeta; contudo, sempre que se dedicava à escrita em outros registros, seja na prosa, no teatro ou na crítica, entregava-se integralmente a cada uma desses gêneros, sem estabelecer hierarquias ou distinções entre eles.

No que concerne mais especificamente ao exercício da crítica de arte, a entrevistadora questiona se, para Ayala, o fato de ser poeta favoreceria sua atuação como crítico. O autor responde afirmativamente, sustentando que o ofício do poeta contribui de maneira decisiva para seu trabalho crítico, sobretudo em razão da matéria sensível que a linguagem poética oferece, permitindo abordar o objeto da crítica por múltiplas vias expressivas. Ao longo da entrevista, o autor esclarece ainda que essa relação se estabelece de modo quase espontâneo, impulsionada pelo convívio cotidiano entre as artes, seja nos museus, seja no espaço doméstico ou na residência de amigos. Desse entrelaçamento emerge, segundo Ayala, uma curiosidade que o impele à tentativa de transpor para a palavra algo da dimensão visual encontrada na obra de arte.

O trabalho de Ayala como crítico de artes plásticas está inserido, de acordo com Carlos Newton Júnior, num período decisivo de sua trajetória artística, que compreende as décadas de 1960 a 1991, ano de sua morte. Contudo, é possível identificar reflexões nesse campo já nos primeiros volumes de seus diários, *Difícil é o reino* e *O visível amor*, redigidos em período anterior àquele que costuma ser tomado como marco de sua estreia efetiva como crítico de arte. O que justifica, segundo Carlos Newton Júnior (2018), a não consideração desses diários como ponto

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=whgGyKvgE8E>. Acesso em: 5 maio. 2023.

inaugural de sua atuação crítica reside no fato de que tais escritos foram publicados apenas posteriormente, em 1962 e 1963, respectivamente, o que os desloca do debate público de seu tempo e impede que sejam associados, em termos historiográficos, ao início de sua crítica de arte.

Nas palavras de Carlos Newton Júnior,

Do ponto de vista do ensaio crítico, é inegável o predomínio que as artes plásticas adquirem, com o passar do tempo, na obra de Ayala, sobressaindo aos demais gêneros de interesse do autor e fazendo dele um dos mais conhecidos e respeitados críticos de sua época [...]. Cronologicamente, Ayala pertence, juntamente com Roberto Pontual, Frederico Morais, José Roberto Teixeira e Leite e alguns outros, à mais profícua geração de críticos de arte surgida no Brasil após a geração de Sérgio Milliet (1898-1966) e Mário Pedrosa (1901-1981) – possivelmente os dois mais influentes críticos de arte da primeira metade do século XX (2018, p. 46-47).

Essa perspectiva revela-se fundamental para a compreensão da obra de Walmir Ayala. Em primeiro lugar, porque sua atuação como crítico de arte foi amplamente reconhecida e valorizada por seus contemporâneos. Ademais, merece destaque a leitura proposta por Carlos Newton Júnior, segundo a qual, entre os críticos por ele mencionados e as relações que estes estabelecem com duas figuras centrais da crítica de arte no Brasil, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, Ayala se aproxima de modo mais evidente da tradição crítica representada por Milliet.

Um dos pontos de convergência entre ambos reside na defesa de uma crítica concebida como prática criadora, e não meramente judicativa, marcada pela recusa do julgamento normativo em favor de uma leitura sensível e interpretativa da obra de arte (Newton Júnior, 2018, p. 6). A despeito de uma diferença histórico-contextual da obra de Ayala e Milliet, Newton Júnior (2018, p. 47) destaca o fato de que pertencem a uma linhagem tradicional de críticos de arte formada por escritores, “principalmente poetas, linhagem de maior envergadura”. Com o intuito de exemplificar essa tradição, o autor menciona Manuel Bandeira e Mário de Andrade como alguns dos principais poetas que também atuaram de forma decisiva no campo da crítica de arte ao longo do século XX. Para além dos nomes citados por Carlos Newton Júnior, cabe ainda mencionar João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes, igualmente reconhecidos pela relevância de sua produção crítica no campo das artes visuais.

O destaque conferido por Newton Júnior revela-se pertinente, pois instaura um espaço de reflexão sobre as relações que se estabelecem entre Bandeira, Mário de Andrade e Ayala, permitindo compreender de que modo a prática crítica desses

autores se articula à experiência poética e contribui para a configuração de uma crítica de arte de matriz literária no contexto brasileiro.

Quanto a Manuel Bandeira, foi um grande amigo e parceiro de Walmir Ayala. Juntos realizaram um trabalho muito importante de catalogação de novos poetas brasileiros e de poetas pouco lidos na cena literária do século XX. Entre esses trabalhos, destaca-se a antologia em dois volumes *Poesia da fase moderna: antes do modernismo e O modernismo* [vol. 1] (1967), e *Poesia da fase moderna: depois do modernismo* [vol. 2] (1967a).

No que se refere a Mário de Andrade, é fundamental destacar a influência decisiva que exerceu sobre a formação da visão de Walmir Ayala a respeito da literatura e da arte brasileira. No ensaio “Mário e o movimento modernista”, publicado em 26 de fevereiro de 1970 no *Jornal do Brasil*, por ocasião dos vinte e cinco anos do falecimento de Andrade, Ayala reconhece-o como figura central do Modernismo brasileiro. Segundo o crítico, “sua luta foi para formar uma consciência de valores nacionais, de uma língua total nascida de nossa incipiente libertação expressional” (Ayala, 2021, p. 115).

Esse interesse pela arte nacional, entendida como expressão efetiva de um pensamento e de uma produção artística genuinamente brasileira, constitui o eixo central da atuação de Walmir Ayala como crítico, sobretudo quando se observam os artistas por ele estudados em sua crítica de arte e as referências mobilizadas em sua produção poética, como se verá adiante. Nesse sentido, compreende-se a afirmação de Ayala de que ele e Mário de Andrade compartilhavam ideais comuns, vinculados à construção de uma consciência estética e cultural comprometida com a especificidade da experiência brasileira.

Desse modo, até aqui buscou-se evidenciar a inserção de Walmir Ayala em um universo artístico que se revela também produtor de imagens e de sentidos decisivos para a constituição de sua produção poética. Antes de proceder à análise dos poemas selecionados, faz-se necessária a apresentação de conceitos fundamentais para a leitura e interpretação de textos nos quais a relação entre o visual e o verbal se manifesta como um exercício denso de observação por parte do poeta e, por consequência, como uma intensa visualidade inscrita nos poemas. Tal perspectiva permite sustentar a presença de uma poesia de caráter efrástico, elaborada a partir do *gesto perceptivo* que articula olhar, linguagem e criação.

1. 2 NOTAS SOBRE A ÉCFRASE NA RELAÇÃO ENTRE POESIA E OUTRAS ARTES

Nosso intuito, nesta seção, não é apresentar uma recuperação histórica da aproximação entre poesia e pintura, ou o estado de arte acerca das relações entre poesia e outras artes, de modo geral, pois esse trabalho demandaria um extenso percurso que não contempla os objetivos da presente tese. O que se pretende, em contrapartida, é uma breve incursão sobre a formação do conceito de écfrese nessa relação entre a literatura e as artes visuais.

Mario Praz, em *Literatura e artes visuais*, desenvolve de maneira minuciosa as relações entre a literatura e as artes visuais. No entanto, interessa-nos aqui destacar, a título de introdução a essa discussão, um aspecto central de sua reflexão, particularmente quando o autor ressalta que:

Dois lugares comuns, um de Horácio, o outro de Simonides de Cós, vêm desfrutando indiscutível autoridade há séculos: a expressão *ut pictura poesis*, de *Ars poetica*, que foi interpretada como um preceito, embora o poeta intentasse apenas dizer que, como certas pinturas, alguns certos poemas agradam uma única vez, ao passo que outros resistem a leituras repetidas e a exame crítico minucioso; e um comentário, atribuído a Simonides de Cós, no sentido de ser a pintura poesia muda e a poesia pintura falante.

Em textos que tais fundou-se a prática de pintores e poetas durante séculos; aqueles iam buscar, para suas composições, inspiração nos temas literários, e estes tentavam pôr diante dos olhos dos leitores imagens que somente as artes visuais, ter-se-ia pensado, poderiam adequadamente oferecer. Uma vista de olhos a uma antiga tradição que remonta à descrição do escudo de Aquiles feita por Homero convencer-nos-á facilmente de que poesia e pintura têm marchado constantemente de mãos dadas, numa fraterna emulação de metas e meios de expressão (Praz, 1982, p. 3).

No desenvolvimento de sua reflexão, Mario Praz parte de um ponto central: a longa e estreita relação entre a poesia e as demais artes ao longo da história da literatura. Mais adiante, na mesma obra, o autor identifica a écfrese como um dos principais modos de expressão dessa interlocução entre linguagens. Na contemporaneidade, os estudos dedicados às relações entre texto e imagem, entre o verbal e o não verbal, bem como à dimensão iconográfica inerente à palavra escrita, têm revelado múltiplas possibilidades de leitura crítico-interpretativa dos textos literários. A atenção a essas relações tem se consolidado como eixo central de debates, sobretudo nos campos dos Estudos Interartes e das Intermidialidades, voltados a examinar como diferentes linguagens constroem redes produtivas de

diálogo e de sentido, passíveis de análise a partir de perspectivas teóricas diversas e por meio de métodos e operadores igualmente variados.

Os campos de estudos mencionados têm se revelado pertinentes, pois, na área das Humanidades, como afirma Solange Ribeiro de Oliveira (2020, p. 11), “a comunidade acadêmica internacional vem cada vez mais reconhecendo a impossibilidade de analisar isoladamente formas artísticas e literárias sem situá-las no vasto campo das cadeias intermediáticas”. Claus Clüver, por seu turno, no ensaio “Intermedialidade e estudos interartes”, de 2008, afirma que essa área crescente é resultado de um discurso interdisciplinar que se intensificava no início dos anos 2000. O autor observa que esse campo teórico se constitui a partir da incorporação e do desdobramento da tradição dos chamados *Estudos Interartes*, já relativamente consolidada cerca de quinze anos antes, estabelecendo diálogo com as disciplinas dos Estudos das Mídias (*Media Studies*) e com as pesquisas em torno das chamadas “poéticas das novas mídias” (*New Media Poetries*), desenvolvidas a partir das possibilidades abertas pelas mídias digitais.

Nos Estudos Interartes, conforme explica Claus Clüver, predominam as investigações voltadas às inter-relações entre a literatura e as demais artes. Todavia, esse campo tem incorporado, de modo cada vez mais consistente, abordagens intermediáticas que consideram as relações do texto literário com a música, a dança, o teatro, as artes performáticas, entre outras linguagens, ampliando significativamente o escopo analítico dessas pesquisas: “O foco ainda tende em recair sobre os ‘textos’, e o texto preferido – durante muito tempo o único estudado – tem sido capaz de ser considerado ‘obra de arte’.” (Clüver, 2024, p. 109).

Mais recentemente, as discussões em torno da opção pelo termo *interartes* ou *intermídia* tem mobilizado uma vasta produção bibliográfica empenhada em avaliar qual denominação se mostra mais adequada para dar conta das diferentes modalidades de relação entre linguagens artísticas e mídias. De modo mais amplo, depreende-se que os estudos voltados às relações interartísticas ainda tendem a operar a partir de uma concepção restritiva de seus objetos, frequentemente condicionada por delimitações prévias do que é ou não reconhecido como arte. Além disso, tais abordagens costumam privilegiar uma perspectiva de cunho comparatista, marcada pela tendência a “comparar não mais que dois tipos de mídia por vez” (Elleström, 2021, p. 14). Soma-se a isso o fato de que, não raramente, esses estudos assumem um gênero como eixo central da análise e, nesse contexto, como observa

Claus Clüver, o texto verbal tem sido historicamente privilegiado em detrimento de outras linguagens e mídias.

Por outro lado, os estudos em intermedialidade assumem uma orientação metodológica distinta. Nessa perspectiva, não se privilegia a centralidade de uma única mídia – sendo o texto, inclusive, compreendido também como uma mídia –; ao contrário, a análise deve levar em conta, de forma equilibrada, a composição midiática específica de cada um dos objetos em relação, examinando em detalhe os modos de articulação, interação e transformação entre as mídias envolvidas, conforme propõe Lars Elleström. Seriam essas as principais diferenças. Do nosso ponto de vista, assumir uma ou outra terminologia será uma opção metodológica, em função da análise que se pretende desenvolver, considerando-se sobretudo que a abordagem interdisciplinar permite focalizar um elemento, um gênero, uma mídia ou arte a depender dos objetivos do trabalho e dos operadores de leitura considerados para tal análise.

Entre os operadores de leitura de textos literários na abordagem interartes, a *écfrase* tem sido utilizada e apontada como um recurso pertinente nesse campo de investigação, especialmente no que diz respeito às relações entre poesia e artes visuais. A *écfrase*, de modo mais geral e genérico, é entendida como uma descrição ou, mais recentemente, como uma representação verbal de um objeto artístico não verbal (Clüver, 2017).

Exemplo recente da atenção dada ao recurso é a publicação da coleção de plaquetes pela coleção “Círculo do poema”, organizada em parceria pelas editoras *Fósforo* e *Luna Parque*. Ao longo de 2022, foram lançadas doze plaquetes, em periodicidade mensal, cujos textos foram escritos a partir desse procedimento, focalizando a relação entre o poema – ou conjunto de poemas – produzido no século XXI e obras de arte anteriores ao século XX.

As obras apresentam configurações formais e temáticas muito diversas, como *A viva*, de Marcos Siscar, com uma pequena série de poemas em prosa acerca da *Pietà Rondanini* (1552-1564), de Michelangelo, refletindo sobre processo de criação e linguagem artística; em *Diquixi*, de Edmilson de Almeida Pereira, o poeta elabora versos em diálogo com a série Estudos de cabeças (1894–1922), de Artur Timóteo da Costa. Partindo da figura mitológica homônima, de origem angolana, a obra mobiliza a *écfrase* como procedimento para tensionar questões relativas à identidade ancestral negra e, no panorama contemporâneo, às múltiplas formas de violência

cotidianamente inscritas nas experiências de sujeitos negros e negras; ou *Goya, a linha de sutura*, de Vilma Arêas, ensaio de crítica acerca de elementos, segundo a autora, ainda não esgotados pela crítica sobre a coleção de gravuras que integram a coleção *O sono da razão produz monstros* (1799), de Francisco e Goya y Lucientes.

No que concerne especialmente ao campo dos Estudos Interartes, o conceito de *écfrase* tem sido bastante evocado por sua possibilidade ampla de recuperação de objetos artísticos em diferentes linguagens, a partir de suas propriedades visuais, ou de expedientes que favorecem a visualização de artes e mídias com bi e tridimensionalidade, por exemplo. Mesmo que bastante recorrente em estudos recentes, o conceito não apresenta uma definição consensual, ou pelo menos seu uso não é homogêneo em contextos de análise. Observa-se que, ao longo de seu desenvolvimento, diferentes perspectivas teórico-analíticas tenham se valido do recurso, e adotando diferentes concepções, que culminaram em variados usos com diversos efeitos de sentido possíveis.

Quando tratamos do conceito de *écfrase*, surgem alguns problemas conceituais relacionados à representação, quando as descrições têm por objeto obras de arte (Gomes, 2015, p. 21). Isso se dá porque a *écfrase* não pode, por sua condição de representação, apresentar o mundo tal como ele era, ou seja, não seria possível sua fiel reprodução; ou, ainda, em se tratando de representação verbal de obras de arte pictóricas, o recurso não pode reproduzir no texto verbal uma imagem fiel do objeto, tal como produzido pelo artista.

Antes dessa concepção do recurso se difundir nos estudos literários, há também uma extensa tradição acerca da ideia genérica de descrição atrelada à tradicional *ekphrasis* nos exercícios de retórica. A palavra *ekphrasis* é derivada da junção de *ek* (“a partir de”) e *phrazo* (“fazer entender”), e apresenta o sentido etimológico de “exposição”, sendo associada às técnicas de ampliação de tópicos narrativas, “composições de etopeias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas” (Hansen, 2006, p. 85). Entre os antigos, conforme explica Melina Rodolpho (2012), a *écfrase* foi teorizada por autores da Segunda Sofística, a partir dos exercícios chamados *Progymnasmata*, como os de Teão, Aftônio, Hermógenes. A *écfrase* foi reutilizada, mais tarde, por Filóstrato, Luciano, Calístrato. Para a autora, é importante que se reconheçam as variações entre as visões do conceito, apresentando determinada classificação a depender do objeto de descrição.

Essa reflexão é pertinente para pensarmos o conceito na atualidade, na medida em que é possível argumentar em favor de certas flexibilizações na leitura de acordo com o objeto de análise, sobretudo pelas múltiplas configurações. O recurso da écfrase apresenta-se, assim, desde o início, como um conceito em disputa, variando conforme a posição teórica adotada. Em sua acepção mais pontual e tradicional, esteve associado à ideia de clareza ou transparência, na medida em que a função da descrição consistiria em colocar uma cena diante dos olhos daquele que lê ou ouve. Esses dois aspectos articulam-se à noção de evidência, vinculada ao termo grego *enargeia*, que designa a capacidade do discurso de produzir um efeito de vividez perceptiva, tornando o objeto descrito sensivelmente presente à imaginação do receptor.

A *enargeia* estava ligada a tudo que poderia ser exposto aos sentidos, especialmente ao campo visual. Massaud Moisés (2013, p. 137, destaques do autor) explica que, na concepção antiga, a *ekphrasis* é “uma descrição que ‘faz ver’ personagens, acontecimentos, momentos, lugares, animais, plantas, segundo regras precisas”, com o fim de “colocar sob os olhos’ do ouvinte aquilo de que se fala”, colocando em evidência – por isso a relação também com a *evidentia*.

O aspecto visual assume, nesse contexto, papel central, o que pode ser relacionado à reflexão proposta por Jacyntho Lins Brandão (2005) acerca da noção de aparência ao tratar do romance grego antigo. Segundo o autor, aquilo que se coloca diante dos olhos não corresponde exatamente ao mundo em si, mas à “aparência” que dele se constrói. Em outros termos, o que a descrição apresenta não é a realidade objetiva, mas sua *reapresentação*, ou seja, uma forma de representação mimeticamente organizada a partir do que é passível de observação, filtrada pela percepção e pela linguagem.

É a partir da Segunda Sofística que o termo écfrase passa a assumir um sentido mais amplo e genérico de descrição. Aelius Théon, orador alexandrino desse período, propõe que a écfrase seja compreendida como uma composição capaz de colocar *algo diante dos olhos*. Segundo o autor, a descrição deve ser realizada de modo minucioso, podendo incorporar, além dos aspectos objetivos do objeto descrito, observações de natureza subjetiva, resultantes da percepção e da sensibilidade do orador.

Para sistematizar o recurso, Théon estabelece algumas categorias que o constituem: a) personagens (*prosopa*); b) ações (*pragmata*); c) lugares (*topoi*); d)

épocas/tempo (*chronoi*); e) modos (*tropoi*). A partir da sistematização, explica que a écfrase pode ainda ser *mista* e manipular ao mesmo tempo mais de uma categoria em função da *enargeia* (Rodolpho, 2012). Esse destaque é pertinente para o desenvolvimento desta tese, pois, desde os anos 1990, alguns estudiosos do conceito propõem categorizações fechadas e estanques, ou restritas, como discute Irina Rajewsky (2020), com o que discordamos.

Théon apresenta para cada tópico alguns exemplos. Para a categoria *prosopa* – que trata de personagens –, o autor propõe a descrição de animais e do personagem Euríbates, feitas por Homero na *Odisséia* (II, v. 244-246):

[...]
Acompanhava Ulisses um escudeiro, pouco mais velho que ele.
Dir-te-ei também, para que saibas, como ele era.
Tinha ombros arredondados, pele morena, cabelo encaracolado.
Chamava-se Euríbates. [...]. (Homero, 2011, p. 450).

O interesse da descrição, nesse contexto, é que tenhamos a possibilidade de imaginar o personagem a partir de suas características físicas, colocando em evidência sua aparência. Para a categoria *pragmata* (ações), indica imagens de “guerra, paz, fome, epidemia, terremoto”; para *topoi* (lugares), “praias, cidades, ilhas, desertos”; quanto à categoria *chronoi* (épocas), exemplifica com “estações do ano e festividades”; para a categoria *tropoi* (modos), defende que deve dispor acerca de “quais são os equipamentos, armas e máquinas da guerra, com relação aos preparativos de cada um, como na *Ilíada*, XVIII” (Rodolpho, 2012, p. 164).

Rodolpho (2012, p. 166-167) explica, a partir do que Théon defende, que os atributos da écfrase são,

principalmente, a clareza (*saphéneia*) e a enargia (*enargeia*), que neste contexto é geralmente traduzida pelos teóricos como “vivacidade”, para que quase se veja o que é exposto, além disso, a exposição deve adaptar-se ao tema, sem estender-se em aspectos desnecessários: se o tema for florido, árido ou assustador, que a expressão também seja (destaque da autora).

O exercício ecfástico, nesse contexto, é a verbalização de objetos originalmente não verbais, de maneira a torná-los vivos. Para isso, o trabalho do orador não deve ultrapassar o que se tem no objeto para o qual sua descrição se volta, tratando apenas daquilo que observa, não sendo permitida a atribuição de juízo de valor ou outra inserção motivada pela subjetividade ou em decorrência da interpretação.

O que se evidencia nessa concepção é o predomínio do princípio da fidelidade, de modo que as categorias da écfrase, sob essa perspectiva, orientam-se pela descrição rigorosa da realidade do objeto referente. Tal orientação sustenta o valor mimético da écfrase como um princípio de proximidade com o real, na medida em que a representação verbal produzida pela descrição teria como função primordial presentificar e multiplicar uma coisa ou uma cena do mundo. Nesse enquadramento, eventuais aberturas interpretativas que dificultassem a identificação do referente comprometeriam a eficácia do procedimento, levando à caracterização de uma écfrase deficiente, uma vez que sua finalidade seria apresentar “a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe” (João Adolfo Hansen, 2006, p. 85).

Hermógenes de Tarso concorda, em linhas gerais, com a definição de écfrase proposta por Aelius Théon, divergindo apenas em um aspecto específico. Enquanto Théon inclui a paz e a guerra na categoria das ações, Hermógenes sustenta que ambas devem ser classificadas, antes, como circunstâncias. Excetuada essa distinção, Hermógenes retoma as mesmas categorias e exemplos apresentados por Théon, reafirmando a centralidade da clareza e da vivacidade como virtudes fundamentais do procedimento ecfástico (Rodolpho, 2012). Além disso, Hermógenes inclui em sua conceituação o caráter de exercício retórico a partir do qual alunos treinariam a elocução e a oratória, por meio de elementos descritos com clareza e vivacidade (Garcia, 2008). Observa-se, nesse momento, uma ligação da écfrase com a oralidade, pois é por meio dos exercícios retóricos que se verificariam as qualidades ecfásticas das descrições realizadas. Hansen (2006, p. 86) concorda e explica que, “enquanto exercício de eloquência, a *ekphrasis* é uma pragmática: evidencia justamente a habilidade do orador”.

O crítico acrescenta ainda que a écfrase opera com a palavra a partir de características próprias do discurso, orientadas para a convergência entre forma verbal e o efeito buscado pela enargeia ou evidência. Trata-se, assim, de um trabalho discursivo que mobiliza qualidades como “pura, clara, nítida, nobre, rude, veemente, brilhante, vigorosa, complicada, elegante, ingênua, picante, graciosa, sutil, agradável, vivaz – bela, enfim” (João Adolfo Hansen, 2006, p. 88).

Retomando elementos da tradição acerca do exercício ecfástico e seus expedientes epidícticos, o autor propõe que se considere, portanto, as seguintes categorias possíveis para a construção de imagens a partir do recurso da écfrase: a) *pragmatografia* (descrição de coisas); b) *prosopografia* (descrição de pessoas); c)

etopeias (descrição de paixões e caracteres); d) *topografia* (descrição de lugares reais); e) *topotesia* (descrição de lugares imaginários); f) *cronografia* (descrição do tempo). Ainda, a partir da leitura de Rodolpho (2012, p. 170), é possível incluir outra categoria: g) *idolopeia* (descrição de pessoas já mortas).

Essas categorias do exercício efrástico, ainda que formuladas a partir dos princípios da retórica antiga, serviriam posteriormente – como se verá adiante – como aparato teórico também para a leitura da éfrase em concepções contemporâneas. Isso porque, conforme argumenta João Adolfo Hansen (2006, p. 88), por seu caráter mimético, o procedimento efrástico “pressupõe os modos retóricos da imitação de *topoi* oratórios (*endoxa*) e poéticos (*eikona*)”.

O que importa destacar, neste momento, é que tais categorias funcionavam originalmente como princípios normativos das descrições praticadas nos exercícios retóricos, assegurando que o discurso não perdesse de vista a intenção de vivificar o objeto descrito e de produzir o efeito da *enargeia*. Contudo, ao longo de sua história, confirmar-se-ia também a natureza inventiva da éfrase, que, mesmo apoiada nesses recursos normativos, passa a explorá-los de modo criativo, deslocando a descrição do mero registro mimético para um campo de elaboração poética e interpretativa. Com base no *Instituição Oratória*, de Quintiliano, Gismara Rosane Garcia (2008, p. 94) retoma a função da *enargeia* no discurso efrástico. Para a autora, a *enargeia* é mobilizada pelo orador quando este, por meio das palavras e de sua capacidade imaginativa, constrói uma cena. Inicialmente, essa cena se forma na mente do próprio orador; em seguida, projeta-se na mente do espectador. Depreende-se daí sua estreita relação com a memória, uma vez que é a partir das imagens previamente armazenadas que se torna possível o reconhecimento do objeto descrito, tanto no âmbito da atuação do orador quanto no da recepção por parte do espectador.

Desse modo, a éfrase “era entendida, portanto, pelos retóricos antigos, como a evocação de uma cena, com um desenrolar no tempo, através das evocações mentais de detalhes de objetos que estavam na memória” (Garcia, 2008, p. 95), o que, para Hansen (2006, p. 86), poderia ser chamado de “memória partilhada”, uma vez que era alimentada por *topoi* de conhecimento da coletividade. Miriam Paiva Vieira (2017) debruça-se sobre o conceito de éfrase e observa que, a partir de sua formulação inicial como recurso retórico, sobretudo no contexto do século XIX, diversos estudiosos, ao revisitarem o procedimento, passam a defini-lo prioritariamente como um recurso literário. Em diálogo com essa perspectiva, Álvaro

Cardoso Gomes (2015) afirma que, por meio da comunicação verbal, a éfrase tem como objetivo tornar presente para o leitor aquilo que se encontra ausente, distante ou inacessível, operando uma mediação imaginativa capaz de aproximar o objeto descrito da experiência sensível da leitura.

Por esse motivo, compreender a éfrase como mera reprodução do real por meio de uma descrição simples e direta implica esvaziar sua especificidade, reduzindo o recurso a uma enumeração de coisas, lugares, pessoas ou acontecimentos. Torna-se, portanto, necessário reconhecer que ao sentido primeiro do conceito soma-se outro, mais específico, que passa a definir, em larga medida, a tópica nuclear da éfrase na contemporaneidade. Em lugar da descrição pura, o procedimento efrástico afirma-se como uma forma de dissimulação do mundo real, em que a linguagem não se limita a espelhar o referente, mas o reconfigura poeticamente. Em síntese, Miriam Paiva Vieira (2017, p. 46) explica:

[...] de acordo com a noção da Antiguidade, a éfrase é um tipo de recurso retórico, mas, de acordo com a definição proposta no século XIX, é um tipo de recurso literário. Ambos os casos tratam de descrições, mas a maior diferença entre as definições reside no fato de que a éfrase clássica era uma tradição oral que deveria ser fixada na mente da audiência de maneira a perpetuar a memória e a história, enquanto, uma vez consolidada a reprodutibilidade técnica no século XIX, as palavras não mais se dissolvem no ar, conseqüentemente, a função da éfrase passa a ser de cunho literário.

No que diz respeito ao primeiro sentido do recurso, “o poeta ‘copia’ os objetos e seres do mundo real por meio das palavras, de maneira a colocá-los diante dos olhos; no sentido mais restrito, o poeta, por meio da expressão verbal, visa a imitar procedimentos pictóricos” (Gomes, 2015, p. 20). É sob essa perspectiva mais restrita, fortemente vinculada à tradição retórica, que ainda se posiciona uma parcela significativa dos estudiosos, para os quais a éfrase é compreendida como descrição pura de um objeto, destinada a “produzir um ‘quadro’ do objeto da descrição”. Nessa abordagem, o foco recai sobre a *enargeia* ou *evidentia*, entendida como uma figura de pensamento cuja finalidade consiste em conferir vivacidade à imagem verbal, orientando as análises sobretudo para os efeitos de visualização e de presença do referente (Rodolpho, 2012, p. 22).

Essa concepção de descrição que reproduz algo, colocando-o em evidência a ponto de formar, pelas palavras, um “quadro”, dialoga diretamente com a gênese da noção moderna de éfrase. Trata-se de uma concepção que associa o recurso, de modo privilegiado, à descrição de obras de arte pictóricas, ancorando-se na relação tradicional entre poesia e pintura, tal como analisado por Mario Praz (1982), na qual

as palavras se colocam a serviço da verbalização de um objeto artístico não verbal, existente na realidade externa. Para que as categorias efrásticas se mostrem produtivas na análise de diferentes textos, sem incorrer em anacronismos, torna-se necessário adotar uma compreensão ampliada do conceito. Nesse sentido, conforme propõe João Adolfo Hansen (2006, p. 87), a éfrase deve ser entendida como procedimento capaz de gerar “qualquer efeito visual”. Explica ele:

Da biologia à música, passando pela arqueologia, pela física, pela história literária, pela informática e por estudos de gênero, o termo é usado fora dos seus usos retóricos antigos, significando “efeito sensorial”, “visualização”, “iconização”, “espetacularização”, “realidade virtual” e mais coisas.

A reflexão da éfrase como produção de um efeito visual constitui o fundamento da concepção adotada nesta pesquisa. Essa perspectiva é corroborada pela leitura proposta por Joana Matos Frias (2016, p. 34), que, em consonância com João Adolfo Hansen, afirma que a essência do conceito de éfrase reside na “superação qualitativa do visível pelo visualizável”. Um dos sentidos possíveis dessa formulação consiste em compreender o exercício efrástico como uma forma de representação que, embora mobilize elementos da realidade sensível, não se compromete com a reprodução de uma cena empírica específica. Desse modo, instaura-se um “vínculo dialético entre o *eidos* (ideia) e o *eidolon* (imagem)” (Frias, 2016, p. 34), o que reforça a compreensão da éfrase como materialização de um gesto perceptivo, no qual ver e imaginar se articulam pela mediação da linguagem.

Paulo Martins (2016) contribui de modo decisivo para o debate e para a compreensão do recurso ao propor uma concepção pragmática da éfrase, entendida a partir de duas vias complementares: uma prospectiva e outra retrospectiva. O autor considera “éfrase pragmática aquela que seguramente independe de uma doutrina retórica que a regule, a delimite em seu uso e lhe organize os modos” (2016, p. 175). Tal definição desloca o foco para a liberdade do exercício imaginativo, na medida em que a éfrase, em sua formulação clássica, pressupunha a fidelidade a um referente existente no mundo natural, estabelecendo uma correspondência direta entre descrição e realidade. Nesse sentido, a éfrase realiza um movimento criativo de natureza retrospectiva, na medida em que revisita imagens preexistentes para reelaborá-las no espaço do poema, procedimento que dialoga com a observação de Massaud Moisés (2002, p. 213), para quem a éfrase manifesta um certo “prazer em olhar o passado”. Em sua face prospectiva, por sua vez, o procedimento efrástico

engendra uma imagem que passa a existir apenas a partir do registro verbal, isto é, uma imagem criada no próprio ato da escrita, assumindo, assim, um caráter inventivo e imaginativo, conforme assinala Luz (2022).

Melina Rodolpho (2012) assevera que é também a partir da Segunda Sofística que se encontram obras valendo-se da éfrase com caráter de descrição de obras de arte, deixando de lado, portanto, a ideia ligada apenas às categorias de descrição de tempo, lugar, pessoa, coisas e sentimentos (Hansen, 2006). Entre essas obras, a autora destaca *Eikones*, de Filóstrato, as *Ekphraseis*, de Calístrato, e *Zêuxis ou Antíoco*, de Luciano de Samósata; indica ainda que também os romances sofísticos como *As aventuras de Leucipa e Clitofonte*, de Aquiles Tácio, e *Dáfnis e Cloé*, de Longo, fizeram uso do recurso. A esse respeito, Massaud Moisés (2013, p. 137) explica que o conceito se apresenta em duas perspectivas:

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.

Os dois exemplos de exercícios efrásticos se relacionam diretamente com o conceito de *mimesis*. Como observa Luiz Costa Lima (2012, p. 359), “as esferas da palavra e da coisa se interpenetram”, mostrando a interconexão entre linguagem e realidade. A partir dessa perspectiva, percebe-se que a criação poética não ocorre exclusivamente no campo da imaginação nem somente na esfera racional, mas envolve simultaneamente *inspiração* e uma *intenção consciente*. Esse entendimento nos leva às duas noções apresentadas por Lima (2012, p. 361): a *mimesis* [sic] da *representação* e a *mimesis da produção*.

Antes de delinear essas duas formas de *mimesis* (Lima, 2012, p. 361), é útil considerar a reflexão do crítico sobre os conceitos de *semelhança* e *diferença*, que fundamentam suas definições. Para Lima (2012), o conceito de *mimesis* se atualiza a partir da articulação entre *semelhança* e *diferença*. Embora sejam vetores opostos, ele defende que “a especificidade da *mimesis* na arte se restringe a que nela o vetor *diferença* dá a medida da obra”, e, dessa maneira, funciona “a *semelhança* como o que culturalmente se toma como equivalente ao objeto do poema ou quadro, na condição de pano de fundo orientador do receptor” (Lima, 2012, p. 360).

Em sua explicação:

Na *mimesis da representação* os procedimentos da *diferença* são o quanto possível dissimulados para que o receptor tenha a sensação de que está perante uma cena do real. Para que a ilusão funcione será preciso que seus procedimentos obedeçam ao código cultural que formula como seria tal coisa [...]. Sendo a modalidade altamente dominante, não estranha que a *mimesis da representação* tenha ajudado a manter a crença que a *mimesis* efetua uma reduplicação, mesmo que depurada, do real. Na *mimesis da produção*, ao contrário, enfatizam-se os traços da *diferença* [...]. Por essa razão, *a mimesis da produção se caracteriza não por descrever um estado senão por operar um processo* (Lima, 2012, p. 361, destaques do autor).

Dessa forma, no âmbito da *mimesis* representacional, os elementos que distinguem o objeto artístico da realidade tendem a ser atenuados. Aplicada à *écfrase*, tal concepção corresponde a compreendê-la como uma descrição fiel e minuciosa de um objeto artístico – ou mesmo de qualquer elemento do mundo sensível. Esse entendimento remonta à Antiguidade, quando se exigia que a descrição permanecesse o mais próximo possível das características observáveis do referente. Como observa Luiz Costa Lima (2012, p. 361), essa perspectiva sustentou a noção de que a *mimesis* operaria como uma “reduplicação” do real. Tal formulação encontra ressonância na reflexão de Álvaro Cardoso Gomes (2015, p. 32), segundo a qual, no contexto clássico, a *écfrase* era concebida como “um meio de representação para representar outro”.

Já no âmbito da *mimesis* da produção, os aspectos de diferença são enfatizados, deslocando o foco do resultado descritivo para o próprio processo de criação. Essa perspectiva orienta diretamente a concepção de *écfrase* adotada neste estudo, na medida em que a leitura do poema *ecfrástico* privilegia o modo como o texto se estrutura: a forma pela qual as imagens produzem efeitos de visualidade, operam segundo determinadas categorias e dispositivos formais, e representam, quando existente, um referente externo, ou ainda o recuperam por meio de procedimentos de abstração. Desse modo, a atenção analítica não se concentra apenas no conteúdo representado, mas, sobretudo, na organização formal da representação imagética e nos efeitos de sentido que dela emergem.

João Adolfo Hansen (2006, p. 86) e Álvaro Cardoso Gomes (2015, p. 21) convergem ao afirmar que a essência do exercício *ecfrástico* pode ser reconhecida também nos escritos sobre a arte poética. No primeiro caso, ao tratar das diversas formas de representação, o recurso da *écfrase* estabelece um diálogo direto com os

postulados apresentados na *Poética* de Aristóteles. No capítulo inicial da obra, o filósofo define a mimesis como princípio geral de toda arte poética, fundamento a partir do qual se compreendem os diferentes modos de representação e, por extensão, os procedimentos que sustentam a prática eufrástica.

Na sequência, Aristóteles estabelece, nos capítulos II e III da *Poética*, os parâmetros fundamentais para a compreensão da arte mimética, distinguindo-a a partir dos objetos mimetizados e dos modos de mimetizar, respectivamente. Já no capítulo IV, o filósofo afirma que o ato de mimetizar é inerente ao ser humano desde a infância e que, por essa razão, o homem se distingue dos demais animais por ser o mais mimético entre eles (Aristóteles, 2011, p. 42). Segundo essa concepção, é por meio da mimesis que o homem adquire seus primeiros conhecimentos, sendo também esse processo fonte de prazer, uma vez que todos se deleitam com as representações miméticas.

É possível estabelecer uma relação direta entre a mimesis e o ato de mimetizar com os princípios que fundamentam a éfrase, sobretudo quando se consideram as prescrições formuladas por retóricos como Aelius Théon e Hermógenes de Tarso para a caracterização do conceito. Em ambos os casos, ao enfatizarem a função descritiva da éfrase, esses autores a compreendem como um procedimento mimético voltado à produção de vividez e evidência, capaz de tornar sensivelmente presente, por meio da linguagem, o objeto ou a cena descritos.

Historicamente, a clareza e a *enargeia* constituem elementos centrais associados à éfrase, na medida em que respondem à exigência de descrever de forma fiel o objeto contemplado. Tal requisito, contudo, deixa de ser determinante na compreensão moderna do conceito, que desloca o foco da fidelidade descritiva para a eficácia expressiva. Mantém-se, entretanto, a ênfase na produção de efeitos de vivacidade, capazes de mobilizar sensorial e afetivamente o leitor ou espectador diante da manifestação eufrástica de algo ou de alguém.

No primeiro caso, o conceito está relacionado à *descriptio* latina e, no segundo, cruza com o *ut pictura poesis*, apresentado por Horácio em sua *Arte Poética*, quando enuncia:

poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre (2014, p. 65).

Gomes explica que a noção de literatura como análoga à pintura, dialogando com Horácio, se fundamenta no princípio clássico de que a poesia deve ser uma arte mimética por excelência. Assim, é recorrente que o poeta reproduza o mundo com palavras, utilizando elementos que são próprios dos pintores, como, por exemplo, a enumeração de coisas, seres, objetos, a objetividade, a visualização e o cromatismo: “Todavia, há que se observar que esta reprodução do mundo natural levará em conta não a natureza bruta em si, mas a natureza melhorada, vista em seus aspectos mais aprazíveis” (Gomes, 2015, p. 21).

A visão de Gomes (2015) já indica as facetas que situam a écfrase em um horizonte mais próximo das discussões desenvolvidas a partir do século XVIII. Para o estudioso, o poeta que se vale do recurso não pode produzir uma representação do que é verdadeiro no mundo natural. Antes, o poeta realiza uma seleção de aspectos da realidade entre os elementos possíveis, a fim de captar tão somente a essência do objeto contemplado, pois a realidade aparente é primária e não apresenta de modo equilibrado todos os elementos possíveis para a representação. Nesse contexto, a écfrase passa a ser problematizada também quanto à sua natureza literária, uma vez que seu reconhecimento como procedimento literário decorria, em grande medida, do fato de se caracterizar como um texto voltado à descrição de uma obra de arte. É a partir dessa associação que se consolida, em determinado momento da tradição crítica, a compreensão da écfrase como um gênero literário específico, definido menos por sua forma fixa do que por sua função descritiva e por seu vínculo com objetos artísticos não verbais.

Hansen (2006), ao discutir o conceito de écfrase, enfatiza a necessidade de sua revisão crítica, uma vez que parcela significativa da fortuna crítica sustenta que a descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada*, de Homero, constituiria a origem do procedimento ecrástico, em razão da vividez com que o objeto é representado. Para crítico, contudo, essa leitura tende a fixar o conceito em uma matriz descritiva e exemplar, obscurecendo a complexidade retórica e inventiva que o recurso assume ao longo de sua história. Contudo, se o recurso deve ser compreendido nesses termos, o primeiro critério a ser considerado é justamente a não fidelidade ao real, uma vez que o escudo passa a existir apenas a partir de sua criação ou representação verbal. Não é possível, portanto, recuperar, antes ou fora do texto, um objeto idêntico,

portador dos mesmos elementos descritos, ainda que a coisa em si – um escudo – seja, em termos genéricos, reconhecível no mundo empírico.

Em oposição a essa leitura, sobretudo porque ela suscita dificuldades teóricas evidentes, como a de explicar a presença da éfrase em romances ou poemas, que já se constituem como gêneros literários autônomos, Joana Matos Frias (2016) observa que, uma vez abandonada a defesa da éfrase como gênero, as abordagens mais recentes passam a compreendê-la como um recurso. Tal compreensão se justifica historicamente, pois a éfrase, para além de reproduzir um objeto, sempre comportou a capacidade de criar imagens. É justamente essa dimensão inventiva que leva a autora a formular a noção de “éfrase nocional”, caracterizada, sobretudo, pela “inexistência de um referente” (Frias, 2016, p. 35), deslocando o procedimento do campo da representação mimética para o da construção imaginativa.

Clüver, por seu turno, tomou o conceito de éfrase como objeto de análise, em diferentes momentos de suas pesquisas. Em “Estudos interartes: conceitos, termos e objetivos”, o autor conceitua éfrase como uma “verbalização de textos reais ou fictícios compostos por sistemas não-verbais” (1997, p. 42). Essa primeira formulação da autora estabelece uma relação entre o texto e um objeto de arte, sem, contudo, condicionar o procedimento efrástico à exigência de fidelidade ou à descrição de um objeto “real”, passível de recuperação no âmbito extraliterário.

Claus Clüver (1997) afirma, assim, que o estudo da éfrase deve privilegiar os efeitos que ela produz e as funções que desempenha no interior dos textos, mais do que a verificação de sua fidelidade a um referente externo. Posteriormente, ao aprofundar a articulação entre os Estudos Interartes e os Estudos em Intermidialidade – campo que considera a progressiva dissolução das fronteiras entre aquilo que tradicionalmente se definia como arte e outros sistemas expressivos de menor prestígio “artístico”, sobretudo no contexto contemporâneo e em diálogo com as mídias —, Clüver retoma o tema em *A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited* (2017). Nessa reformulação, o autor passa a definir a éfrase como um procedimento que “verbaliza a percepção de um espectador real ou fictício, ou suas reações a determinadas características de configurações visuais não cinéticas”, deslocando definitivamente o conceito da mera descrição de objetos para o campo da experiência

perceptiva e interpretativa mediada pela linguagem.”⁵ (Clüver, 2017, p. 41, tradução minha).

Para o autor, as relações que se estabelecem entre o texto verbal e a intenção de inserir diferentes níveis de visualidade no texto podem ser consideradas figurações da écfrase, exceto quando tratar-se de mídias cinéticas. O cinema, por não se constituir representação verbal, não poderia operar pelo recurso da écfrase. No mesmo ano, em *Ekphrasis and adaptation* (2017a), Claus Clüver retoma o conceito de écfrase e propõe uma revisão com o objetivo de evitar interpretações ambíguas, sobretudo no que diz respeito à ênfase anterior na representação do olhar e da percepção de um espectador, que poderia ser compreendido, por exemplo, como um personagem de um filme, gerando inconsistências teóricas. Diante disso, o autor reformula a definição e afirma que a écfrase deve ser entendida como “a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em um meio visual não cinético” (Clüver, 2017a, p. 4, tradução minha).⁶

No mesmo horizonte de elaboração de instrumentos analíticos voltados à leitura de textos que articulam relações entre a poesia e outras artes, destacam-se as contribuições de Liliane Louvel, a partir das quais se observa que tais relações assumem contornos mais específicos quando se manifesta a presença do pictural no texto. Esse fenômeno dá origem ao que a autora denomina metapicturalidade textual, reconhecível pelo uso recorrente de metáforas e operadores lexicais que assinalam a visualidade da escrita, como “força imagética, pictural, pitoresco, pictorialista”, bem como por metáforas de ordem espacial – “estrutura, molduras, circularidade, quiasmos, aberturas, cimos, subidas, quedas, brancos, texturas, cor, imagem” (Louvel, 2012, p. 47).

De modo geral, o *pictural* em textos refere-se à presença e à atuação das artes pictóricas no interior de diferentes gêneros literários. Embora Liliane Louvel (2012) ressalte que as modulações picturais, isto é, as diversas formas de referência ao visual, não implicam necessariamente a presença do recurso da écfrase, interessa-nos, neste momento, refletir sobre como os diferentes índices de picturalidade contribuem para a construção de uma determinada visualidade textual. Essa

⁵ No original: “verbalizes a real or fictive viewer’s perceptions of, or reactions to, characteristic features of non-kinetic visual configurations (Clüver, 2017, p. 41).

⁶ No original: “*ekphrasis is the verbal representation of real or fictive configurations composed in a non-kinetic visual medium*” (destaques no original).

possibilidade de leitura da imagem tornada *visualizável* permite que o leitor, convertido também em observador, elabore mentalmente a representação da obra de arte evocada e reconheça, nesse processo, o diálogo que se estabelece entre o verbal e o não verbal.

A presença desses índices de picturalidade corresponde ao que, segundo Liliane Louvel (2012, p. 49), pode ser denominado *marcadores do pictural*, responsáveis, por conseguinte, pelas diferentes modulações picturais nos textos literários. A autora identifica, nesse sentido, as seguintes categorias:

o léxico técnico (cores, nuances, perspectiva, *glacis*, verniz, formas, camadas, linha, etc.); a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como encaixes nas narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”; a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso a comparações explícitas – “como em um quadro”; a suspensão do tempo marcado pela forma - *ing* em inglês, que indica também a inserção de subjetividade e, de fato, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa, a imobilidade e a ausência de movimento.

É importante salientar que alguns desses elementos podem funcionar como índices da presença do recurso da *écfrase* no texto poético – como a perspectiva, as formas e a referência a gêneros pictóricos –, na medida em que as modulações mobilizadas para a instauração da referência visual contribuem decisivamente para a leitura da imagem poética elaborada. Essas marcas orientam o gesto perceptivo do leitor e favorecem a construção de uma visualidade que articula, de modo produtivo, o plano verbal e o não verbal. Pela via da *écfrase*, essa imagem pode constituir-se a partir de uma rede diversificada de diálogos, compartilhando sentidos tanto com a obra de arte a que se refere quanto com aquela que se instaura no próprio ato de composição do poema, quando a imagem passa a existir como criação verbal.

A essa imagem criada no poema por meio do recurso da *écfrase* pode-se denominar “imagem textual”, nos termos propostos por Liliane Louvel (2012, p. 49). Tal noção permite apreender o imagético – em referência ao pictural – no plano do texto, possibilitando a identificação de diferentes níveis de visibilidade da imagem, os quais se atualizam progressivamente no decurso da leitura e tornam a imagem potencialmente visualizável para o leitor.

No que se refere às modulações do pictural, para uma compreensão mais profícua do conceito, faz-se necessário considerar também o que Liliane Louvel (2012) denomina “grau de saturação pictural”. Trata-se de um dispositivo analítico por meio do qual se classificam os diferentes modos de presença do pictural no texto, organizados em sete tipos, a saber: (1) o efeito-quadro; (2) a vista pitoresca; (3) a hipotipose; (4) os “quadros vivos”; (5) o arranjo estético; (6) a descrição pictural; e (7) a écfrase.

O “efeito-quadro” indica o surgimento de imagens-pinturas, produzindo, de maneira muito acentuada, a sugestão da presença da pintura. Esse efeito dispensa a necessidade de qualquer referência direta às artes pictóricas, de modo a construir textualmente o que seria uma “impressão pictural” (Louvel, 2012, p. 50), incidindo sobre uma espécie de indício ou evocação, cuja referência não é passível de confronto, restando apenas a impressão de que se constrói uma imagem textual com alto índice de visualização. Desse modo, o efeito pode ser considerado um elemento subjetivo, já que um leitor pode reconhecê-lo em maior ou menor grau que outro, no momento de sua leitura.

Louvel (2012) ressalta em sua discussão que esse efeito é mais comum na construção de narrativas, uma vez que pode suscitar mais visualidade aos espaços e à descrição de personagens. Em sua concepção, “não podemos de forma alguma falar de ‘descrição pictural’, ainda menos de écfrase nesses casos” (p. 50, grifos da autora). Ainda que seja convencionalizada a leitura da écfrase como uma representação verbal de uma obra de arte, é necessário, nesse momento, amparados em Hansen (2006), considerarmos que as construções ecfásticas permitem pensar o efeito-quadro como uma forma de representação ecfástica, uma vez que, por exemplo, a *topografia*, ao criar uma representação de um lugar, pode sugerir ao leitor a visualização, a impressão de um quadro do gênero pictórico *paisagem*.

Pensem, por exemplo, no caso clássico da descrição do escudo de Aquiles. A descrição do objeto não está descolada da narração, e é exatamente a descrição pormenorizada da cena, indicando detalhes no objeto que fogem ao que chamaríamos de *real*, que dá contornos ecfásticos à obra e caracteriza esse objeto como um *topos* clássico da écfrase.

Em síntese, ressaltamos a concepção de écfrase enquanto um exercício imaginativo que pode gerar o efeito-quadro e, desse modo, interessar à leitura desse grau de picturalização no texto. Além disso, a écfrase apresenta uma capacidade de

criar imagens que se pretendem visualizáveis, sejam elas reais ou não, recuperáveis no mundo natural ou não, e fazer referência a um objeto artístico ou não. Assim, é importante que, ao se lidar com o conceito de écfrase, seja explícita a concepção assumida na análise.

No que diz respeito à noção de "vista pitoresca", a própria nomenclatura aponta um diálogo com as artes plásticas, uma vez que o termo tem origem na pintura. Conforme Louvel (2012, p. 52), vista pitoresca diz respeito às imagens observadas e que, de diferentes formas, seriam suscetíveis de serem pintadas. Essas "vistas", na maioria das vezes, são lugares que a autora chama de "evocadores", uma vez que deles surgem a impressão de uma obra de arte pictural. A constatação de uma vista pitoresca levaria à representação e, novamente, ao efeito-quadro, uma vez que operaria como remissão, um rastro memorialístico do que o poeta observou.

Esse efeito possibilita uma espécie de recomposição da cena, configurando-a como um quadro pitoresco, a partir do qual se torna possível acessar, por meio da evocação visual, o sentido latente ou oculto daquilo que é rememorado. É importante considerar, ainda, que o exercício da vista pitoresca se sustenta em um trabalho de memória, dependente, em larga medida, da proficiência do leitor, uma vez que a constituição da imagem evocada resulta do repertório imagético de que ele dispõe. Desse modo, a visualidade produzida pelo texto não é dada de antemão, mas se realiza na interação entre a evocação verbal e a experiência perceptiva acumulada do leitor.

Conforme discute Louvel (2012), a "hipotipose" é um tipo importante de modulação do pictural, porque direciona o olhar ao aspecto narrativo do quadro. Em outras palavras, o efeito da hipotipose é o de uma narração descritiva. Ao construir a narrativa, o texto opera como centro de agenciamento e concentração de imagens, o que permite ao leitor reconstruir a imagem pictural descrita pela cena narrada, possibilitando a conversão daquilo que é verbal em algo visual. Assim, a "hipotipose está ligada à pintura histórica mais do que qualquer outro gênero de pintura. [...] Seu elo com a pintura se encontra precisamente nesse ponto: em sua expressão animada, em sua eloquência eficaz" (Louvel, 2012, p. 55), o que, do nosso ponto de vista, permite novamente que reforcemos a possibilidade de construção de índices ecfrásticos em textos pela presença do pictural.

A hipotipose está ligada à vivacidade, à *enargeia*, ou seja, ao modo como a descrição da cena ocorre, operando dessa forma em função das possibilidades de

tornar a imagem visualizável pela leitura das palavras. Nessa mesma direção, Moisés (2013) explica que a função mais geral da hipotipose seria a de situar o objeto diante dos olhos. Convém registrar, contudo, que, na maioria dos casos, “na hipotipose, a referência direta à pintura permanece ausente” (Liliane Louvel, 2012, p. 55). A ativação de associações picturais depende, assim, do ponto de vista e do repertório do leitor, que pode ou não estabelecer tais relações, de modo semelhante ao que ocorre nos casos do efeito-quadro e da vista pitoresca.

Diferente desses, os “quadros vivos”, muito recorrentes em textos do século XIX, “não dependem tanto da subjetividade do leitor, na medida em que, na maioria das vezes, é apresentado voluntariamente pelo narrador” (Louvel, 2012, p. 55). Nesse caso, os personagens, pensando especialmente no caso da prosa, estão colocados em posição de “falantes” do que é retratado na pintura a que se refere, reproduzindo, portanto, um quadro ou uma cena histórica.

O aspecto mais marcante nesse nível de modulação pictórica é precisamente o fato de que a estética do texto busca manter uma conexão direta com a pintura. O mesmo acontece, de acordo com Louvel (2012), com o “arranjo estético ou artístico”. O recurso é localizado, sobretudo, no olhar do sujeito lírico, do narrador ou do personagem, e o objetivo é produzir um efeito similar ao da estética de uma determinada obra ou gênero pictórico que será revelada ao final do processo. Um exemplo desse nível de modulação seria a representação poética de um arranjo de frutas, jarros, entre outros objetos inanimados, em uma bandeja posta sobre a mesa. Do ponto de vista artístico, esse efeito incidiria de modo análogo ao de uma natureza-morta, na medida em que fixa objetos e formas em uma composição estática, convidando o olhar à contemplação de sua disposição e materialidade.

Quanto à “descrição pictural”, trata-se de um recurso que está muito próximo da écfrase, mas constitutivo de um grau mais elevado de saturação do pictural. Nesse caso, os marcadores da presença do pictural em textos literários devem participar do movimento de descrição, de modo que a representação permita identificar os operadores que aproximem o texto da imagem, como “efeitos de enquadramento, tipografia, grafia, título, dêiticos, narrativas encaixadas, focalização, os tempos e os aspectos, o léxico pictural e o metapictural” (Louvel, 2012, p. 59).

Na esteira dessas discussões, Liliane Louvel (2012) assinala que a écfrase, entendida como uma espécie de expansão da descrição pictural, opera em um nível mais elevado de picturalização do texto. Isso porque, em vez de apenas remeter a

determinados elementos que aproximam o literário de outras artes, o procedimento efrástico envolve a representação e a descrição da obra de arte com o propósito de promover a passagem do legível ao visível. Em outras palavras, aquilo que se apresenta no plano verbal converte-se em possibilidade de visualização, ativando no leitor um gesto perceptivo que transforma a leitura em experiência imagética. Em todo caso, a autora afirma que o tema exige maiores discussões, uma vez que é necessária sua atualização⁷.

Nesta tese, adota-se a leitura segundo a qual os índices de modulação do pictural funcionam como indicadores da presença da éfrase em textos poéticos, particularmente nos poemas de Walmir Ayala. Tal posicionamento ancora-se, ainda, nas conceituações de éfrase propostas por João Adolfo Hansen (2006) e Claus Clüver (2017a), que articulam visão e visibilidade como elementos fundadores do conceito. A partir dessa perspectiva, a éfrase é compreendida como a possibilidade de representação verbal de elementos reais ou imaginados, criados no próprio processo de verbalização, em diálogo (ou não) com as artes e com diferentes linguagens, reafirmando seu caráter perceptivo, inventivo e interartístico.

Mais recentemente, articulando as noções de picturalidade e de éfrase, Thaís Flores Nogueira Diniz e Ariane Souza Santos propõem a conceituação de estruturas efrásticas (2011). O eixo dessa proposta consiste em investigar os sentidos produzidos na relação entre o texto poético e as obras de arte, contemplando diferentes modulações do pictural no interior dos textos, sem que a fidelidade ao referente se imponha como princípio normativo. Desse modo, a éfrase é compreendida como um procedimento estruturante da significação poética, configurando aquilo que se pode denominar poema efrástico.

Diniz e Santos (2011) analisam os efeitos da éfrase em poemas da poeta canadense Shawna Lemay, a partir dos quais propuseram cinco formas de composição de textos efrásticos, embasados em perspectivas dos estudos em Interartes e Intermidialidades. As formas efrásticas, na visão das autoras, partem de “uma estrutura verbal que permite à poeta apropriar-se de histórias, imaginando-as e

⁷ É importante destacar que o texto “Nuances du pictural” foi publicado em 2001, na *Revue Poétique*, e traduzido por Márcia Arbex para o português, em 2012. Portanto, a discussão nos anos seguintes já estava sendo debatida por outros estudiosos, como Hansen (2006), já discutido acima, ou Diniz e Santos (2011), cujas discussões estão apresentadas na seção seguinte.

recriando-as, enquanto concebe a sua própria” (Diniz; Santos, 2011). As autoras explicam:

Essa estrutura é aqui denominada “estrutura efrástica” significando que a leitura da obra visual e do que está relacionado a ela (contexto histórico, estilo artístico, biografia dos pintores etc.) determina e, de certa forma, delinea a estrutura que o poema assumirá. São, portanto, considerados efrásticos porque remetem a uma obra visual (2011, p. 151).

A partir de tal contextualização, Diniz e Santos (2011) propõem as seguintes estruturas: apropriação do estilo artístico, processo de criação, análise crítica, narrativa e diálogo. Embora a definição proposta pelas autoras leve em conta, de modo privilegiado, os poemas da poeta por elas analisada, é possível observar que a presença dessa estrutura, característica de um determinado modo de representação, pode ser reconhecida também na obra de Walmir Ayala. Tal reconhecimento se torna particularmente produtivo quando se considera a poesia efrástica de Ayala, na qual se estabelece um diálogo direto e sistemático com outras artes, evidenciando a recorrência de procedimentos estruturais afins às chamadas estruturas efrásticas, conforme o tipo de relação interartística mobilizada em cada poema.

Em relação à “apropriação do estilo artístico”, Diniz e Santos (2011) afirmam que essa estrutura pode ser reconhecida quando o texto verbal, no diálogo estabelecido, se vale de elementos estéticos e temáticos próprios do movimento artístico ou da estética individual do/da artista a que se refere. No caso analisado pelas autoras, o poema mobiliza jogos de linguagem para recuperar contrastes característicos da estética barroca, estabelecendo um diálogo direto com uma tela de Artemisia Gentileschi, a partir do qual se intensificam tensões como luz e sombra, violência e delicadeza, visibilidade e ocultamento, transpostas para o plano verbal por meio da estrutura efrástica.

No segundo tipo de estrutura, “processo de criação”, observa-se como “a voz poética descreve as etapas de criação” do objeto artístico (Diniz; Santos, 2011, p. 154). Nesse caso, evidencia-se um processo de metacriação, uma vez que, no próprio gesto de escritura do poema, a criação do objeto artístico é simultaneamente tematizada e representada, fazendo da linguagem não apenas um meio de descrição, mas também um espaço de reflexão sobre o ato criador.

Na “estrutura análise crítica”, o eu poético se coloca como um observador crítico do trabalho do artista. Conforme Diniz e Santos (2011, p. 155), o discurso do poema deve elaborar-se “demonstrando ter conhecimento do estilo do quadro”, “revelando detalhes antes despercebidos”. O eu lírico lança um olhar para as minúcias do quadro, de modo a exercer o papel de um exegeta.

A “estrutura narrativa” é bastante comum quando se trata de poemas ecfásticos. Nela, a “voz poética não se preocupa em descrever a pintura, mas a toma como ponto de partida para relembrar fatos biográficos [do/]da artista e recriar sua história” (Diniz; Santos, 2011, p. 156). Nesse tipo de estrutura, o eu lírico parte da obra ou do conjunto de obras de um determinado artista para refletir sobre sua trajetória e dos elementos constitutivos de sua carreira e estética.

A estrutura ecfástica denominada pelas autoras de “diálogo” se caracteriza pelo estabelecimento de uma visão do eu lírico que remete à obra de arte e que “estabelece uma conversa com a figura retratada visualmente”, podendo ainda desafiá-la, “gerando, com isso, uma certa tensão” (Diniz; Santos, 2011, p. 157).

Os conceitos e as reflexões desenvolvidos até aqui conduzem a múltiplas possibilidades de análise da presença do recurso da écfase em textos literários. Com base nesses pressupostos, pretende-se, nos capítulos seguintes, refletir e discutir, a partir de análises detidas, as formas pelas quais a poesia de Walmir Ayala mobiliza tais relações ao longo de sua produção. Para tanto, adota-se uma organização em três recortes temporais – as décadas de 1970, 1980 e 1990 –, o que permitirá examinar a constituição e o desdobramento do *gesto perceptivo*, conforme proposto por Leite (2024), tal como ele se elabora nos poemas.

2 NO ATELIÊ: ANOS 1970

*Tensão. Respiração. Êxtase.
Silencioso exame.*

Walmir Ayala

A convivência de Ayala com as artes, já mencionada anteriormente, começa a transparecer no plano literário de maneira mais profícua a partir das publicações dos anos 1970. A obra *Poesia revisada* (1972) não será considerada nesta análise por se tratar de uma reunião de obras anteriores, portanto, consideram-se aqui as obras publicadas a partir de 1973, iniciando com a publicação de *Natureza viva* (1973), seguida por *A pedra iluminada* (1976) e *Memória de Alcântara* (1979). Os dois primeiros livros apresentam relações interartísticas de maneira singular, enquanto o último não se vale dessa relação, mas merece atenção devido ao alto índice de visualidade que os textos apresentam.

2.1 NATUREZA VIVA

Em *Natureza viva* (1973), de Walmir Ayala, as relações entre o verbal e o visual manifestam-se de modo particularmente acentuado. Já a partir do título, evidencia-se a referência ao gênero pictórico da natureza-morta, operada, contudo, por meio de um gesto de inversão semântica que desloca o sentido tradicional de imobilidade e fixidez para uma concepção dinâmica e vital da imagem. Esse deslocamento inaugural antecipa o modo como a obra tensiona convenções pictóricas e poéticas, instaurando um campo de diálogo interartístico fundado na reconfiguração perceptiva do visível. Sobre essa obra, Walmir Ayala comenta em entrevista a Latuf Mucci que busca representar “o outro lado da colocação clássica da natureza morta, como objeto de reprodução pela visualidade contemplativa”, a partir da “vitalidade do que é mortal, mesmo do que é morto, o desejo de eternizar a verdadeira concretude, a do olhar imediato e fugaz” (Ayala, 2018, p. 169).

Essa síntese do programa geral da obra reverbera de múltiplas maneiras ao longo de seu conjunto, como se depreende da leitura dos poemas. O poema “A lagosta” constitui um exemplo particularmente elucidativo dessa dinâmica, ao

condensar e tensionar, no plano da linguagem poética, as relações entre o verbal e o visual que estruturam *Natureza viva*:

Invulnerável músculo de seda,
carapaça de nácar,
matéria de violeta e porcelana
eu te ausculto
mistério vivo e ardente de silêncio.
Tuas furnas resvalam transmitidas
por frágeis filamentos,
no entanto és dura e arquejas
na crustácea impotência.

Logo o suor dos vinhos velará
teus despojos – como círios
gelados de um suor submarino.

Embriagados
de tua essência e sal
removeremos
o tecido da noite
para o sonho de teu luxuoso ninho:
ó bela, e resistente, e consumida (Ayala, 1973, p. 17).

Organizado em quatro estrofes, compostas por dezoito versos heterométricos, o poema se abre com a imagem do crustáceo implícita no título. Na primeira estrofe, o eu lírico, em primeira pessoa, constrói uma descrição de natureza subjetiva do animal, partindo de suas características físicas e externas; no verso final, contudo, as imagens já se deslocam em direção a um plano mais abstrato. A descrição inicial mobiliza um campo lexical que favorece a visualização da cor e da forma da lagosta, conferindo-lhe acentuado caráter plástico, como se observa na expressão “matéria de violeta e porcelana”. A presença desses elementos inscreve a descrição no domínio do pictural, em função da representação efrástica que se elabora ao longo do poema.

Esse procedimento integra o processo de observação conduzido pelo eu lírico, que parte de atributos concretos do animal contemplado para alcançar camadas de sentido metafórico, em um movimento que se aproxima de uma forma de auscultação. Trata-se de um gesto que pode ser compreendido à luz da noção de estrutura efrástica de análise crítica (Diniz; Santos, 2011), uma vez que o eu lírico assume a posição de um exegeta que busca interpretar criticamente o objeto observado. Tal procedimento revela-se particularmente significativo na medida em que, ao eleger a lagosta, motivo recorrente no repertório das naturezas-mortas, o poema a coloca em evidência e lhe atribui uma vitalidade própria, rompendo com a representação tradicional de objetos inanimados. Essa vitalidade, contudo, começa a ser tensionada na segunda estrofe, quando o eu lírico passa a referir-se à sua

própria impotência, instaurando um deslocamento na dinâmica perceptiva que estrutura o poema.

Na terceira estrofe do poema, a lagosta passa a ser observada sob a perspectiva do alimento, associada à imagem do vinho que acompanhará seu corpo no processo de consumo, convertendo-o em despojo. O animal, anteriormente apreendido em sua inteireza formal e imagética, é agora submetido a um processo de fragmentação, resultado tanto da passagem do tempo quanto do olhar do eu lírico, cuja presença se intensifica desde o primeiro verso dessa estrofe. Nesse movimento, a lagosta deixa de ser apenas objeto de contemplação para tornar-se matéria consumível. A recorrência da imagem do “sal”, retomada no segundo verso da quarta estrofe, reforça esse deslocamento semântico, sublinhando a transição do plano estético para o plano sensorial e material, e acentuando a dimensão perecível do corpo anteriormente investido de vitalidade.

No último verso da quarta estrofe, a lagosta é reiterada quanto às suas qualidades anteriormente descritas, por forma, estrutura e contemplação – “ó bela, e resistente” –, o que lhe confere certa vitalidade, ligada, portanto, à dimensão da vida, mas que é levada à morte, por ser, a despeito de suas características enaltecidas, “consumida” pelo exercício de observação do poeta que chancela a morte do ser quando o fixa no texto, ou então na tela, pelas mãos do pintor. Destaque-se o uso do polissíndeto nesse último verso como forma de, sintaticamente, reforçar a ligação entre os estados, não apenas como acréscimo, mas por contiguidade. Temos, portanto, a observação de uma lagosta primeiramente com uma certa vivacidade, para chegarmos ao momento de sua morte, o findar.

A passagem de um estado para outro é simbólica, uma vez que, conforme Luiz Fernando C. Marcondes (2010, p. 125), a lagosta é um símbolo de “inconstância, volubilidade” na arte universal. Essa inconstância própria da figura dialoga diretamente com a tradição do gênero, uma vez que o contraste entre vida e morte constitui um dos eixos estruturantes das representações de natureza-morta. Tal tensão, ao evidenciar a efemeridade e a ação inexorável do tempo, reforça o caráter transitório dos objetos figurados, elemento central na simbólica desse gênero pictórico.

Um outro elemento ligado à tradição da natureza-morta retratado com vivacidade representa aquilo que Milena Regina Duarte Corrêa (2020, p. 29) vai chamar de representação do “silêncio eloquente dos objetos”. Em seu estudo sobre a

presença da natureza morta na arte contemporânea, a autora traça um percurso da história do gênero, enfatizando alguns pontos que se relacionam com a inferioridade atribuída a ele por muito tempo na escala hierárquica dos gêneros pictóricos.

Um dos pontos destacados é o fato de haver representações de alimentos. Conforme Corrêa explica, a semelhança com a realidade poderia gerar apetite e isso, para a crítica, “rebaixa o valor de pintura” (2020, p. 30). O que se observa no poema “A lagosta” é justamente a inversão dessa visão, atribuindo-lhe um valor que a torna objeto digno de contemplação. A visão que se tem remete à noção romântica atribuída à natureza-morta, pois é “no Romantismo, portanto, que o ‘signo visível’ deixa de ser puramente a forma e passa a ser a sensação que ele provoca, o pensamento que ele instiga, o ‘invisível’. Essa proposta não escapou à produção das naturezas-mortas” (Pina, 2020, p. 68, destaques da autora).

Além de alimentos, Ernest Gombrich (2018) vai chamar atenção para pontos de concentração desse gênero, sendo eles a representação de vasos com vinhos, guloseimas, porcelanas finas e frutas tentadoras. Essas últimas são reiteradamente presentes na obra de Ayala, observadas também com certa vivacidade, como se pode observar no poema “As frutas”:

A laranja é o lado bom da manga, o lado
inocente e nu – a manga é dúbia,
gorda de sumo, túrgida de ópios.
Pede nudismo a manga, o sumo doce
escorrendo na face, sobre os seios,
pelos dedos, aos pés; sexos e axilas.

A manga é um rio de açúcar que transforma
em estátua de gozo nosso sonho.
E a laranja,
esta é sempre uma virgem, liquefeita,
embora dona de seu certo açúcar;
contida, entregue, sussurrante e exposta
empresta ao gume a festa de uma boda
das adivinhações e da metáfora.

Seu íntimo de gomos é o secreto
dos riachos e bosques, dos silvestres
passeios que não voltam. De laranja
é o coração ferido dos repastos,
entre devorações dissimuladas,
com migalhas de pão e sóis de vinho
tangendo carnes docemente mortas.

E a flor das feiras laranjeiramente
monta piramidal seu céu de abelhas (Ayala, 1973, p. 26).

Com vinte e três versos distribuídos de maneira assimétrica entre as quatro estrofes, o poema apresenta, já desde o primeiro verso, a observação de duas frutas – manga e laranja – pelo eu lírico. Às frutas são atribuídos contornos eróticos, sobretudo em função da corporeidade expressiva de que são investidas, o que as aproxima de um regime de representação sensorial e afetivo. A manga, especialmente, recebe uma atenção que lhe acentua a eroticidade, sobretudo na metáfora do sabor e do açúcar. Pode-se pensar na representação erotizada da manga também pela sua coloração típica, pelos tons avermelhados de sua casca, já que simbolicamente o vermelho é uma das representações para o desejo e “simboliza a vida, o amor, a paixão e a fecundidade” (Marcondes, 2010, p. 219).

A manga, conforme descreve o eu lírico, convida ao consumo, pede contato físico, deleite. Diferente da vivacidade da manga, a laranja é representada como “uma virgem”. Ao contrário da forma como a manga é focalizada, do externo para o interno, a laranja é enaltecida pelas qualidades que guarda no seu íntimo, por isso é “contida”, “sussurrante”. Na terceira estrofe, temos a representação de outros motivos que relacionam as frutas à pintura de natureza morta e que, em certas ocasiões, são passíveis de serem pintadas em uma mesma tela, o pão, o vinho e as carnes “docemente mortas”. Todos esses elementos assumem caráter indicial no que diz respeito à estrutura efrástica que indica a apropriação de estilo artístico, pela presença de motivos comuns à pintura desse gênero.

Mais uma vez, a articulação entre duas dimensões – o interior e o exterior – se faz presente nessas representações. Merece destaque, ainda, o fato de que, embora o poema se organize em quatro estrofes, duas delas se dedicam à observação de cada uma das frutas, estabelecendo um quase equilíbrio temático. Esse equilíbrio, contudo, não se traduz em proporcionalidade na extensão dos versos, o que sugere uma hierarquização perceptiva e composicional dos objetos observados. Tal assimetria pode ser lida como indício da importância atribuída à construção formal de cada elemento, concebidos simultaneamente como motivo pictórico e como objeto de estudo para a elaboração da cena representada, procedimento característico das naturezas-mortas dos séculos XIX e XX, conforme assinala Milena Regina Duarte Corrêa (2020).

Os dois últimos versos do poema atribuem uma atmosfera mais cotidiana ao todo do poema, inserindo as laranjas em um espaço de feira e em que, organizadas como é comum nas barracas, são associadas a um monumento piramidal, pelas

abelhas que se formam sobre elas. Esses insetos que se colocam em torno das laranjas – antes metaforizadas como flores, o que lhe atribui contornos frágeis, delicados, angelicais – são indícios daquilo que a fruta guarda no “seu íntimo de gomos”, como enuncia o eu lírico.

O poema em análise acentua uma forma de observar duas frutas por ângulos diferentes, destacando-se formas, cores, com tom sublime, sem a comum inatividade com que os objetos costumam ser representados em naturezas-mortas. Além disso, observa-se que as figurações atribuídas às frutas reverberam um intenso exercício de observação da forma e de exploração de perspectivas interpretativas dos motivos, o que permite aproximá-las do pensamento de Paul Cézanne. A partir de seus estudos formais voltados à composição de naturezas-mortas, Cézanne defende que as frutas não devem ser compreendidas como meros alimentos ou objetos utilitários, mas como motivos pictóricos privilegiados para a pintura, dotados de potência composicional e expressiva (Corrêa, 2020).

Há outros poemas na mesma obra que elaboram gestos visuais em torno dessa mesma relação, como o poema “Nova natureza morta”, em que o poeta busca representar verbalmente “a leveza das uvas” (Ayala, 1973, p. 38); ou então o poema “Natureza morta”, no qual temos a representação viva de frutas como a uva, o pêssigo, o abacate, o morango, a manga e a laranja.

Afastando-se um pouco dos motivos que se relacionam de modo mais direto com as figurações do gênero natureza-morta, o poema “Um quadro de Grauben” é um exemplo de representação pictórica de uma natureza “viva”, com elementos de fauna e flora que são contemplados pelo eu lírico:

Uma cerca de flores amarelas.
Quatro pássaros vagos numa cisma
em que pousam alheios. Borboletas:
um par, ledas e aladas.

Uma flor girassol bebendo as horas,
ramos claros, manhãs cristalizadas,
escamas luminosas, ordens, ritmos
fremir de vida em mágico silêncio.

E o canto destes pássaros em mim,
e em mim o vôo pleno destas asas,
em mim o tempo de uma flor que assiste
e resiste e se alteia e se concentra.

Meu quarto é como um cais abandonado
onde entrou definida a primavera (Ayala, 1973, p. 27).

O título do poema apresenta uma relação interartística direta, o que pode ser considerado um índice efrástico, marcando a presença de uma “écfrase anunciada” (Luz, 2022, p. 106), que anuncia o diálogo interartístico estabelecido com um quadro produzido Grauben de Monte Lima.

Segundo Ayala (1986), a produção da artista insere-se no que há de mais autêntico da arte *naif*. Vindo muito pequena do Ceará para São Paulo, a artista jamais pintou até os seus setenta anos de idade. Com o tempo ocioso após sua aposentadoria do serviço público, começou a experimentar pequenos exercícios em guache. Um de seus trabalhos chegou ao conhecimento de Ivan Serpa, que incentivou sua participação em cursos ministrados por ele no MAM-Rio. Ao analisar a estética da pintora, a partir do quadro *Pássaros e árvores* (1968), Ayala afirma que “Sua linguagem, já definida, evoluiu livremente sob a orientação do mestre, e consagrou-se em seguida como um momento original e de grande fascínio” (Ayala, 1986, p. 364).

Devido a não localização de reproduções disponíveis dessa obra, observemos na sequência uma outra obra de sua autoria a título de exemplo:

FIGURA 8 – Jardim das borboletas (1969)



Fonte: ESCRITÓRIO DE ARTE⁸.

⁸ Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/grauben/jardim-das-borboletas-20758>. Acesso em: 7 jan. 2024.

Há diversas pinturas de Grauben com o mesmo estilo, motivos e gama cromática. A reprodução acima é feita com a intenção de observar como se apresentam alguns elementos que aparecem também no poema acima, como as flores, os pássaros e as borboletas, por exemplo, ainda que não seja esse o quadro de objeto de contemplação do eu lírico. No título do poema, o emprego do artigo indefinido “um” possibilita estabelecer um diálogo com elementos recorrentes nas obras de Grauben, uma vez que os aspectos mobilizados pelo texto poético são comuns a uma série de trabalhos que compartilham os mesmos motivos. Não se trata, portanto, de remeter a um referente pictórico específico e identificável, mas de acionar um campo imagético mais amplo, no qual a indeterminação do referente contribui para a elaboração de uma imagem textual que se constrói em estreita relação com o pictural contemplado, operando por enlace e aproximação, e não por correspondência mimética direta.

O poema está dividido em três estrofes que segmentam e ordenam três movimentos distintos de leitura quanto à sua natureza representacional. No primeiro, apresenta-se a possibilidade de visualizar o objeto artístico; no segundo, a impressão e o efeito da observação no sujeito que interage com ele; e, no terceiro, o espaço em que ambos estão inseridos. Em relação a essa composição, também é importante observar que o poema é composto por catorze versos, que coincide com o *soneto*, forma poética bastante recorrente na obra de Ayala. Se observamos, por exemplo, o uso da pontuação no verso 4 da primeira estrofe, poderíamos ler essa pausa final como um índice de divisão do poema em duas quadras. Contudo, na segunda estrofe, as imagens se constroem sem alguma marca de pausa ou corte que indique a possibilidade de haver ali dois tercetos.

Álvaro Cardoso Gomes (2015) identifica como uma das particularidades da écfrase a atribuição de dinamicidade à obra pictórica, originalmente estática. Em razão desse deslocamento, uma das possibilidades centrais de leitura do texto ecfástico reside na análise dos movimentos de observação que o discurso verbal constrói, isto é, nos percursos perceptivos instaurados pelo olhar do sujeito que contempla, interpreta e reconfigura a imagem no tempo da leitura.

Nessa chave, o primeiro movimento no poema acima caracteriza um exercício que descreve o objeto de arte (o quadro) enunciado pelo eu lírico e que se pretende visualizável, uma vez que, a partir do primeiro verso, são enumerados elementos que compõem a natureza figurativa da tela. O emprego da cesura constitui um recurso que

impõe ao poema um ritmo específico, sobretudo em função da pontuação, que instaura pausas ao longo dos quatro primeiros versos. A cada elemento introduzido, constrói-se uma parcela do quadro a ser observado, em um processo de composição progressiva da cena. As pausas inseridas ao final de cada imagem favorecem, ainda, a elaboração visual por parte do observador-leitor, que não apenas decodifica o enunciado verbal, mas converte em imagem aquilo que foi lido, ativando um *gesto perceptivo* que transforma a leitura em experiência visual.

A enumeração de coisas é uma característica do recurso da éfrase, conforme explica Hansen (2006). Essa característica pode ser observada na primeira estrofe do poema, quando o eu lírico enumera os elementos: flores amarelas, pássaros, borboletas, girassol. Esse elenco pode prender a atenção do leitor, agora também espectador da imagem que se constrói verso a verso.

Essa atenção dialoga de alguma forma com o que Ayala afirma sobre Grauben. Para Ayala, enquanto crítico de arte, há nos quadros da pintora uma espécie de intenção de seduzir o espectador, uma vez que, “através de suas escamas de luz, de seu cromatismo envolvente, de seu pontilhismo que concentra a emoção numa espécie de bordado imaterial, é uma atmosfera de paz e equilíbrio que nos comunica” (Ayala, 1986, p. 364).

Os elementos elencados são todos muito característicos da estética de Grauben, e a presença deles no poema mais uma vez aproxima o poeta do crítico de arte, pois, quando trata da composição dos quadros da pintora, Ayala afirma:

Seus quadros são geralmente construídos a partir de um elemento central, uma árvore, o resto são os adereços seres, ingênuos e leves que dinamizam o espaço: borboletas, pássaros e flores. Em certos quadros, estas borboletas parecem colagens. As regiões de cor, trançadas num pontilhismo organizado e direto, ligam-se desencadeando um ritmo cheio de vida, pleno de concentração (Ayala, 1986, p. 364-366).

É possível observar que tanto o poema quanto o fragmento crítico destacado mobilizam elementos comuns, como os pássaros, a flor e a borboleta, evidenciando um ponto de contato entre as duas facetas de Waldir Ayala. Esse encontro entre o poeta e o crítico favorece a construção da imagem poética em estreita relação com o visual, permitindo ao leitor estabelecer pontes entre a linguagem verbal e a percepção imagética. Além disso, chama atenção o modo como esses elementos são investidos de vivacidade, como no caso do girassol que “bebe” as horas, procedimento de

personificação que anima a figura vegetal e a converte em metáfora da passagem do tempo, intensificando o efeito visual e simbólico da cena.

As “escamas luminosas” constroem uma interação com a obra pictural da artista, com certa vitalidade, seja em referência a um certo pontilhismo característico da pintura de Grauben, seja pelas “ordens”, pelos “ritmos”, que caracterizam o “fremir de vida em mágico silêncio”. A pintura, nesse contexto, pode ser observada quanto ao que comenta Horácio: como uma *poesia muda*. Já a poesia, as imagens do poema, confere a vida dessa natureza presente na pintura, construindo-se e reforçando o projeto de representação de uma “natureza viva”, mote da obra em foco.

Na segunda estrofe do poema, correspondente a um segundo movimento, o efeito do quadro observado expande-se no eu lírico, atribuindo vida à obra contemplada. O eu lírico passa a ouvir o canto dos pássaros, que já não se limitam ao plano da representação, mas parecem tocá-lo sensorialmente, produzindo um sentido específico: a liberdade associada ao pássaro em voo, figurada pelas asas, é agora sentida também no próprio corpo do sujeito lírico. Trata-se de um deslocamento perceptivo em que a imagem observada atravessa o observador, instaurando uma identificação entre a cena visual e a experiência subjetiva.

As flores do quadro são representadas em estreita relação com o tempo, seja o tempo da observação do eu lírico, seja o tempo da própria duração vital da flor, marcado pela passagem e pela efemeridade. Ao final da estrofe, no último verso, a recorrência do polissíndeto volta a desempenhar papel relevante, ao articular a adição e a justaposição de novos atributos, intensificando o processo descritivo e ampliando as possibilidades de imaginação e de visualização da imagem evocada pelo texto.

O terceiro movimento, formado por um dístico, coloca a tela e o sujeito lírico que a observa em uma relação de tempo e espaço. O tempo e o lugar em que se situam objeto contemplado e sujeito contemplador alteram a ordem natural das coisas, o cômodo da casa, como um cais abandonado, privado de chegadas, é tomado pela vivacidade da primavera que o quadro representa.

O poema evidencia, portanto, uma vivacidade presente na natureza representada em uma possível tela de Grauben, considerando-se a referência presente no título do poema, permitindo que sujeito observador seja impactado pelo objeto observado, em um enlace de afetação mútua, em que a natureza pintada subverte o espaço do quadro, tomando vida no cômodo da casa, e que ao mesmo tempo traz vida à existência do eu lírico que tem contato com a obra.

O poema “Moldura” é mais um exemplo representativo da presença de uma natureza viva no centro da imagem textual. Leiamos:

As buganvílias se debruçam,
cortam o ar, se desenham
contra o muro branco.

Pendem tangidas pelo azul.
Nasceram ontem, no entanto
estão como as pedras,
eternas, em raiz, e perfeitas.

Transitam vagos espíritos
de sinos
no labirinto da tarde.
As buganvílias silenciam oscilando.
Logo a noite pousará em seu coração sobressaltado,
porque a lenta morte de uma pétala
carregará seu sonho inteiro.

E elas são o puro esquecimento da luz (Ayala, 1973, p. 41).

Com 15 versos, distribuídos em 4 estrofes, o poema apresenta como imagem nuclear um muro com buganvílias.

O título do poema indica sua natureza efrástica devido ao uso do léxico pictural. Louvel (2012), quando trata desse elemento, afirma que a presença de termos referentes ao campo de uma outra linguagem artística pode indicar a uma relação interartística e, nesse caso, a presença do pictural em textos. No exemplo em análise, o poema emoldura uma imagem que será lida e observada pelo leitor, constituindo o que a autora chama de efeito-quadro. O efeito produzido sugere a presença de uma imagem-pintura geradora de uma impressão pictural, ainda que sem um referente específico. Desse modo, a leitura do poema sugerirá a constituição de uma imagem sem que haja, por exemplo, um quadro existente na realidade e que seja possível o cotejo.

A buganvília, também conhecida popularmente como “primavera”, é uma flor característica da região sul do Brasil. Como descreve Raquel Dalarme Viale,

As plantas do gênero *Bougainvillea* são trepadeiras lenhosas, alcançando a altura de até 15 metros. [...] Essas angiospermas apresentam maior desenvolvimento ao ficarem expostas a grande luminosidade solar, de modo que, quanto maior a incidência de luz proveniente do sol sobre ela, mais flores são apresentadas.

Uma das características mais marcantes do gênero é a presença de brácteas, isto é, folhas modificadas de cores chamativas que visam à atração de polinizadores. Devido a tais características, costumam ser confundidas com

pétalas. As verdadeiras pétalas são amarelo-esbranquiçadas e compõem flores diminutas (2023, n.p.)⁹.

Os elementos apresentados por Viale são pertinentes à leitura do poema, na medida em que a descrição realizada pelo eu lírico recorre a particularidades dessa planta. Em primeira instância, destaque-se a presença da flor como um elemento constitutivo do simbolismo da vida, centro de atenção da obra em que se insere, como via contrária de observação da tradição pictórica da natureza-morta. Ainda assim, o poema abre espaço para uma reflexão sobre os efeitos do tempo e sobre a presença inevitável da morte, à qual tudo aquilo que está vivo se encontra inexoravelmente submetido.

Na primeira estrofe do poema, as imagens elaboradas representam uma cena observada pelo eu lírico. No primeiro verso, as buganvílias, como que do alto, pelas suas características, pendem cortando o ar, e se colocam contra a ausência de cor do muro branco. Por sua natureza de trepadeira, é natural encontrarmos essa espécie plantada junto a muros para que formem uma espécie de cerca-viva, como na imagem a seguir:

FIGURA 9 – Buganvília



Fonte: KARLASANTOS, s.d.¹⁰

⁹ Disponível em: <https://pimentabueno.sedam.ro.gov.br/primavera-bougainvillea-glabra/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

¹⁰ Disponível em: <https://karlasantos.com.br/primavera/>. Acesso em: 10 ago. 2024.

Na imagem observada pelo eu lírico pode-se reconhecer algo similar a essa imagem. O olhar que observa captura o movimento da flor, o muro branco que contrasta com a cor das folhas brácteas, que são aquelas “modificadas de cores chamativas que visam à atração de polinizadores” (Viale, 2023, n.p.). Estamos diante de uma representação ecfástica que pode ser construída a partir da vista pitoresca, como argumenta Louvel (2012), uma vez que esse recurso permite a recuperação via memória de lugares evocadores. Nesse contexto, pode-se ainda considerar a possibilidade de o poema configurar-se como um *poema de circunstância*, traço recorrente na obra de Ayala, na medida em que se vincula a uma experiência específica de observação e a um tempo determinado, sem, contudo, abdicar de sua densidade simbólica e reflexiva.

Fazendo referência à altura da planta, no primeiro verso da segunda estrofe, a observação representa-a como tangida pelo azul. Essa imagem conduz o leitor a observar a imagem de cima para baixo, o que constrói movimentos de leitura que atribuem dinamicidade à imagem – característica fundante da écfase. Nos versos seguintes, essa imagem da flor sugere uma reflexão sobre a passagem do tempo, remetendo ao nascimento.

O advérbio de tempo “ontem”, antecede uma adversativa introduzida pela locução conjuntiva “no entanto”, que elabora uma imagem paradoxal ao apresentar uma comparação das buganvílias às pedras. Hansen (2006) trata da importância dos símiles e das comparações em textos ecfásticos, por tratar-se de figuras que aproximam uma imagem de outra, em alguns contextos, mais referentes e sugestivas. Nesse exemplo, a conjunção adversativa intensifica um sentido paradoxal ao contrapor a natureza efêmera da flor à condição de permanência da pedra, caracterizada pelo eu lírico como eterna, estabelecendo uma tensão entre transitoriedade e duração.

A imagem sugere um ponto nuclear para a leitura de “Natureza viva”: a contemplação de uma natureza-morta ainda viva. O que possibilita a caracterização da flor como “pedra” – “eterna, com raiz e perfeita” – é precisamente o registro do instante observado. No mundo natural, a flor está submetida à duração e à passagem das horas que a conduzirão à morte; contudo, no plano da representação poética, a imagem fixada pelo olhar do eu lírico é suspensa do tempo e, assim, eternizada pelo poema.

Nas duas últimas estrofes, o poema assume um tom mais metafórico em relação ao teor mais descritivo das estrofes anteriores. Nos três primeiros versos da terceira estrofe, o eu lírico trata de “espíritos de sinos” que vagam no “labirinto da tarde”. Nessa metáfora nuclear da passagem do tempo, os sinos podem remeter à flor da buganvília que, observada em sua altura máxima, ao aproximar-se da morte, pode ser comparada à forma de um sino, simbolizando, no conjunto do poema, aquilo “que está suspenso entre o céu e a terra e, por isso mesmo, estabelece uma comunicação entre os dois” (Dicionário de símbolos; Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, 2019, p. 835). Em referência à morte da flor, o eu lírico falará em um silenciamento que oscila; aquilo que remete ao etéreo e ao terreno, ao espaço em vida e, ao mesmo tempo, ao caminho em direção à morte.

Nos últimos três versos do poema (“Logo a noite pousará em seu coração sobressaltado, / porque a lenta morte de uma pétala / carregará seu sonho inteiro”), a morte, antes referida pelo silêncio, é metaforizada pela *noite*, que recairá sobre o coração exposto das buganvílias – em referência às brácteas. O tempo e a morte constituem motivos centrais na composição das naturezas-mortas, sobretudo quando, de modo paradoxal, são colocados em convivência com a vida. Nos versos mencionados, essa tensão é reforçada pelo páthos que estrutura a imagem do coração sobressaltado, como se a vivacidade se insinuasse no próprio plano do discurso poético, intensificando a experiência sensível e afetiva da cena representada.

No último verso – único da quarta estrofe – insere-se uma imagem introduzida pela conjunção aditiva “e”, como se algo viesse somar-se ao que anteriormente se enunciou. O acréscimo consiste na atribuição de uma qualidade às buganvílias: “elas são puro esquecimento da luz”. A nosso ver, o sentido desse verso remete à reflexão sobre a condição paradoxal de um elemento vivo e iluminado, mas inevitavelmente fadado à morte, cuja chegada o tempo se encarrega de cumprir. Assim, a observação da flor em sua plenitude vital convoca, simultaneamente, a consciência de seu oposto — a morte. A luz, nesse contexto, aparece como esquecida, em consonância com imagens que, ao longo do poema, se articulam em torno do silêncio e da noite, compondo um campo simbólico no qual a vitalidade e a finitude se entrelaçam.

Nessa direção, Viviana Bosi (2006), ao analisar os diálogos estabelecidos entre artes plásticas e poesia no Brasil na década de 1970, observa um interesse recorrente dos poetas pelo gênero pictórico da natureza-morta, mencionando, entre outros, Ferreira Gullar e Wally Salomão. A autora identifica, nesse contexto, o surgimento de

uma tendência que opera uma inversão da tradição pictórica clássica, sob a denominação de natureza viva, deslocando o foco da fixidez e da morte para a vitalidade e a tensão temporal inscritas nos objetos representados. Sobre Salomão, a autora cita os “Babilaques”, que receberam o epíteto de “arte *still alive*” pelo próprio poeta. Antonio Cícero (s.d., n.p.) explica que essa expressão

Trata-se, portanto, da arte *still alive*, da arte ainda viva, da arte que permanece viva. Assim quer ser o Babilaque: “a composição enquanto presença dalguma coisa”. A presença surge “dentro da composição através dela pela primeira única vez”, quando, numa performance poética, o artista põe ou surpreende, por exemplo, tal pedaço de fruta dentro de tal lata vazia¹¹.

A noção de uma arte *ainda viva*, de uma composição que tematiza, de algum modo, a *presença*, pode ser considerada também como um dos eixos de observação da obra analisada de Walmir Ayala. Cumpre ressaltar, contudo, que Wally Salomão e Ayala não compartilham a mesma linhagem poética. Enquanto o primeiro se vincula a um projeto literário associado ao movimento contracultural, o segundo se alinha mais diretamente a uma vertente de poesia intimista, marcada por introspecção lírica e elaboração simbólica da experiência subjetiva.

Bosi (2009) ressalta que à ideia de uma natureza *still alive* presente na poesia dessa década deve-se associar também um desejo de resistência, que, contudo, não prescinde do reconhecimento da efemeridade. Trata-se, portanto, de uma vitalidade que se afirma em tensão com a consciência da transitoriedade, configurando um gesto poético que conjuga permanência e finitude.

Em diálogo com essas manifestações e a partir da leitura dos poemas selecionados, a obra de Walmir Ayala permite identificar diversos elementos compositivos vinculados à tradição do gênero pictórico da natureza-morta, aqui reelaborados e transpostos para o plano do poético. Observa-se, contudo, não apenas a incorporação desses traços, mas também uma ampliação de seus sentidos, uma vez que o gênero é mobilizado como motivo ou tema, sobretudo nessa primeira década analisada, servindo de ponto de partida para uma reflexão mais ampla sobre tempo, presença e transitoriedade no interior da experiência lírica.

Como se pode observar, em *Natureza viva* o que se destaca é a observação sensível de imagens vinculadas, sobretudo, aos temas recorrentes do gênero pictórico

¹¹“Os Babilaques de Waly Salomão”. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufjf.br/babilaques-waly-salomao/>. Acesso em: 3 dez. 2023.

da natureza-morta. Tal procedimento situa a éfrase como um discurso verbal capaz de elaborar imagens de modo vívido, abrindo espaço para reflexões diversas a partir de imagens-textuais que materializam o gesto visual mobilizado pelo poeta.

Na sequência, a análise volta-se para *A pedra iluminada* (1976), cujos poemas estabelecem relações interartísticas de modo singular, ampliando e complexificando o diálogo entre o verbal e o visual na produção de Walmir Ayala.

2. 2 A PEDRA ILUMINADA

Na mesma direção de algumas reflexões suscitadas pela obra analisada na seção anterior, nas palavras de Lélia Coelho Frota, que assina a orelha de *A pedra iluminada* (1976), o livro apresenta uma espécie de “matéria iluminada também pelo tecido da linguagem imagista do poeta” (1976, n.p.). Essa linguagem imagista, a que se refere a crítica, constituirá o foco de nossa atenção nas análises subsequentes, na medida em que os elementos de uma construção efrástica são responsáveis por elaborar o gesto perceptivo que se desdobra em imagens textuais e em recorrentes índices de picturalidade nos poemas selecionados da obra, como se verá adiante.

Antes de adentrar as análises dos poemas, cumpre destacar um aspecto relevante que atravessa a elaboração desse conjunto no que se refere à sua composição e ao seu projeto estético. Em momentos anteriores, mencionaram-se as relações pessoais e as principais referências literárias de Walmir Ayala. Entre elas, João Cabral de Melo Neto não figura explicitamente nas reiteradas enumerações feitas pelo próprio poeta acerca de suas influências.

Entretanto, no que diz respeito à obra *A pedra iluminada*, em entrevista concedida a Latuf Mucci, ao tratar de possíveis chaves de leitura para sua obra, Ayala afirma que nesse livro há “o desejo de avançar na poética cabralina, infestando a pedra, sua secura e sua perfeição estática, do transpassar da luz, anunciação, explosão, rumor” (Ayala, 2018, p. 168). Tal declaração explicita um diálogo estético que, ainda que não reiterado em outras ocasiões, revela-se decisivo para a compreensão do projeto compositivo do livro, especialmente no que concerne à tensão entre secura formal e irradiação imagética que estrutura os poemas.

O diálogo com João Cabral, nesta obra, está sobretudo no trabalho que valoriza o fazer poético, elemento marcante da obra do poeta pernambucano. O título da obra é produtivo em termos de sentidos dessa relação, pois a imagem da pedra é um

símbolo da poética cabralina. Além disso, duas obras importantes do poeta apresentam semelhanças nos títulos, como *Pedra do sono* (1941) e *A educação pela pedra* (1965). Na obra de Ayala, elementos concretos do mundo cotidiano são verbalizados de modo a constituir aquilo que Frota chamou de “matéria iluminada”, em que no ato da criação as imagens se colocam “sobre as pedras incandescentes dessas palavras de invenção” (1976, n.p.).

Além dessas relações mais gerais, chama-nos atenção a obra de Ricardo Ramos Costa, *Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró: a poesia como Crítica de Arte* (2014), em que o autor vai defender a presença da relação interartes e do recurso da éfrase como norteador de uma produção poética que deixa de lado a ação meramente descritiva e se desloca para o processo criativo e reflexivo sobre as obras que observa, propondo a visão da poesia como uma forma de crítica de arte.

Na busca de uma poesia solar, cerebral, construtiva, sua obra desencadeia uma revolução formal das mais importantes na história da poesia do nosso país e representa um dos casos de maturidade das conquistas estéticas do século XX [...].

Em sua obra, o poeta desenvolve um diálogo intensivo e extensivo com artistas visuais do século XX. Seu interesse abrange artistas brasileiros de diferentes áreas (mormente pintura e escultura), assim como alguns dos principais representantes das vanguardas europeias (Cubismo, Surrealismo, Construtivismo). João Cabral é, pois, um poeta construtivista, ligado por temperamento às formas visuais de expressão [...]. Ele valoriza o caráter imagético de seus poemas [...] (Costa, 2014, p. 83).

Esse breve recorte de uma apresentação das relações interartes na poesia de João Cabral mostra-nos elementos que podem se aproximar do trabalho de Ayala, sobretudo em *A pedra iluminada*, em que pese a relação de afetação, de diálogo ou de intertextualidade anunciadas. A valorização da expressão visual e do caráter imagético do verso são pontos essenciais à leitura dos poemas de *A pedra iluminada*. Talvez o único ponto em que se distanciariam os trabalhos de João Cabral e Ayala é quanto ao interesse por um recorte específico de artistas e/ou movimentos. Waldir Ayala percorre, em sua reflexão, desde elementos pontuais e espaços específicos até grandes correntes estéticas e artistas representativos da História da Arte, privilegiando, na maioria das vezes, a produção brasileira como eixo central de sua abordagem.

Vejamos alguns poemas.

No atelier

Cai sobre nós a noite
filtrada no verde vidro verde
de água e cristal; a máscara
dorme por nós, friamente.

Em limão envelhece seu sumo
junto à bacia azul – a eternidade
fia seu fio de seda.

O rumo
é sobre um tapete de lona
e uma cadeira que espera, e o silêncio
que quebra um espelho perfeito.

Os pincéis é que guardam
a história. Estão no fundo
de longas vasilhas que não sabem
do segredo que fundam sobre o mundo (Ayala, 1976, p. 57).

No poema “No atelier”, o próprio título já assinala uma marcação pictural, ao remeter ao espaço de produção da obra de arte, instaurando, desde o limiar do texto, um enquadramento que orienta a leitura para o campo da criação visual. Em relação às categorias vinculadas à tradição do conceito de *éfrase*, poder-se-ia pensar, inicialmente, em uma dimensão topográfica que inscreve o poema em um espaço verbalmente representado. Contudo, para além dessa espacialização, o texto suscita outras camadas de reflexão e elabora imagens em resposta a diferentes elementos do universo pictórico – nesse caso, o espaço de produção da obra de arte. O atelier não se configura apenas como cenário, mas como lugar simbólico da criação, a partir do qual o poema tensiona o gesto perceptivo, a materialidade do fazer artístico e a própria constituição da imagem verbal.

Importa destacar que o espaço do ateliê, no contexto de uma leitura interartística, configura-se como um lugar evocador, funcionando como marcador de pictorialidade que orienta e suplementa a leitura do poema *ecfrástico*. Ao acionar esse índice, o texto não apenas delimita um cenário, mas convoca um campo semântico ligado à produção artística, ampliando os efeitos de sentido relacionados ao gesto criador e à construção da imagem verbal.

O poema é dividido em 3 estrofes, compostas de 2 quadras (estrofes 1 e 3) e uma sétima (estrofe 2). A primeira quadra abre o caráter *ecfrástico* que marcará todo o poema, por sua plasticidade e apelo ao detalhe. A linguagem da pintura, de saída, é marcada pelo trabalho do *olhar*. No primeiro verso, o verbo *cair* imprime um sentido

simultâneo de espacialidade e temporalidade, evocando o anoitecer – sentido consagrado na expressão “cair da noite”. Esse movimento intensifica a atmosfera de transição e de limiar, instaurando uma conjunção entre exterior e interior que já se encontra sugerida no título, “No atelier”, e que passa a estruturar o campo metafórico do poema.

Temos duas metáforas de abertura do poema que compõem a imagem: “ateliê” e “noite”; ambas conferem uma representação temporal, espacial e visual, agenciando sentidos que serão desenvolvidos ao longo do poema. Destacamos, em primeira instância, o sentido paradigmático que a imagem-espço do “ateliê” assume no poema, uma vez que todas as outras imagens descritas se abrem a partir dela, constituindo significado metapictural de enquadramento. O ateliê é o “mundo” do pintor e do poeta. A atmosfera noturna que matiza de mistério do ato criador, reforçado pelo campo lexical (“máscara”, “fundo”, “segredo”), une-se ao cromatismo do verde luminoso e contínuo da primeira cena, reforçando o colorismo como matéria da pintura, demarcado pelo léxico pictural do poema.

O discurso efrástico fornece a dimensão do “quadro” que se compõe sob o olhar do sujeito criador, conferindo dinamismo plástico à ambientação. Tal efeito se atualiza no ato da leitura, momento em que o leitor é convocado a assumir a posição de observador, participando ativamente da construção visual da cena instaurada pelo texto.

Em “a máscara/ dorme por nós, friamente”, sugere-se outra imagem-textual na composição. A metáfora do “dormir friamente” figura a máscara, e parece compor uma cena que oscila entre a estaticidade e impassibilidade da máscara, obtida pela escolha do advérbio “friamente” e seu efeito também sinestésico, e o dinamismo resultante do fluxo da luz. Tal imagem revela-se igualmente sugestiva no que concerne ao conjunto da obra, que parece empenhar-se em lançar luz sobre aquilo que é “pedra” – duro, fixo, resistente –, em possível diálogo com a estética cabralina. Nesse movimento, a luminosidade não anula a rigidez da matéria, mas a atravessa, tensionando a *secura* formal com um princípio de irradiação imagética e simbólica. Por fim, a estrofe sugere, como a realização plástica, um fusionismo que se desdobra em elementos naturais e artefatos. A presença dessa plasticidade nesses últimos versos sugere um modo complexo de conceber a pintura, por isso a metáfora da “máscara”. Este parece ser o desafio: ler o poema *como uma pintura*, para lembrar a lição horaciana.

Destaque-se também o uso do pronome “nós” que parece introduzir uma relação entre o eu lírico e outra instância textual (leitor? expectador?). Entre os versos 1 e 2, ocorre o primeiro *enjambement*. Do ponto de vista sintático, o predicativo do sujeito – “filtrada”, referente a “noite” – desloca-se para o verso seguinte, produzindo um efeito de suspensão e continuidade. No plano semiótico, o termo “filtrada” carrega um valor de mobilidade e de refração da luz, podendo ser lido como uma metáfora de natureza pictural, reforçada pelo cromatismo do “verde”. Tal cor sugere, por sinédoque particularizante e, ao mesmo tempo, por elipse, a presença de um recipiente de água, elemento cuja função será explicitada apenas na última estrofe. Desse modo, o *enjambement* não atua apenas como recurso formal, mas como operador de sentido que participa da construção da visualidade e da progressiva revelação da cena.

A ênfase dá-se também pelo recurso da rima interna (verde-verde). A cesura, marcada pelo ponto e vírgula em “cristal”, surte um efeito de pausa enfática para a imagem, ao mesmo tempo em que recupera “vidro”, no primeiro verso.

A composição sonora da primeira estrofe parece igualmente importante, quando consideradas as figuras, especialmente a assonância, pois predominam as vogais abertas (a, e, o) e a aguda (i), conotando um sentido de abertura, em consonância com o espaço do ateliê que é aberto ao olhar, como um convite à contemplação.

A segunda estrofe elabora dois efeitos centrais: produz maior evidência – característica importante do recurso da *écfrase* –, ampliando a visualidade, e intensificando o detalhe e sua estaticidade: na ordem do figurativo, o verde é projetado no “limão”; um elemento iconográfico novo é inserido na cena – a “bacia azul”, não por coincidência, mas por intencionalidade, outra cor fria e seu simbolismo, fornecido pelo segmento digressivo do verso (“- a eternidade/ fia seu fio de seda).

A sequência dos versos amplia o plano pictórico, sugerindo compor um detalhe em perspectiva, pela presença de dois objetos que orientam o olhar (tapete/ cadeira): “O rumo/ é sobre um tapete de lona/ e uma cadeira que espera”. O olhar, no entanto, não é capturado, os elementos parecem mostrados de passagem, como efeito de surgimento, intensificado pela ausência de descrição.

O eu lírico oferece apenas alguns traços figurativos, sobretudo por meio da adjetivação — “de lona”, que conota uma qualidade material e tátil, e “que espera”, cuja formulação sugere um sentido cenográfico e potencializa a atmosfera de expectativa que envolve a cena. O segmento de verso “e o silêncio/ que quebra um

espelho perfeito” parece conduzir à ideia de impressão oblíqua da cena e percepção metapictural: a cena que se apresenta ao eu lírico. Ayala parece deixar entrever uma consciência sintética da pintura e do poema, pela emolduragem com que processa o recorte espacial. Por fim, podemos ler nesse poema um esboço de teorização em torno do modo de Ayala metaforizar uma de suas noções de pintura, o que marca a *metapicturalidade textual* (Louvel, 2012) nas imagens do poema.

Nesse sentido, o que parece enunciar-se como princípio metapoético é apresentado como um procedimento que tem em si a espontaneidade que resulta da observação, pois acompanhamos o olhar do eu lírico, mas sem uma pretensão específica por contornos e limites entre o ateliê e o quadro. Pelo contrário, Ayala parece sugerir a predileção pela liberdade associada ao impulso criador. Em outras palavras, a éfrase não parece conduzir ou resultar em uma cena ou imagem fixada ao suporte, e a própria fragmentação das imagens aponta para a intervenção de um “nós” e seu envolvimento com a imagem, na trama das linhas que a envolvem, o que confirmaria a presença de um gesto perceptivo, uma vez que “a imagem que se forma acontece entre a consciência e as coisas, os seres ou os fenômenos observados” (Leite, 2024, p. 20).

Os contornos livres da pintura encarnam a disposição do poema, seu movimento estrófico, entre outros recursos, como parecem apontar os versos “Os pincéis é que guardam/ a história”. Aqui, ocorre uma metáfora dotada de gestualidade, pois os pincéis são metonímias das mãos, marcando a relação entre o verbal e o visual que se fundem no gesto visual que parte do uso do recurso da éfrase. No interior da concepção estética aqui depreendida, pode-se dizer que há uma projeção nos materiais (“pincéis, vasilhas”), como elementos importantes no processo metafórico pelo léxico pictural. O eu lírico vale-se de um procedimento metonímico para atingir um sentido metafórico.

Trata-se de versos que conduzem uma síntese, uma vez que encena uma lição de pintura, marcada pelo trânsito que vai da contemplação à interação da palavra com a matéria do pictural. Os modos como se apresentam os olhares desse sujeito lírico e suas reações explicitam o teor metapictural, como se o quadro apresentado indiciasse um exemplo de natureza-morta. Estamos diante de um poema que corresponde a uma dicção menos preocupada com uma expressão representacional e mais aberta ao espelhamento da ideia de captura livre, apesar de certa contenção de elementos num espaço fechado. De todo modo, não há um caráter opositivo; ao contrário, tais

aspectos podem ser tomados como linhas de fuga de uma observação-construção que se dá no nível da imagem e na escrita fragmentada, elíptica, como que representando cenas observadas, capturas de um todo mais amplo, sugerindo recortes perceptivos que insinuam a existência de uma totalidade para além do enquadramento verbal.

Há um sentido de centramento na espacialidade do poema – o ateliê -, mas o deambular do olhar corrobora o impulso de um movimento que se constrói no tom, na cor, na textura e nas linhas que nele se soltam ou se cruzam, na captação de um instante. Assim, descreve-se concomitantemente o que se pinta.

Nessa mesma direção, o poema “Metafísica” é um exemplo representativo da relação interartística que se vale do recurso da écfrase sem necessariamente remeter a uma obra de arte específica. Logo abaixo do título, encontra-se a dedicatória “a Jacintho Moraes”, elemento paratextual relevante para a leitura do poema. Conforme observa Joana Matos Frias (2016), a consideração dos paratextos é fundamental para a compreensão e a atribuição de sentidos no discurso ecrástico, na medida em que podem assumir natureza indicial, orientando a leitura a partir de determinados referentes e ampliando o campo de relações interartísticas mobilizadas pelo texto.

Na mesma obra, encontram-se ainda poemas como “Retrato de uma gata” e “Exposição”, entre outros, cujos títulos anunciam uma relação explícita com outras artes. No âmbito dos estudos interartes, como já mencionado, tais referências funcionam como índices de picturalidade no interior do texto, configurando marcadores que orientam a leitura para o campo visual.

Nesse momento, esses elementos já se mostram suficientes para sustentar uma análise do diálogo interartístico instaurado pelos poemas. Contudo, pensamos nesses aspectos para além da condição de paratextos, na medida em que se revelam mais do que índices de presença de um contato entre as artes, mas uma forma de *afeto*. Conforme explica Luciana di Leone,

o afeto se dá como resultado de uma relação onde a fronteira interior e exterior já não é determinável. Resultado dos efeitos da passagem de um corpo – que bem pode ser uma voz, um texto, um fantasma – sobre outro, de uma mútua modificação e não da expressão unidirecional de um sentimento mais ou menos puro (Leone, 2014, p. 32).

A não demarcação rígida dessas fronteiras constitui traço característico do gesto perceptivo, revelador do exercício de observação reiteradamente mencionado

por Walmir Ayala. Tal gesto nos interessa, sobretudo, na medida em que permite reconhecer dimensões afetivas que atravessam sua poesia, no trânsito contínuo entre o verbal e o visual. Nesse deslocamento, observa-se uma progressiva diluição da referencialidade e a criação de imagens textuais no interior do discurso eufônico, resultantes de um exercício atento de observação. Como afirma John Berger (2022, p. 15), “a visão precede a palavra”, o que reforça a compreensão de que a imagem, antes de se fixar no enunciado, instaura-se como experiência perceptiva que orienta e funda a linguagem poética.

Para aprofundar essa discussão, voltemos nossa atenção ao poema “Metafísica”, cuja leitura permitirá examinar de modo mais detido os procedimentos perceptivos e eufônicos até aqui delineados:

O que pesa no branco é esta trifurcação	
	do lírio
o que pesa no lírio é esta exata prisão	
	do branco
o que pousa na mesa é este vaso de noite	
	e peso
o que vasa no peso é este medo de cinza	
	e medra no lírio um silêncio de pétala feito pedra (Ayala, 1976, p. 58).

A partir de elementos referenciais constantes no poema, é possível perceber desde seu início a presença de um léxico pictórico, especialmente em relação ao cromatismo, sobretudo pela menção às cores branca e cinza. Se tomarmos o paratexto como elemento indicial, ativaremos alguns pontos importantes da obra de Jacintho Moraes que são rentáveis à compreensão do poema e das imagens que são elaboradas. No *Dicionário de pintores brasileiros*, Walmir Ayala tece um comentário sobre a pintura do artista, que podem lançar luz à nossa análise:

Em sua pintura encontra-se a perfeita harmonia entre o desenho interior – o do espírito – com o exterior – o da linha. Mestre da cor, desmistifica o tema da natureza-morta, conferindo-lhe natureza de pretexto, sobre o qual exercita

refinada composição. A cor, aparentemente chapada, é produto de uma superposição de minuciosas e exatas pinceladas, nas quais o gesto é tão seguro como a cor selecionada. Observa, compõe, organiza, e transfigura as coisas, monta “vitrinas” rigorosamente organizadas, varia tenuamente o tom, dedilha as notas cromáticas mais próximas para compor uma partitura racional e harmônica (1986, p. 107).

Esse breve comentário de Ayala apresenta elementos essenciais reconhecíveis no conjunto da obra vasta de Jacintho Moraes. Além disso, é possível identificar alguns dos aspectos destacados por Ayala também em imagens que se constroem ao longo do poema, o que revela para o leitor a estreita relação, que se intensifica com o tempo, entre o poeta e o crítico de arte, refletido no gesto perceptivo do qual emanam as imagens textuais.

O poema organiza-se em uma única estrofe composta por quinze versos, cuja disposição espacial participa ativamente da construção de sentido. Até o décimo primeiro verso, observa-se um padrão recorrente de recuo tipográfico alternado: a cada dois versos, instaura-se um deslocamento à direita, produzindo um efeito de escalonamento visual. Esse procedimento interfere diretamente na mancha de página, fragmentando-a e instaurando uma cadência gráfica que acompanha o ritmo sintático do texto. A partir do décimo segundo verso até o décimo quinto, o recuo mantém-se, porém deixa de obedecer ao intervalo binário anteriormente estabelecido, passando a ocorrer de modo contínuo. Essa alteração rompe a regularidade precedente e reorganiza a mancha de página, criando um bloco deslocado que se destaca no campo visual. Desse modo, a espacialização gráfica não se limita a um recurso formal, mas atua como operador semiótico, intensificando a dimensão visual do poema e participando da constituição do efeito efrástico.

Como vimos na discussão sobre os índices de picturalidade em textos, Louvel (2012) argumentou que os brancos tipográficos contribuem para a construção de uma imagicidade no poema, intensificando o trabalho com a visualidade.

Nos versos iniciais — aqueles sem recuo tipográfico — destaca-se a presença de anáfora, evidenciada pela repetição das expressões “O que” (versos 1, 4, 7 e 10) e “é esta” (versos 2 e 5) / “é este” (versos 8 e 11), variando apenas o gênero do pronome demonstrativo. Tal recorrência configura um paralelismo sintático que imprime regularidade rítmica ao poema, reforçando a dimensão interrogativa que estrutura sua progressão. Essa organização formal revela, ainda, uma preocupação compositiva que dialoga com o rigor estético anteriormente mencionado como

característico do artista evocado. A correspondência entre procedimento formal e princípio estético assinala a presença do que Diniz e Santos (2011) denominam estrutura efrástica de apropriação de estilo artístico, por meio da qual o eu lírico busca transpor para o plano verbal traços estruturais e formais da obra com a qual estabelece diálogo. Nesse sentido, não se trata apenas de tematizar a obra de arte, mas de incorporar, na própria tessitura do poema, elementos de sua lógica composicional, convertendo o gesto de observação em gesto de recriação estilística.

Essas construções anafóricas também revelam a presença de um paralelismo sintático, na medida em que as construções dos versos seguem um mesmo padrão. Há, ao longo dos versos, uma espécie de encadeamento de explicações que sugerem a busca por sentidos em diferentes imagens. Nos três primeiros versos, o sujeito poético alude a algo que “pesa” sobre um segundo elemento, instaurando uma relação de incidência e tensão entre as imagens evocadas. Nesse contexto, é a transfiguração do lírio que exerce influência decisiva sobre a cor branca, deslocando-a de sua condição meramente cromática para uma dimensão simbólica e expressiva, na qual o branco passa a ser afetado, quase modulado, pela presença da flor.

O lírio, numa dimensão simbólica, refere-se ao sentido de brancura, de estado gestacional do qual algo pode nascer, “um símbolo de procriação” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 554), o que seria produtivo pensar nesse contexto quando associado à cor branca. No todo da obra, essa imagem também reforça a ideia de Frota sobre a presença de imagens de renascimento, restauração (1976, n.p.).

Para Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 144), o branco é a “cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa”. Nesse sentido, a cor branca comparece como símbolo da imagem que se elabora metapicturalmente no poema e que busca uma dimensão metafísica, ou seja, a dimensão dos sentidos.

Nos versos 4, 5 e 6 há uma inversão, e aqui o branco, mais especificamente seu aprisionamento, é que “pesa” no lírio. A prisão a que se refere o eu poético pode remeter ao sentido de fixar na pintura a imagem, anteriormente observada no mundo natural; ou então fixada no próprio verso, quando da escrita do poema. O registro, como ato de fixar pela pintura ou pela escrita, chancela a conclusão da imagem a que se busca interpretar.

Nos versos subsequentes, a partir do sétimo, emergem dois elementos particularmente significativos para a construção efrástica do poema. Tais elementos

atuam como núcleos imagéticos que intensificam a visualidade da cena e reorganizam o campo perceptivo instaurado até então, contribuindo para a consolidação do gesto de transposição do pictural ao verbal. Primeiramente, o uso do arranjo estético, quando o poema se refere ao vaso “que pousa na mesa”. Interessante destacar que esse vaso, ao contrário do branco que emerge no início do poema, é caracterizado como “de noite”, como se remetesse a algo obscuro, ainda a ser revelado; o que se revelará também um certo “medo de cinza”. Nesse caso, o medo refere-se à possibilidade de anulação, uma vez que a cor cinza simboliza a nulidade (Chevalier; Gheerbrant, 2019). O segundo elemento é um tom de acabamento, de fecho conclusivo do poema, que surge a partir da conjunção aditiva “e” no verso 12. No lírio branco, agora elaborado verbal e visualmente, cresce um “silêncio de pétala”, metáfora daquilo que estava em estado embrionário e que se revelará adiante, nesse caso, de modo concreto, completo, metaforizado pela imagem da pedra.

Nesse poema, podemos observar o processo de interpretação que parte de imagens ainda por definir e que são construídas ao longo da leitura do poema. A mencionada harmonia presente na obra de Jacintho Moraes também pode ser observada no poema, ao passo que observamos o eu poético partir do concreto ao imaginativo, como forma de transfigurar o plano das palavras em função também da atuação desse eu poético como um exegeta. Há, na articulação desses elementos, um rigor compositivo e uma ordenação formal que insinuam, ainda, um diálogo com o gênero pictórico da natureza-morta, sobretudo quando se evidencia o arranjo estético que figura a imagem de um vaso disposto sobre a mesa.

Afastando-se parcialmente dessa configuração mais imediata com a metapictorialidade do texto ou com a estética de uma artista específica, o último poema selecionado da obra para análise nesta seção é “Exposição”:

Dois cavalos acesos
nas malhas da selva.

Um vitral ardente
E treva.

Uma cidade no aro
de um vale mortal.

Sobre a transparência
de uma mesa posta
sugestão frutal.

Na trilha enganosa

da espera, uma moça
paciente borda.

Nesta ausência toda
de som
quem me acorda? (AYALA, 1976, p. 70)

A representação efrástica construída no poema revela-se particularmente significativa, na medida em que mobiliza uma modalidade de figuração ainda não explorada nas obras anteriores. O eu lírico aqui não observa apenas uma obra, um objeto, ou reflete sobre um elemento de determinado artista. Nesse caso, estamos diante de um eu poético que vaga pelo espaço de uma exposição.

A exposição pode ser considerada, na visão de Jean Davallon (1999), como uma situação comunicativa ou um campo de ação crítica em que se elabora uma espécie de discurso sobre a arte. A experiência estética do eu lírico é verbalizada a partir das imagens que se oferecem ao seu campo de visão; o trabalho do olhar converte-se, assim, em operador de sentido, transmitindo o que é observado de modo a orientar também a leitura e a subsequente imaginação dos quadros ou das imagens textuais descritas. À semelhança do que se verifica no poema “No atelier”, porém de forma mais expandida, o espaço assume aqui estatuto de elemento evocador, constituindo-se como núcleo irradiador de uma produtiva constelação de sentidos.

O poema é dividido em 6 estrofes, as três primeiras com 2 versos, e as três seguintes com 3 versos cada uma. Nas cinco primeiras estrofes, são descritas imagens que não se relacionam entre si. Todas as estrofes são marcadas pelo ponto final, antes do espaçamento que marca o fim e o início da estrofação. Essa pontuação é expressiva quanto à elaboração das imagens. O que se delineia nesses “blocos” é a imagem apreendida pelo eu poético, marcada por pausas que correspondem ao tempo de deslocamento até a obra seguinte, a qual, ao ser transmutada em linguagem, se converte em matéria verbal do poema. A experiência de leitura, nesse contexto, metaforiza a deambulação: o leitor *percorre* o espaço textual como quem atravessa uma galeria, detendo-se, avançando e reconfigurando, a cada interrupção, o horizonte perceptivo que sustenta a cena.

A primeira estrofe, sugere observar um quadro com paisagem natural, no qual dois cavalos correm pela selva. Na segunda, surge a referência a um vitral, elemento que pode insinuar tanto a presença de um quadro de temática religiosa quanto a composição de um mosaico em tonalidades sombrias, eventualmente associadas ao

período noturno, intensificando a atmosfera de recolhimento e penumbra que permeia a cena. Na terceira estrofe, sugere-se a imagem de uma cidade próxima a um vale. Na quarta estrofe, é possível reconhecer a representação de um quadro com motivos de natureza-morta, pela presença de uma mesa posta com “sugestão frutal”. Já na quinta estrofe, pode-se reconhecer a observação de um quadro com cenas do cotidiano, inseridas em pinturas de gênero, especificamente pela presença de figuras femininas leitoras, que aguardam à janela, referendada pelos versos “trilha enganosa / da espera”.

É apenas na última estrofe que se explicita ao leitor a situação enunciativa: estamos diante de um eu poético que deambula pela exposição e, no curso desse percurso, nos apresenta aquilo que apreende por meio da observação. A revelação tardia dessa condição de visitante reconfigura retroativamente as imagens anteriores, conferindo-lhes unidade e convertendo o poema em registro de uma experiência estética em movimento. A aparente ausência de subjetividade com que os versos das cinco primeiras estrofes se compõem mostram o alheamento do eu poético no momento em que vagueia, como se pretendesse colocar diante dos olhos daquele que lê aquilo que viu. O apagamento do eu no poema manifesta-se sob a forma do silêncio, metaforizado pela ausência de som, como se o texto encenasse uma espécie de absorção do sujeito pelas imagens contempladas. Nesse processo, a consciência de si parece suspensa, diluída na intensidade do olhar, para somente se recompor ao final do percurso, quando o eu reaparece como instância que retoma a palavra e reinscreve a experiência no plano da enunciação.

O que se observa nesse poema é, portanto, a representação visual não apenas de uma imagem, mas de um passeio por diversas imagens. Nessa composição, além de observar, o leitor também entra numa espécie de deslocamento que, por um momento, permite que ele se movimente no espaço da página, metaforicamente simbolizando o ambiente da exposição. Observa-se, portanto, para além do visual, um gesto delicado de observação, que dialoga com a concepção contemporânea de *écfrase curatorial*¹² (Lancman; Pereira, 2020), na qual o eu poético ou o narrador, no caso da prosa, é responsável pela seleção das obras que serão observadas pelo leitor numa espécie de galeria ou museu que se cria nos textos.

¹² Essa categoria será abordada especialmente no capítulo 3, quando tratarmos do *Caderno de pintura* (2014).

Por fim, em *A pedra iluminada*, sobressai a presença de um discurso efrástico configurado como gesto perceptivo, que enfatiza as potencialidades do encontro entre palavra e imagem. A partir do trabalho com a metapictorialidade textual e da transposição da experiência de observação do eu poético para o leitor, o poema desloca o efeito da éfrase da acepção tradicional de mera descrição de uma cena ou objeto artístico, convertendo-a em operação reflexiva que problematiza o próprio ato de ver e de dizer o visível.

Esse deslocamento do lugar-comum associado à noção de éfrase também se manifesta de modo significativo na obra *Memória de Alcântara*. Nela, não se estabelece propriamente um diálogo com outras linguagens artísticas; ainda assim, a obra se mostra pertinente a esta tese porque, fora do campo interartístico, recupera categorias efrásticas que concorrem para a visualização de determinadas imagens. Desse modo, a éfrase deixa de operar como mediação entre artes distintas e passa a funcionar como procedimento interno de intensificação imagética, capaz de converter a memória e a paisagem em cenas dotadas de espessura visual.

2. 3 QUANDO FORA DO ATELIÊ: MEMÓRIA DE ALCÂNTARA

Publicado por iniciativa do Programa de Ação Cultural do SIOGE – PACS, organizado pelo poeta Jomar Moraes, em 1979, *Memória de Alcântara* (1979) apresenta 11 poemas, dos quais reverberam imagens da cidade de Alcântara, no Maranhão. Walmir Ayala viajou para a cidade maranhense de Alcântara em 1978, ali permaneceu por dois dias e, do encantamento diante da chamada “cidade morta”, nasceram os poemas que compõem a obra.

Segundo Odylo Costa Filho (1979), no prefácio à obra intitulado “Visitação de Alcântara”, “houve um encontro de sensibilidades: a do poeta, marcada pelo apego às formas mais antigas e cantantes do lirismo luso-brasileiro, e a da cidade, que aceitou a pobreza com dignidade e amor”¹³. Esse encontro de sensibilidades se materializa de maneira significativa nos poemas, sobretudo no que diz respeito ao apelo visual de que os poemas são dotados, como forma de presentificar e representar verbalmente possibilidades de tornar visualizável a cidade ainda no presente.

¹³ O primeiro ponto destacado por Filho no comentário anterior diz respeito à presença de formas mais antigas na escritura de Walmir Ayala, com o que concordamos e elencamos como um dos principais elementos desta obra e de outras, sobretudo da primeira fase de sua produção.

Segundo o Arquivo Nacional¹⁴, Alcântara foi uma vila, posteriormente cidade, que concentrou muitos engenhos de cana de açúcar. Sua história é marcada por um enriquecimento, a partir do final do século XVIII até a primeira década do século XIX, tornando-se um espaço considerado centro da aristocracia rural e agroexportadora. Esse grupo social dominante mantinha relações muito próximas com a Corte portuguesa, mais do que a aristocracia de outras cidades do Brasil colônia.

No que diz respeito à organização do espaço, a estrutura urbana de Alcântara estava concentrada em torno de monumentos religiosos, sendo eles dois conventos e uma igreja matriz, ambos com estética barroca. Não por acaso, a arte e a arquitetura barrocas são elementos muito recorrentes na obra de Ayala, com destaque para a obra *Jóias da Arte Sacra brasileira* (1981), já mencionada anteriormente, em que se apresentam “lembranças de um tempo misterioso / em que toda a riqueza está na casa / e na causa de Deus...” (Ayala, 1981, p. 5).

A partir da segunda metade do século XIX, a cidade de Alcântara atravessa um acelerado processo de decadência, que se prolonga até o início do século XX, quando já se encontra em estado de semiabandono e marcada pela ruína. Na década de 1920, instaurou-se um debate entre dois grupos políticos alcantarenses antagônicos: um deles defendia a demolição da antiga cidade; o outro posicionava-se de modo contrário, em favor da preservação do conjunto urbano como espaço de memória cultural. Felizmente, esse segundo grupo venceu, tendo sido muito importante para a cidade ter se tornado Monumento Cultural Nacional integrando o patrimônio histórico do país, em 1946. Outro marco importante diz respeito à Lei nº 244, de 10 de outubro de 1997, elaborada pelo Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que estabeleceu a proteção do território de Alcântara, definiu seus limites e regulamentou a ocupação e uso do solo.

Essa breve apresentação da história da cidade é pertinente para a leitura da obra, sobretudo porque constrói o imaginário recuperado poeticamente por Ayala em diferentes configurações. O poema “Visão”, por exemplo, nos apresenta a observação do eu lírico acerca do espaço da cidade maranhense:

Metade ruína, metade sonho,
como uma lenda,
viva de espaços despovoados,

¹⁴ Disponível em: <http://querepublicaeessa.an.gov.br/assista-um-filme/348-alcantara-maranhao.html>. Acesso em: 5 set. 2023.

adereçada com azulejos
que são guirlandas, florões,
emblemas,
suspira a trança
do casario
depositada na íngreme rota.

E ninguém nota
que o tempo antigo, como uma renda
quase em poeira,
cobre na sombra restos de glória:
mínima vida.

Ninguém duvida das alegrias
já enterradas
as agonias, desenterradas,
tecem silêncios, destecem risos,
quase perdidos
de seres novos que roçam muros
verdes de avencas.

Ervas nocivas, flores tardias,
lama, indolência, limo,
umidade,
paz sufocada.
Felicidade?
Letra apagada (Ayala, 1979, p. 16).

O poema é dividido em cinco estrofes. Há a presença de rimas soantes externas em pares como “alegria/agonias”, “enterradas/desenterradas”, “sufocada/apagada”, e internas em “vida/duvida”. Também é possível observar rimas toantes externas em “risos/perdidos/muros”.

O título do poema já indica um índice de visualidade genérico. Contudo, como se verá, a visão, nesse sentido, remete à qualidade de evocar imagens sugerindo torná-las visualizáveis. O desejo de que algo se torne visualizável pode ser considerado pertinente a essa leitura devido a sua natureza epidítica. Frias (2016) afirma que, para além de uma visualização, o recuso da écfrase comparece no lugar em que algo se pretende tornar *visualizável*, nesse sentido, aquilo que se direciona para o campo da visão também pode ser orientado por uma leitura ecfástica.

No primeiro verso do poema observa-se a metaforização da dimensão de visualidade, na medida em que torna possível refletir sobre certa dimensão espacial concreta, em um primeiro momento e, em seguida, imaginária, em alusão ao plano onírico. Na primeira imagem, delinea-se uma dimensão de ruína, vinculada, em alguma medida, à própria materialidade da cidade de Alcântara, enquanto espaço presentificado em sua topografia – categoria ecfástica associada à representação de lugares. Trata-se da cidade semiabandonada, marcada por vestígios de arruinamento;

mas não apenas disso. A ruína estende-se também ao próprio discurso que intenta construir, pela via da memória, uma visão do que foi. E como toda memória se edifica sobre lacunas e esquecimentos, atravessada por falhas constitutivas, a imagem que dela emerge é necessariamente precária: uma figuração que, ao mesmo tempo em que se forma, começa a se desfazer, expondo a instabilidade do que se procura reter.

Por outro lado, a dimensão do sonho remete a um espaço imaginado, que pode ser compreendido como a representação daquilo que se constrói, imagética e imaginativamente, acerca do passado entrevisto pelo poeta. Nesse plano, a cidade já não se oferece apenas como vestígio material, mas como elaboração subjetiva, na qual memória e imaginação se entrelaçam, convertendo o dado histórico em paisagem interior.

Estamos, portanto, diante de uma espacialização que se desdobra em duas instâncias: a da *concretude* e a da *imaginação*. Ambas permitem auscultar a cidade rememorada naquilo que nela persiste como memória resistente – inscrita nas ruas, nas paredes das casas, nos mosteiros, nos conventos – e também naquilo que se recolhe à dimensão do silêncio, onde se depositam os mortos, os gritos e as dores. Nesse entrelaçamento, o espaço torna-se superfície de inscrição do tempo, ao mesmo tempo vestígio material e reverberação espectral do que já não está. Ao longo da primeira estrofe, a cidade é comparada a uma lenda, que se reconhece “viva” na medida em que permite ser lembrada por seus “espaços despovoados”. A construção da imagem reforça as duas esferas, uma de presença, marcada pelo aspecto concreto da ruína, e uma de ausência, na qual emergem o imaginário e o onírico.

Cumprido destacar, ainda, o elemento que atravessa a descrição dessa visão: a *vivacidade*. A cidade é recuperada pela historicidade da obra, uma vez que o conjunto de poemas é reunido em homenagem à memória da “cidade morta”, podendo, pelo texto, torná-la *viva*. Assmann (2011, p. 265) afirma que “o que será confiado à memória precisa não apenas manter-se indelevelmente inesquecível, mas também permanentemente presente”, nesse sentido, é a visão do eu lírico e a possibilidade de o leitor tornar a cidade visualizável, ou seja, sua presentificação, que possibilita a figuração da cidade no poema.

Portanto, a caracterização do espaço como forma de ampliação da imagem e de oferta de mais elementos para compor o quadro imaginativo é bastante importante para a construção do poema, sobretudo quanto ao que comparece nos versos 3, 4 e 5. As casas são, nesses versos, descritas como adereçadas com azulejos,

representados pelas imagens de “guirlandas”, “florões”, “emblemas”. Tais ornamentos integram o minucioso trabalho de construção imagética do poema, no que concerne ao desejo de elaborar a visualidade. Eles não apenas intensificam a nitidez da cena, mas remetem igualmente a uma dimensão personalista do espaço, na medida em que a representação imaginativa pode, até certo ponto, deslocar a referência concreta e abrir possibilidades de identificação com um lugar que já não corresponde necessariamente à cidade de Alcântara, como o próprio eu lírico sugere. Daí a necessidade de preservar certa concretude, capaz de ancorar a imagem e conter sua deriva excessivamente subjetiva. Destaque-se que a dimensão de criação imaginativa, responsável por representar o espaço elaborado pela abstração no poema, torna-se necessária justamente em razão de uma zona apagada, destituída de registros, que só passa a existir – e continuará a existir – por meio da escritura e da leitura.

Nos últimos três versos da primeira estrofe (7, 8 e 9), à cidade é conferida uma atmosfera de vivacidade de maneira mais efetiva, pois agora a “trança do casario”, personificado, “suspira”. O ato de suspirar revela-se produtivo na economia de sentidos do poema, pois pode remeter a um sentimento de satisfação diante da presença de um agente externo, figurado pelo eu lírico, e que anima e insufla vida, por meio do olhar, à disposição das casas, ao casario que se inscreve no espaço descrito como “íngreme rota”. O suspiro, nesse contexto, não é mero gesto fisiológico, mas índice de afetação, pois marca o instante em que a paisagem deixa de ser apenas cenário e passa a ser investida de interioridade, como se a visão do sujeito instaurasse uma respiração simbólica no que antes se apresentava como matéria inerte. Nesse contexto, concordamos com Yates (2007, p. 42) quando assevera que os lugares são importantes para o processo de preservação de um acontecimento, da imagem de um local, de uma lembrança, justamente “[...] porque, pela experiência, um lugar traz associações à memória”.

Na segunda estrofe do poema, emergem referências a uma dimensão da memória em processo de decomposição, possivelmente associada à imagem da cidade em ruínas. A deterioração material converte-se, assim, em metáfora da corrosão do lembrar: aquilo que se desfaz nas fachadas e nos muros encontra paralelo no esgarçamento das lembranças, sugerindo que a ruína não é apenas arquitetônica, mas também mnêmica, inscrita na própria tessitura da recordação. O eu lírico reflete sobre a indiferença das pessoas o tempo que atravessa e que vai apagando registros

de um passado importante e constitutivo desse espaço. O aspecto temporal é marcado como um tempo antigo e comparado a dois elementos que, semanticamente, constroem uma bela imagem para caracterizar a matéria se decompondo: “uma renda quase em poeira”. Metáfora que opera na arquitetura do casario que “tece” essa imagem, composta de várias casas em ruínas.

Para Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 727), o símbolo da poeira é ambivalente, podendo significar, em um determinado contexto, força criadora, “comparada ao sêmen, ao pólen das flores. No Gênesis, o homem não é somente tido como criado da poeira do chão, mas também sua posteridade é comparada à poeira”; por outro lado, pode também remeter a um “signo da morte”. Ambas as figurações podem ser aproximadas da imagem elaborada pelo eu lírico, reforçando a ideia de vivificação da cidade que morre.

A renda se mostra um elemento dotado de significação, uma vez que apresenta caracteres, como, por exemplo, a transparência, em referência à composição delicada que permite delinear certos contornos e, ainda assim, construir-se por aberturas. Em alguma medida, a memória pode ser aproximada à matéria da renda por também ser composta de enredamentos. E a poeira, nesse contexto, ao reiterar a mão do tempo sobre as coisas e assinalar sua passagem, reforça igualmente a presença residual de algo que outrora esteve ali. Ela funciona como índice material da duração: deposita-se sobre as superfícies como vestígio do que se perdeu, mas que ainda persiste sob a forma de traço, convertendo o apagamento em sinal e a ausência em marca sensível. É a presença marcante de uma ausência latente, por isso caracterizada como “mínima vida”. Essa memória que se constrói também por se desfazer passa despercebida pelos outros, porém, o eu lírico está atento em sua observação.

Os dois primeiros versos da terceira estrofe retomam, mais uma vez, a figura do “ninguém”, que pode ser lida como referência a uma população indistinta, anônima, que convive com a memória da cidade e com a narrativa que dela se constrói. O termo opera, assim, em chave ambígua: ao mesmo tempo em que sugere ausência ou esvaziamento humano, insinua uma coletividade sem rosto, cuja existência se dilui na própria ruína e na continuidade silenciosa do passado que persiste. Nesses versos, esses sujeitos externos e com visão diferente a do eu lírico, são caracterizados como aqueles que lembram, afirmam, reproduzem um passado de glória da cidade, em referência ao passado de riquezas durante a fase colonial, quando de sua constituição.

Por outro lado, entre os muros das casas dos senhoris, a história de uma parte da população não era também feita de glórias. Esse aspecto está presente de maneira mais substancial no poema “Romance I”, em que comparecem, por exemplo, os seguintes versos:

[...]
 E o belo sorrir que abria
 na ingênua submissão
 desta escrava sem cuidado
 foi selo da perdição:
 partidos todos os dentes
 na triste mutilação (AYALA, 1979, p. 14).

Não é nossa intenção desenvolver uma análise desse poema, nesse momento. Aqui, a proposta é apenas mencionar essa temática que também se inscreve na história de Alcântara, bem como a história de sujeitos negros escravizados que passaram e sofreram naquele chão. Um dado importante no contexto atual, mas que também dialoga com a historicidade da cidade representada, vem do *Censo Demográfico 2022* do IBGE: o município de Alcântara possui a maior proporção de população autodeclarada quilombola do Brasil, com cerca de 84,6 % dos seus habitantes se identificando como quilombolas – um percentual mais alto do que o registrado em qualquer outro município brasileiro. Esse dado parece metaforizado no silêncio de que o poema se vale ao referir-se o eu lírico às agonias que, ao serem resgatadas, desenterradas, geram silêncios.

As imagens que se desdobram a partir do verso “desta escrava sem cuidado” são construídas sob o signo da ambiguidade, de modo a sugerir uma denúncia da fuga contemporânea diante dessa parcela do passado, uma herança histórica que não se enquadra no repertório das celebrações e, por isso, não integra a categoria das alegrias. Ao evocar tal figura, o poema tensiona o gesto de rememoração, expondo aquilo que, por desconforto ou vergonha, tende a ser silenciado.

Por outro lado, o eu lírico elabora também uma leitura ironicamente crítica do presente: ao tocar nesses aspectos incômodos da memória histórica, revela como certa sensibilidade contemporânea se retrai e perde o entusiasmo quando confrontada com a violência constitutiva de sua própria formação. A ironia, nesse contexto, opera como dispositivo de desvelamento, desestabilizando a superfície apaziguadora da narrativa e reinscrevendo a memória como campo de conflito.

O espaço em que o eu lírico insere essa população do presente é relacionado aos novos conhecidos, construindo mais uma vez uma imagem espacializadora, na medida em que insere os “seres novos” em um espaço com “muros verdes de avencas”. Os muros também constroem uma imagem muito produtiva em termos de sentido, uma vez que podem referir-se a uma interdição do dizer, a censura com que se trata o tema.

Até certo ponto, o poema sugere que, em razão do passado colonial da cidade, os atuais residentes tenderiam a reter apenas os aspectos considerados positivos de sua história, relegando ao silêncio aquilo que nela se inscreve como violência, exploração e desigualdade. Tal operação seletiva da memória configura um gesto de apagamento, pelo qual o desconforto histórico é neutralizado em favor de uma narrativa mais conciliadora, ainda que à custa da complexidade e das fissuras constitutivas desse passado. Nesse sentido, podemos dialogar com Halbwachs (1990), quando afirma que o pensamento vai construir um espaço a partir da imagem que tem na memória, e é nesse sentido que a lembrança vai buscar no repertório imagético que se fixou, para então reconstruir a memória de um episódio passado. Em alguma medida, relacionamos tal compreensão às palavras de Yates (2007), acerca da arte da memória concebida enquanto técnica (a mnemotécnica), ao tratar do fato de que seu princípio primeiro era a impressão de uma série de lugares para fortalecer o trabalho de lembrar.

Semanticamente, a última estrofe intensifica esse segundo aspecto, ao sugerir que as imagens da cidade de Alcântara merecem relevo, ainda que relegadas ao esquecimento por alguns. Para tanto, o poema elenca uma sequência de traços que prescinde do simples adjetivo qualificativo e se estrutura a partir de um campo imagético marcadamente concreto: “ervas nocivas, flores tardias, / lama, indolência, limo, / umidade, / paz sufocada”. À exceção de “indolência”, substantivo abstrato, os demais elementos remetem a matérias e estados sensíveis, vinculados à experiência tátil e visual.

Por integrarem um repertório de conhecimento partilhado, tais imagens permitem a ampliação metafórica dos sentidos: a vegetação daninha, a flor que não floresce a tempo, a lama e o limo sugerem estagnação, corrosão e atraso; a umidade impregna e corrói; e a “paz sufocada” condensa, em chave paradoxal, a impossibilidade de serenidade plena. Desse modo, o eu lírico constrói a memória desse espaço como campo tensionado, em que concretude e abstração convergem

para figurar uma paisagem cuja herança - material e histórica – impede a instauração de uma paz efetiva.

As imagens que se desdobram ao longo do poema são decisivas para a construção de um espaço que remete à concretude da cidade de Alcântara, mas que não se limita a uma descrição física objetiva. Ao contrário, ao entrelaçar elementos concretos e abstratos, o poema elabora um espaço apreensível de modo imaginativo, mobilizando apelos emocionais e categorias simbólicas que emergem, sobretudo, do trabalho do olhar do eu lírico sobre a cidade – agora reanimada pela linguagem.

Nesse contexto, os efeitos da visão articulam-se a um labor de memória. O que se vê não é apenas o que está diante dos olhos, mas aquilo que o passado sedimentou e que a consciência atual reconfigura. Assim, a cidade torna-se lugar de inscrição temporal, onde a percepção se entrelaça à rememoração. Como observa Jacques Le Goff, “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro” (2003, p. 471). A operação poética, nesse sentido, participa desse movimento: ao visualizar o espaço, não apenas o descreve, mas o reinscreve no horizonte do presente, conferindo-lhe nova espessura histórica e simbólica.

Na mesma direção, as figuras humanas que atravessam a obra também se configuram como resultado do exercício perceptivo do eu lírico. Não se trata de personagens autônomas, mas de presenças filtradas pelo olhar que as apreende e as converte em matéria verbal, integrando-as ao tecido imagético que sustenta a representação do espaço e da memória. Observemos, nesse sentido, o poema “Personagem”:

Chorava o menino na porta da venda
Dentro, melancias sem sabor nem cor.
Logo a interferência do velho senhor:
“Sai daqui, menino, vai chorar em casa,
espantas a vinda desta freguesia
com teu choro triste, sem qualquer sentido,
e eu assim não vendo minha melancia.”

Chorava o menino na porta da venda

Nos desencantamos da mercadoria
não porque chorasse o pobre menino
com o rosto colado na parede fria,
mas pelas entranhas sem rubor nem mel
da fruta tardia.

Chorava o menino, porque nem sofria (Ayala, 1979, p. 20).

O título revela-se particularmente significativo, sobretudo no plano temático, pois anuncia a centralidade de uma figura que se delinea já no primeiro verso do poema – um menino que chora. Ao nomeá-lo genericamente como “Personagem”, o texto simultaneamente o individualiza na cena e o inscreve em uma dimensão tipológica, sugerindo que sua presença ultrapassa o dado circunstancial e assume valor simbólico no interior da composição. A dimensão visual instaurada pelo texto é reforçada desde o início, quando o personagem é situado em um espaço específico — a porta da venda. Esse enquadramento espacial funciona como *moldura da cena*, conferindo-lhe nitidez e delimitando o campo de visão, como se o poema organizasse a imagem segundo um recorte quase pictórico, em que figura e ambiente se articulam na construção do sentido. A descrição de pessoas é característica da categoria ecrástica prosopografia. A recuperação da imagem é marcada pelo verbo no pretérito imperfeito do indicativo, informando tratar-se de uma ação passada.

No segundo verso, apresenta-se uma nova dimensão de espacialização, mas dessa vez trata-se do espaço interno da venda, marcado pelo uso do advérbio de lugar “dentro”. O sujeito lírico informa haver ali melancias “sem sabor nem cor”, e, em seguida, registra-se a intervenção de um senhor mais velho. Até esse terceiro verso, o poema já delinea uma estrutura particularmente significativa. A espacialização inicial do personagem, fixado à porta da venda, e a posterior entrada de uma nova figura conferem à cena uma inflexão dramática, como se o texto encenasse, em poucos movimentos, a constituição de um pequeno quadro narrativo. A justaposição dessas presenças, mediada pelo olhar do eu lírico, intensifica a tensão latente da cena e amplia sua densidade simbólica.

Nos versos 4, 5, 6 e 7, instaura-se uma polifonia: a irrupção de uma outra voz, a do velho senhor, que passa a ocupar momentaneamente o lugar da enunciação. A voz do eu lírico, então, se retrai para dar lugar ao discurso direto do comerciante, que repreende o choro do menino e o acusa de prejudicar a venda das melancias. Esse deslocamento enunciativo intensifica a dimensão dramática do poema, ao introduzir a oralidade e explicitar o conflito, fazendo da cena não apenas um quadro visual, mas também um embate de vozes que tensiona o espaço representado. Mais uma vez, a inserção da fala de “personagens” pode aproximar o poema de um aspecto dramático. Também merece destaque a diferença de idade dos personagens, pois trata-se de um menino e um idoso, imagens que podem, assim a espacialização demarcada pela

relação dentro/fora, construir polos antitéticos. O senhor, por sua vez, avalia o choro da criança como sem motivo, como se a infância não fosse permitida.

Entre a primeira e a terceira estrofes, há apenas um verso, dispondo como segunda estrofe um monóstico que repete o primeiro verso do poema, como se retomasse o olhar do eu lírico para a primeira cena. Se considerarmos a dimensão histórico-contextual da obra, pode-se refletir sobre a possibilidade de tratar-se de um poema de circunstância, e que a cena narrada poeticamente no poema foi realmente observada por Walmir Ayala, o que justificaria, por exemplo, a lembrança e a escolha pela inserção das falas. Sendo isso uma hipótese, é necessário registrar que, caso não se trate de um momento realmente observado, em nada altera a visualidade conferida à cena que, poderia realmente ter sido observada em determinadas circunstâncias.

Na terceira estrofe, o eu lírico assume explicitamente a posição de avaliador da imagem observada. Tal movimento não apenas reforça a possibilidade de visualização do personagem inserido em um espaço e em uma cena determinados, mas também acrescenta à composição uma dimensão sensível e interpretativa. A cena deixa de ser mero registro do visível e passa a ser atravessada por uma leitura afetiva, na qual o olhar do sujeito não só enquadra, mas também atribui sentido ao que contempla, ampliando a espessura humana do episódio representado. Conferir vivacidade à matéria não animada corresponde de igual modo a tocar as palavras com *páthos*. O eu lírico enuncia que o choro do menino não é culpado pela dificuldade em vender a mercadoria, mas sim a falta de qualidade da fruta.

Importa observar como o apelo descritivo é intensamente explorado nesse momento. Além de retomar a informação já apresentada – a de que o menino chora – o eu lírico acrescenta um novo dado imagético ao afirmar que a criança o faz “com o rosto colado na parede fria”. Esse detalhe não apenas reforça a cena anterior, mas lhe confere maior vivacidade, ampliando sua força sensorial e tornando-a particularmente visualizável. O contato do rosto com a frieza da parede introduz, ainda, uma dimensão tátil que aprofunda a experiência do leitor, fazendo com que a imagem ultrapasse o plano do visível e alcance uma espessura afetiva mais intensa. A falta de afeto com que o velho trata o menino, em alguma medida, é relacionada à natureza de sua mercadoria, podendo referir-se ao embrutecimento, à indiferença, por isso representada como “tardia”. Mais uma vez, as duas imagens constroem polos antagônicos, uma vez que o ato de chorar confere certa energia na experiência de

vida do menino, enquanto a vida do velho é vivida na frieza. A última estrofe do poema retoma metade do primeiro verso e do verso único da segunda estrofe, mas, após a vírgula, insere uma informação nova: o menino chora “porque nem sofria”. Em alguma medida é possível avaliar essa postura do eu lírico como uma expressão sobre a inocência e a pureza da criança que, ainda não marcada pelo sofrimento da vida, não tomada pela frieza que comparece, por exemplo, no comportamento do velho, chora por algum motivo corriqueiro e simples, que por sua vez conferiria ao todo do poema a possibilidade de tratar-se de um poema circunstancial.

Em síntese, o poema constrói uma representação do menino e do velho senhor que possibilita não apenas a visualização das figuras humanas em cena, mas também a corporificação dos afetos que as atravessam. Ao associar traços físicos, gestos e reações emocionais no interior da mesma moldura imagética, o texto ultrapassa a simples prosopografia e tangencia a categoria da *etopeia*, na medida em que representa disposições anímicas e estados interiores por meio da imagem. Assim, o visível e o sensível se interpenetram, fazendo da cena não apenas um quadro humano, mas uma configuração expressiva de sentimentos tornados perceptíveis.

Outra representação importante que comparece na obra é a do tempo, manifestada pela categoria da *cronografia*, como podemos ler no poema “Hora da chuva”:

O fino pente de chuva
corria pelo ar parado.
Dentro das casas o ruído
dos folguedos invisíveis.

Um gato na janela,
umas velhas retorcidas,
uns cachorros sem latido
farejando ao nosso lado.

“Meu branco, quer comprar peixe?”

Passa o cesto carregado.
E andamos como se a chuva
fosse o meio favorito
do nosso ser exilado.

Naquela hora de vidro
a chuva era como um leque
ao nosso rosto abrasado.
E tudo era tão perfeito,
o tempo tão acabado
que chover era uma forma
de se sonhar acordado.

Molhava nossos tecidos
 aquela chuva tão velha
 como o bordado das telhas.
 Não tão velhas quanto eternas
 aquelas redes de tetos
 que ataram laços aderentes
 de afetos e desafetos.

“Meu branco, quer comprar peixe?”

Passa o cesto carregado
 de despojos que na chuva
 intentam ser restaurados.

E somos, silenciosos,
 como coisa deste mundo
 como pétalas de flor
 num velho livro fechado (Ayala, 1979, p. 21).

Aqui também o título do poema contribui para a leitura da categoria ecrástica, na medida em que aponta para o conteúdo. Dessa forma, ao longo do poema, o leitor tem contato com a descrição que busca tornar visualizável cenas presentes na cidade de Alcântara quando chove. Tal como no poema “Personagem”, é possível ainda pensar, tratar-se de um poema de circunstância, uma vez que elementos como a inserção de uma voz externa e a espacialização com foco em elementos da cena observada colocam diante dos olhos uma espécie de acontecimento.

Na primeira estrofe, a chuva que cai forma o desenho de um “fino pente”. Esse elemento atribui contornos mais concretos à imagem das gotas de chuva. Narrada pelo eu lírico do poema como “corria” pelo ar “parado”, a chuva é representada como uma espécie de elemento que movimenta e anima, dando vida o esse espaço inerte. As qualidades da chuva (corrente) e do ar (parado) constroem uma espécie de antítese que soma sentidos ao todo da obra, uma vez que se trata de uma tentativa de presentificar e reanimar a cidade “morta”. Nos versos 3 e 4, que encerram a estrofe, um novo elemento é inserido, podendo representar uma dimensão imaginativa do texto, quando o eu lírico informa que, dentro das casas, há “o ruído/ de folguedos invisíveis”. Essa imagem pode indicar dois sentidos complementares: por um lado, a comemoração que espera a chuva como momento de fertilidade para essa *topografia*; por outro, pode indicar uma visão irônica do eu lírico ao caracterizar os folguedos invisíveis, no sentido de que não há a “comemoração” esperada quando da chegada da chuva.

A ambiguidade associada à imagem da chuva encontra respaldo, igualmente, na tradição simbólica que a envolve. Conforme assinalam Chevalier e Gheerbrant (2019), a chuva é frequentemente compreendida como signo de fertilidade, por ser concebida como agente fecundador do solo, elemento que possibilita a germinação e o renascimento. Tal simbologia coloca em diálogo leituras unívocas da imagem, pois, se, por um lado, a chuva pode sugerir melancolia, dissolução ou apagamento, por outro, inscreve-se no campo da regeneração e da potência vital. No interior do poema, essa duplicidade reforça a espessura semântica da cena, fazendo da chuva um elemento que simultaneamente encobre e fecunda, obscurece e promete recomeço. Por outro lado, os autores também tratam da possibilidade de aproximar o símbolo da chuva da lenda grega de Dânae. Quando a personagem está presa numa câmara subterrânea, por obra de seu pai que temia que ela tivesse filhos, ela é visitada por Zeus,

[...] em forma de chuva de ouro, que penetra por uma fenda do teto, e do qual ela se deixa engravidar. [...] O mito lembra igualmente os pares luzes-trevas, céu-inferno, ouro-bronze, que evocam a união dos contrários, origem da manifestação e da fecundidade” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 236).

Na segunda estrofe do poema, é inserida uma cena que, aparentemente, foi observada pelo eu lírico, enumerando elementos: “um gato numa janela / umas velhas retorcidas, / uns cachorros sem latido / farejando ao nosso lado”. O fragmento sugere a presença de elementos associados a uma certa calmaria do espaço, compondo um quadro de suspensão e baixa intensidade. De modo análogo à invisibilidade dos folgedos, que insinuam uma espécie de inércia ou esvaziamento da ação, o gato, as velhas e os cães integram essa cena verbalmente construída sem agitação, como figuras indiferentes, desprovidas de entusiasmo diante do fato de que chove, ou mesmo alheias à própria chuva. Tal configuração reforça a atmosfera de apatia que atravessa o poema: a precipitação, que poderia instaurar movimento ou renovação, não altera o ritmo do espaço, antes parece ser absorvida por ele, como se a paisagem e seus habitantes compartilhassem uma mesma tonalidade afetiva de contenção e imobilidade.

A terceira estrofe do poema, composta por um monóstico, introduz uma voz externa, possivelmente a de um ambulante que anuncia a venda de peixe, marcando de modo incisivo o aspecto circunstancial da cena. Essa irrupção sonora desloca o

eixo da composição e reinscreve o eu lírico no presente imediato do espaço representado, interrompendo, ao menos momentaneamente, a atmosfera imaginativa que vinha sendo construída até então. O chamado do vendedor atua como índice de realismo, ancorando o poema no cotidiano e pondo e equilibrando a evocação subjetiva e materialidade concreta. Essa voz externa é “coisificada” no poema, quando, na quarta estrofe o eu lírico personifica o cesto que “passa carregado”, em referência à voz anterior. Apesar dessa inflexão para o circunstancial, o eu lírico continua caminhando sob a chuva. A caminhada assume, nesse contexto, relevância simbólica, pois indica um trajeto em curso, um movimento que se desenrola no tempo. Assim como a chuva, que cai continuamente e marca a duração, o ato de caminhar alude ao fluxo temporal, sugerindo que a experiência do sujeito se inscreve num processo contínuo, atravessado por passagem, desgaste e transformação.

Desse modo, o deslocamento físico converte-se em figura do próprio curso do tempo, dado que caminhar implica avançar, não permanecer fixo, e submeter-se à cadência da duração. A cena, portanto, articula movimento e precipitação como índices de temporalidade, fazendo da paisagem chuvosa não apenas um cenário, mas uma metáfora da experiência temporal vivida pelo eu lírico.

Na quinta estrofe, destaca-se um recurso de visualidade particularmente expressivo. A chuva, por sua natureza fluida e intangível, é submetida a um processo de metaforização que a torna figurável. Por meio da *cronografia*, o instante em que chove é nomeado como “hora de vidro”, expressão que condensa tempo e matéria numa imagem de intenso impacto sensorial. Ao qualificar a hora como “de vidro”, o poema solidifica e diafaniza o tempo, conferindo-lhe transparência e fragilidade. O que é fluxo – a chuva, a duração – adquire contorno e espessura vítrea, como se pudesse ser visto, tocado ou até estilhaçado. A imagem intensifica a dimensão visual da cena e, ao mesmo tempo, sugere precariedade e suspensão, como se o tempo, cristalizado, se tornasse simultaneamente límpido e vulnerável. A imagem poética adquire, portanto, certa materialidade, concretude e, com isso, maiores possibilidades de visualizar a *cronografia* que se pretende.

A chuva, por sua vez, é relacionada ao vidro, do qual pode-se deduzir qualidades como a transparência, a fragilidade, o aspecto cristalino. É essa chuva que cai, como um leque, na voz do eu lírico, que refresca o rosto do personagem que caminha como que em peregrinação. Nessa estrofe, a chuva aproxima-se mais diretamente de uma ideia de produtividade, não propriamente vinculada ao espaço

físico, mas ao próprio processo de criação da imagem. É como se, a partir dela, o eu lírico pudesse vislumbrar a cidade sob uma nova configuração, filtrada por uma camada que simultaneamente encobre e revela. A precipitação, nesse sentido, não apenas cai sobre a paisagem, mas a recria simbolicamente, instaurando um regime de visibilidade outro. Por isso, a chuva é associada à perfeição e ao sonho: ela atua como elemento mediador entre o real e o imaginado, conferindo à cidade uma aura de acabamento e suspensão. Sob sua incidência, o espaço se depura, adquire contornos idealizados e se aproxima de uma imagem onírica, em que a criação poética se manifesta como potência ordenadora e visionária.

A memória é evocada na sexta estrofe, no momento em que o eu lírico reflete sobre a maneira como a chuva escorre por seus corpos. A cena desloca-se, então, do plano puramente visual para uma dimensão sensorial mais ampla, em que o contato físico com a água intensifica a experiência da percepção. Referindo-se à chuva como “velha”, relaciona às telhas da cidade. As telhas, por metonímia, referem-se novamente às casas como *topografia* que acolhe a história da cidade de Alcântara, especificamente nos versos “ataram laços ardentes/ de afetos e desafetos”. Essa última reflexão do eu lírico retoma também as duas faces da história da cidade, recuperada em diferentes imagens nos poemas apresentados anteriormente, uma ligada às “alegrias”, outra às “agonias”.

Na estrofe seguinte, temos novamente a repetição da fala externa do vendedor de peixes que se refere a alguém, possivelmente ao eu lírico, como “meu branco”. Esse elemento é valorativo, já que se tem presentes elementos que constroem certos índices de contrastes, podendo isso marcar também uma diferença étnica entre ambos, sujeito lírico e o personagem “vendedor”.

Na penúltima estrofe, reaparece o cesto personificado, ainda em ressonância com a voz do vendedor, mas agora investido de um sentido mais denso: ele carrega “despojos” que, segundo o eu lírico, intentam restaurar-se na chuva. A imagem intensifica a ambivalência já associada à precipitação, pois aquilo que se apresenta como resto (vestígio, sobra, ruína) é colocado sob a ação de um elemento capaz de renovar e fecundar. Em certa medida, a chuva, enquanto marca de um tempo que corre e se deposita sobre as coisas, pode suscitar tanto a memória quanto a possibilidade de recuperação, em alusão à “restauração” mencionada no poema. O que se desfaz na duração pode, paradoxalmente, reencontrar forma na rememoração. Assim, a cena projeta sobre a cidade de Alcântara a ideia de que seus despojos

históricos, materiais ou simbólicos não se esgotam na ruína, mas podem ser reinscritos pela ação conjugada do tempo, da chuva e da palavra poética.

Na última estrofe do poema, o eu lírico reflete sobre a condição humana, enunciando na terceira pessoa do singular, ao falar em nome de uma coletividade. Caracterizados como “silenciosos”, somos comparados a “coisa desse mundo”, “pétala de flor / num velho livro fechado”. Tais comparações atribuem aos humanos a condição de registro, somos algo passível de ser representados, lembrados, com função ou não, mas por sermos “criados”, nomeados como as coisas e guardados num livro como lembrança, registro, marca ou presença de um passado.

No poema “Romance das lápides”, observam-se expedientes efrásticos que se alinham ao viés memorialístico da obra. Além da representação, nas três primeiras estrofes, do *Convento do Carmo* de Alcântara, o texto investe na visualização de um espaço arquitetônico marcado pela inscrição do tempo e pela sedimentação histórica.

Nas três últimas estrofes, por sua vez, a descrição desloca-se para as figuras dos mortos ali vinculados, instaurando uma modalidade de representação que ultrapassa o edifício e alcança as vidas que nele deixaram vestígios. A evocação dessas presenças ausentes é igualmente atravessada pela temporalidade, pois a morte é pensada como passagem do tempo, não apenas como término biológico, mas como inscrição na duração histórica. Assim, o poema articula espaço, memória e finitude, fazendo da lápide não só marco funerário, mas superfície de escrita em que o tempo se torna visível.

A seguir, comentaremos especificamente as estrofes que envolvem a categoria da *idolopeia* – a representação verbal de pessoas mortas –, uma vez que as outras categorias já foram analisadas nos poemas anteriores. O poema em questão utiliza predominantemente essa categoria efrástica em sua composição, da qual apresentaremos apenas um excerto.

[...]

Todas no chão primitivo
Da igreja ficam deitadas,
e se imagina seus olhos,
suas túnicas douradas,
seus punhos de renda fina,
suas botas bem lustradas,
as cambraias com lavanda,
as pratas dependuradas,
o brilho de suas facas
passionalmente enterradas.

São santos? Algozes? Réus?
 Pelo amor com que ficaram
 memorados, são pedaços
 de amores já passaram,
 mas que tendo sido um dia
 guardam em letra tão firme
 nas lápides desgarradas
 seus gemidos de agonia.

E parece que tocamos
 em seus cabelos deitados
 quando sussurramos nomes
 tão ardentemente amados,
 de filhas, mães e donzelas
 que em tempos quase impossíveis
 tiveram voz e presença
 no zodíaco dos fados (Ayala, 1979, p. 26).

No início da primeira estrofe desse excerto (a quarta do poema na íntegra), apresenta-se o uso do pronome substantivo “todas”, recuperando a imagem das pessoas que comparecem no espaço que se inscreve na topografia do *Convento do Carmo*. Importa registrar que o poema mobiliza outras categorias já discutidas anteriormente neste capítulo; por essa razão, elas serão naturalmente evocadas sempre que se fizerem presentes ao longo da análise da categoria que ora constitui o foco da discussão.

Essas pessoas todas às quais o eu lírico refere-se encontram-se sepultadas no “chão primitivo / Da igreja”. Em se tratando da recuperação de um espaço firmado na memória da cidade Alcântara, a descrição do espaço como “primitivo”, ou seja, antigo, remoto, caracteriza-se como hiperbólico, o que de certo modo acentua e confere vivacidade à representação. São enunciadas como “deitadas”. A descrição da posição do corpo situa a espacialidade da imagem que vem sendo construída desde o primeiro verso dessa estrofe. A partir da colocação da horizontalidade no discurso eufónico, segue-se com a descrição de outras partes do corpo.

A possibilidade de construção imagética constitui um dos efeitos mais evidentes da éfrase no conjunto do poema. É a partir da presentificação da figura tumular, representada em posição de repouso, que se abre ao leitor a possibilidade de compor mentalmente a cena. Nesse processo, o leitor assume também a posição de espectador, convocado a visualizar os jazentes a partir das indicações fornecidas pelo texto, que transforma o vestígio funerário em imagem apreensível pela imaginação. Para tanto, o eu lírico apresenta algumas de suas características, e a primeira delas, exposta de maneira bastante metafórica, são os olhos. Por um lado, o início da

representação pelos olhos pode sugerir um exercício de análise pelo olhar que o próprio leitor deverá realizar para imaginar, em seguida, a imagem. Por outro, esse elemento também indica um direcionamento do olhar, de modo que o leitor observe a imagem da pessoa morta a partir de sua cabeça e, a partir daí, o restante do corpo.

A partir dos olhos — referente minucioso e particularmente rico em termos de sentidos — a imagem se expande metaforicamente; na sequência, o eu lírico dirige-se às vestes, referindo-se às “túnicas douradas”. O deslocamento do olhar do rosto para a indumentária amplia o campo visual da cena e contribui para a construção de um quadro mais completo da figura representada, reforçando o efeito de visualidade que estrutura a composição. Esse elemento é bastante valorativo, pois indica uma marcação da classe social, podendo também referir-se a um personagem que faz parte do ambiente religioso, algum sacerdote, seminarista; contudo, também é possível pensar nessa túnica dourada como metáfora para uma reflexão sobre a supervalorização dos que tinham posses, de modo que o dourado pudesse dizer respeito às riquezas, pois, na sequência, além dos punhos de renda fina, fala-se das “botas bem lustradas”.

Além desses elementos, outros se somam à função de tornar a imagem poética visualizável, como as cambraias com lavanda, as pratas dependuradas e as facas brilhosas. Esses objetos, ao integrarem o quadro descrito, contribuem para adensar a materialidade da cena, oferecendo ao leitor pontos de ancoragem sensorial que ampliam a possibilidade de visualização.

A última dessas imagens, contudo, apresenta-se de modo particularmente ambíguo no contexto do poema. As facas são inicialmente caracterizadas por seu brilho reluzente, mas logo em seguida aparecem descritas como “passionalmente enterradas”. Tal formulação permite entrever uma dimensão trágica da cena: de maneira passional, os jazentes ali representados podem ter sido mortos por facas e, na condição em que se encontram — “deitados” no chão da igreja —, essas mesmas armas figurariam ao lado deles, como se o instrumento da morte permanecesse associado ao corpo sepultado. Nesse caso, mais do que objeto literal, as facas se tornam vestígios simbólicos, enterrados junto aos mortos pela via da memória, reforçando o entrelaçamento entre imagem, violência e rememoração que atravessa o poema.

Em outra via interpretativa, também seria possível supor que esse perfil social, sugerido pelas descrições, traga em sua história a marca de crimes passionais. Nesse

caso, a faca reluzente, mencionada logo após as “pratas dependuradas”, poderia ser lida não apenas como instrumento de violência, mas como parte do inventário de pertences que compõem a figura representada. A imagem, assim, deixaria de remeter diretamente à circunstância da morte para integrar o conjunto de objetos associados à identidade social desses sujeitos, funcionando como índice de um passado marcado por gestos passionais que permanecem inscritos, de forma simbólica, em seus vestígios. Vimos já anteriormente que Walmir Ayala também insere críticas sociais metaforizadas pelo olhar do eu lírico, pensando na organização social que se deu nesse espaço no período colonial. Nessa direção seria possível argumentar em favor da segunda hipótese interpretativa.

Na segunda estrofe do poema, o eu lírico faz algumas interrogações. Tais perguntas são importantes para a construção da imagem, pois impulsiona o processo de gerar pensamento em torno dela e, desse modo, poder tornar algo visualizável. As pessoas descritas no poema não apresentam qualquer traço de identidade, e por isso o eu lírico indaga: “São santos? Algozes? Réus?”. Cada leitor deverá, a seu modo, construir uma interpretação. Na sequência, ainda em chave marcadamente hiperbólica, sugere-se que a memória dessas figuras permanece inscrita em um espaço e em um tempo que apenas se tornam possíveis porque, em algum momento da história, foram objeto de amor. A evocação desse afeto pretérito funciona como princípio de permanência: é ele que autoriza a sobrevivência simbólica dessas presenças, fazendo com que seus vestígios se conservem no espaço memorial que o poema convoca.

Metonímia da inscrição como forma de presentificação do morto, as lápides adquirem forte valor simbólico desde a primeira parte do poema, quando comparece o verso “As lápides do Carmo falam” (Ayala, 1979, p. 25). Convém registrar que, nas três primeiras estrofes – não analisadas aqui –, esse verso é reiterado de modo anafórico. Sua repetição, sempre no início de cada estrofe, intensifica o papel das categorias efrásticas no conjunto do poema, sobretudo no que diz respeito à capacidade de tornar presentes objetos e figuras ausentes.

A anáfora não apenas reforça a centralidade das lápides na composição, mas também lhes confere vivacidade ao animá-las simbolicamente: personificadas, elas passam a falar. Nesse gesto, o poema atribui voz àquilo que, em princípio, pertence ao domínio do silêncio. Além disso, é pela inscrição gravada na pedra que se tornam audíveis os “gemidos de agonia” daqueles ali evocadas, de modo que a lápide deixa

de ser apenas marcador tumular para converter-se em superfície de memória, capaz de reativar, pela linguagem poética, as presenças que o tempo sepultou.

Na terceira estrofe, o primeiro verso inicia com um processo de aproximação do eu lírico com a imagem representada, construída ao longo das estrofes anteriores. Agora, parece que é possível tocar “em seus cabelos”. É preciso notar que o uso do verbo “parecer” institui uma atmosfera de verossimilhança, mas sem a intenção de recriar a realidade concreta, por isso o que o leitor alcança é uma espécie de semelhança aparente, constituída pela verbalização a partir das categorias ecfrásticas e dos expedientes imaginativos elaborados pelo eu lírico. Sussurrar os nomes escritos na lápide, ou seja, lembrar suas vidas, recuperar suas memórias, é como fazer-lhes um carinho, por isso a ideia de tocar os cabelos. Uma espécie de afago.

Essa última estrofe parece conferir também uma visão crítica do eu lírico, não mais em relação à visão das diferenças de classes, mas agora em torno de uma questão de gênero. A atenção do eu lírico se concentra nas figuras femininas. Se antes falava na possibilidade de aquelas pessoas serem “santos” ou “algozes”, por exemplo, agora essas que podemos tocar nos cabelos quando seu nome pronunciamos são apontadas como possíveis “filhas, mães e donzelas”. A visão crítica pode comparecer especialmente nos três últimos versos da estrofe, uma vez que o eu lírico afirma que essas figuras femininas, ali enterradas, presentificadas discursivamente, tiveram “voz e presença” em “tempos quase impossíveis”, marcadas no “zodiaco dos fados”. Em alguma medida, o que se busca registrar é que há mulheres ali enterradas que indicam um marco histórico por alguma participação metaforizada na ideia de voz e presença, quando esse espaço não era comum a elas. Contudo, essa voz e essa presença são marcantes por um lado, mas ainda assim não alteram o destino ou a condição, já que são registradas num contexto de predestinação da figura feminina, o que poderia ser compreendido como marcas do silenciamento. É interessante também pensar que essas figuras meninas estejam intencionalmente apresentadas no final do poema, como as últimas a serem lembradas, ocupando um lugar secundário na história de Alcântara, no que diz respeito às relações de gênero.

Nesse sentido, a perspectiva do eu lírico em relação à presentificação dessas figuras mortas também revela um olhar crítico sobre a cidade. Assim como já lançou olhar sobre as diferentes histórias que marcam as inscrições dos espaços de Alcântara, aqui, o espaço em que os mortos foram enterrados também revela a

diferença de classes e as questões de gênero que marcam a *topografia* e a *cronografia* da cidade, construindo o que poderíamos denominar de “espaço idolopeco”, uma vez que é o local que permite refletir e representar verbalmente as figuras mortas e todo um *ethos* representativo da época.

O poema “As redes” é bastante produtivo quando à construção imagética e merece atenção:

Mulheres teciam redes
com seus fios azuis e brancos
em salas quase desertas
de móveis. Em baixos bancos
as tecedeiras cumpriram
sua mansa artesanaria.

Em volta muitas crianças,
nuas, com risos teciam
seus folguedos primitivos,
e os gestos das tecedeiras
com pacata nostalgia
armando o espaço das redes
na transparência dos dias.

O azul e o branco tramando
com clara monotonia
seu cromatismo primário
(o gesto é que debatia;
o azul e branco passando
nos dedos da tecelã
com reprimida alegria.

Quanto custam? Dependia
da dimensão, que o descanso
do corpo suportaria.
Um ou dois? Eu casaria
Na largura desta rede.
E a tecedeira sorria.
Azul e branco, no fundo
via-se a ingênua verdura
que no jardim se estendia,
e os cântaros alinhados
para o exercício da sede.

Na sala de amplas janelas,
com seus fios azuis e brancos
mulheres teciam redes,
acomodados nos bancos
sorrindo para os passantes
na oferta silenciosa
da ingênua mercadoria.

E os gestos das tecedeiras
com pacata nostalgia
armando o espaço das redes
na transparência dos dias (Ayala, 1979, p. 27-28).

De início, o título do poema justifica a análise da categoria efrástica denominada *pragmatografia*, uma vez que indica tematicamente o conteúdo do poema: as redes. O processo de representação verbal das redes opera de modo constitutivo e a partir dele reflete sobre sua concretude; o que temos é o poema elaborando verso a verso a própria criação da rede. Nesse sentido, as redes constituem-se no próprio decurso da leitura: primeiro são apresentadas as mulheres que as tecem e, em seguida, sua circulação é completada quando passam a ser vendidas aos terceiros que surgem no poema. O texto, assim, encena não apenas o objeto, mas também o processo que o envolve, fazendo com que a imagem se construa gradualmente diante do leitor, acompanhando as etapas de sua produção e de sua passagem entre diferentes sujeitos.

Na primeira estrofe, o eu lírico nos apresenta uma espécie de cenário em que são inseridas as mulheres que tecem as redes. Como o objeto ainda não existe e sua produção será iniciada, coincidindo com o início do próprio poema, o espaço em que as mulheres aparecem é descrito como salas “quase desertas de móveis”.

A ausência de objetos na cena pode sugerir algo ainda por fazer, que preencherá, posteriormente, o espaço. Além dessa representação das mulheres que tecem, também há elementos importantes, como a mistura dos fios azuis e brancos. O branco, de alguma maneira, representando uma espécie de ausência, sendo uma cor de iniciação e de passagem, simboliza também “ora ausência de cor, ora a mistura de cores” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 141). Por sua condição de iniciadora, branco representaria algo ainda por se desenhar, como metáfora da criação. E o azul como cor primária, marca o início do processo, ou a passagem, no encontro entre uma intenção e uma matéria bruta. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), o azul pode ser lido como a cor mais profunda e imaterial entre as demais cores. Para eles,

aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. [...] Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 107).

As duas cores no início do poema possibilitam a instauração de uma atmosfera construtiva e ao mesmo de desconstrução da expectativa criada pelo título, pois até o momento as redes ainda não existem, fala-se apenas sobre um espaço em que sua produção é possível. Em alguma medida, também é possível pensar na dimensão

temporal implicada nessa cena, uma vez que o tempo comparece como elemento constitutivo do processo. A confecção das redes pressupõe uma duração, um intervalo necessário à sua elaboração, que se projeta na ideia de espera inscrita no próprio gesto do tecer. Nesse sentido, a produção das redes se realiza segundo o ritmo da “mansa artesanaria” das tecedeiras, expressão que sugere um trabalho paciente, contínuo e cadenciado, em que o tempo não apenas transcorre, mas se materializa no próprio fazer.

O arquétipo do feminino representando o rito inicial é marcante, pois, no início da primeira estrofe, temos as “mulheres” apresentadas como imagem de abertura, de início do próprio texto. Na segunda estrofe, temos a ampliação da imagem, que sai do foco para as tecedeiras sentadas nos bancos baixos realizando o artesanato. Olhamos agora ao seu entorno e nessa sala vazia de móveis há mais indícios do poder de criação do feminino: crianças nuas rindo em volta. Existe uma dimensão de calma na cena, desde o momento em que o eu lírico indica a atividade das tecedeiras como “mansa”.

Nessa segunda estrofe, as crianças simbolizam o fruto de um outro nascimento, também possível pela presença do feminino criador. Contudo, ao contrário do primeiro choro do nascimento, as crianças nesse espaço tecem um riso, a partir dos quais criam os seus “folguedos primitivos”. O momento configura uma espécie de “festa popular” para as crianças que ali se encontram “nuas”, imagem que pode ser aproximada da folha em branco, sugerindo disponibilidade e abertura para a experiência. Nesse estado inicial, elas se apresentam como sujeitos ainda em formação, potencialmente aptos à aprendizagem por meio do rito ancestral – dito primitivo – que presenciam. A cena, assim, associa infância, iniciação e tradição, fazendo do acontecimento coletivo um espaço simbólico de transmissão e inscrição cultural. Nos quatro versos finais dessa mesma estrofe, o olhar do eu lírico se volta novamente às tecedeiras e ao ato de tecer, como se o trabalho das mãos representasse o gesto criador, e que também recria uma experiência subjetiva, pois as mulheres “com pacata nostalgia” podem lembrar de suas infâncias ao mesmo tempo que observam os seus filhos, unindo, assim, passado e presente pela via da memória.

Nos primeiros três versos da terceira estrofe, observamos a representação das cores novamente. O branco e o azul agora tramam “com clara monotonia” o que eu lírico chama de “cromatismo primário”. A caracterização do encontro entre o branco e

o azul constitui um índice relevante de visualidade. A referência ao azul como cor primária, associada à sua mistura com o branco, sugere um processo de “clareamento” que incide diretamente sobre a construção imagética da cena. Esse jogo cromático não apenas intensifica a percepção visual, mas também confere à imagem uma gradação de luminosidade, como se a cor se depurasse ao entrar em contato com o branco, ampliando a sensação de nitidez e transparência que sustenta a representação poética. A mudança de tom é possível pelo encontro. As cores têm maior grau de intensidade nesse momento do poema, porque são elas que tramam, em referência também a um processo imaginativo de elaboração de um objeto que tomará forma pela cor, que se saberá depois por completa: a rede tecida.

No quarto verso do poema, é inserido um verso parentético, “(é o gesto que debatia)”, cujo recurso pode surtir efeito de pausa e possibilidade de reflexão sobre seu conteúdo, ampliando assim a construção da imagem. Anteriormente, a imagem que se coloca é de duas cores tramando a rede que se tece, de maneira monótona; agora, com a inserção do verso, o sentido pode ser ampliado: a relação entre as cores se dá dessa maneira, contudo, o trabalho das mãos como um gesto de criação é mais potente, enérgico, por isso “debate”. O que se pode pensar é que a vivacidade conferida ao resultado, tanto da imagem quanto da confecção da própria rede, é efeito do gesto tecedor, criador. Ainda, no todo da imagem e no processo da leitura do poema, o verso entre parênteses pode operar como uma espécie de digressão à verbalização que ocorre.

Nos três últimos versos, esse sentido inserido pela digressão é mais amplamente construído. O eu lírico, nesse momento, enuncia que as cores passam pelos dedos da tecelã, metaforizando o processo anteriormente apresentado com o “debater”, como uma espécie de ação dominadora. O gesto, nesse caso, é que modela e que também, de alguma forma, “doma” essa matéria em branco que precisa tomar forma, por isso, quando descritas as cores entre os dedos, é representada como passando com “reprimida alegria”, em referência à tramagem que a artesã realizada para chegar ao produto final.

Destaque-se que, ainda que nossa atenção se dê aqui em torno apenas das categorias efrásticas como índices de construção de visualidades, e não necessariamente de representação verbal de um objeto de arte não verbal, o trabalho com as cores que Ayala constrói no poema já instaura também uma instância de

expedientes pictóricos no texto, uma vez que o cromatismo, conforme discute Louvel (2012), seria um dos índices do pictural em textos literários.

Na sequência, a quarta estrofe do poema parece encenar uma imagem externa à sala. Pode-se refletir sobre a inserção de uma voz que abre uma espécie de interlocução com o eu lírico quando interroga sobre o valor da rede que está sendo tecida. Em resposta, o eu lírico enuncia que a dimensão, o que o descanso do corpo permitiria suportar, é que determina o sentido. Em alguma medida, a reflexão sobre o valor da rede está, assim como ao seu tamanho, ligada às funções da rede, sendo uma delas possibilitar o descanso e a reflexão, a recuperação de energias gastas, a revitalização do corpo, o sono, entre outros elementos que se são recuperáveis. Isso confere ao objeto uma função para além da dimensão prática, mais uma vez atrelando à coisa uma certa vivacidade.

No quarto verso, há ainda uma outra pergunta: “Um ou dois?”. A pergunta recupera o corpo mencionado no verso anterior, interrogando agora a espacialidade, a dimensão da rede, ao indagar se suportaria mais um de corpo. A resposta, saindo de uma certa objetividade que se poderia esperar pela natureza prática que a pergunta busca, leva à representação ampliada, quase hiperbólica da dimensão da rede, ao informar que “casaria na largura da rede”. Novamente, para além de uma representação da coisa em si, do objeto fisicamente, o “casar” na rede sugere a dimensão ampla que permite conviver em parceria, em comunhão. Tal afirmação confere um sentido elogioso à coisa, e o sentimento da tecedeira é de realização, de satisfação, por isso sorri após a fala. A imagem da tecedeira sorrindo também é colocada de modo a propor a visualização, inserida isolada por ponto, no verso que segue a avaliação da rede.

Nos cinco últimos versos dessa estrofe, há novamente um trabalho com a visualidade que compõe a atmosfera de vivacidade e visualização da ambientação que se cria pela presença da rede, agora já pronta e sendo usada, quando inserida em uma cena cotidiana. Novamente, a rede é recuperada pelas cores azul e branca, apresentadas no início do poema como aquelas que inauguram o primeiro movimento do tecer, isto é, as cores originárias do objeto. Contudo, nesse momento, ao fundo da cena, surge um terceiro elemento cromático: o verde, figurado pela imagem de uma “ingênua verdura”. A introdução dessa nova tonalidade amplia o campo visual da composição e desloca a imagem para além do objeto tecido, insinuando a presença do entorno natural e acrescentando à cena uma camada de frescor e espontaneidade

que contrasta com a regularidade do gesto artesanal. O verde, como cor secundária, surge como resultado de um processo de mistura, de uma intervenção, que aqui poderia se pensar na junção do objeto pronto, a rede entre o branco e o azul, ao verde do jardim ao fundo, mesclando-se ambas as cores no processo de observação. Essa verdura que se estende do jardim insere agora a rede em uma outra paisagem, em outro ambiente que não mais o da sala, o que confirma a concretização da produção da rede e seu uso já nas mãos de outrem.

Toda a cena representada no final dessa estrofe sugere uma atmosfera de calma, de descanso, que funde o objeto ao espaço em que está inserido, uma vez que, junto às cores da rede, com uma paisagem natural ao fundo que quase se confunde com o objeto por extensão da imagem, há cântaros alinhados para o momento da sede. O plural marcando a quantidade de cântaros pode sugerir uma parcela de tempo grande que a pessoa que descansa na rede ficará ali, o que mais uma vez reforça as qualidades do objeto produzido pelas mãos das tecedeiras.

Já na quinta estrofe do poema, o eu lírico reflete novamente sobre o cenário apresentado no início do poema, reapresentando a sala simples, os fios azuis e brancos, os bancos baixos, em que as mulheres “teciam” as redes, sorrindo para os passantes, enquanto ofertavam silenciosamente a ingênua mercadoria. O poema recupera agora um momento no passado, mas marca também sua continuidade no presente, como se ação se prolongasse no tempo, seja pelo uso do aspecto durativo cursivo marcado no verbo *sorrir* (sorrindo), seja pelo uso verbo *tecer* no pretérito imperfeito (teciam). Nos dois últimos versos da estrofe, é marcada de maneira metafórica a simplicidade do objeto e, ainda assim, é conferida à rede um elogio, pois sua beleza simples é quem aproxima os passantes e lhes desperta interesse de compra, pois as tecedeiras apenas tecem em silêncio, entrançando fios e cores, dando forma, trazendo à visão a rede.

Na última estrofe do poema, temos uma imagem bastante singela que encerra o processo de elaboração das redes, o que marca a categoria da *pragmatografia* no poema, que é caracterizada pela rede, agora pronta, armada. O gesto das mulheres que tecem as redes é metaforizado também em um aspecto formal do poema, no que diz respeito ao ritmo que se empreende nos versos. O aspecto formalista, ainda muito ligado a uma certa tradição poética na poesia de Ayala, merece atenção por ser um elemento produtivo no que concerne ao sentido, pois a quadra que compõe essa última estrofe apresenta versos em redondilha maior e rimas toantes, o que marca o

ritmo no poema, uma espécie de andamento que metaforiza o próprio processo ritmado das mãos das tecedeiras. Esse ritmo, com “pacata nostalgia”, como caracteriza o eu lírico, simbolicamente representa o ir e vir das mãos, o balanço da rede, e o próprio exercício de memória que constitui um eterno retorno, um diálogo entre passado e presente, na constituição da imagem poética que se pretende visualizável, neste caso, especialmente, a partir da verbalização das redes via processo de confecção do objeto.

O que se pretendeu evidenciar, nesta seção, é como a natureza de expediente epidítico do recurso da éfrase ligada à sua visão na antiguidade não deve ser descartada, pois contribui à leitura de textos poéticos que empenham esforços na construção de índices de visualidade. No caso da obra *Memória de Alcântara* (1979), que trabalhamos neste subcapítulo, o exercício pretende reanimar, conferir vivacidade e tornar presente, inscrevendo a história da cidade no livro, e, por extensão, como um registro na história do Brasil. Se por um lado o recurso da éfrase nos poemas pretende tornar presente algo que se perdeu, que está ausente, também o expediente se coloca já como algo que reconstrói, que se vale da imaginação para possibilitar a construção e imagens. A partir das imagens se recuperam histórias, pessoas, lugares, paisagens.

De maneira geral, a obra permite que leitores possam visualizar a cidade de Alcântara em diferentes dimensões, seja pelo plano da memória, seja pela possibilidade de conhecer a partir dos versos do poeta. No que diz respeito ao recurso da éfrase, especialmente das categorias, o que se observa nos poemas é a constituição de imagens poéticas que pretendem presentificar a cidade – ausente em termos de imagens reais, concretas, descritivas – a partir de expedientes efrásticos, como a *topografia*, a *topotesia*, a *etopeia*, a *prosopografia*, a *cronografia*, a *pragmatografia* e a *idolopeia*.

cai como um lençol posto a corar,
transfigurado na filtragem
da manhã transparente.

Um sopro

frio

arrepia os pássaros (Ayala, 1983, p. 35).

A praça mencionada faz parte do imaginário da infância e juventude do poeta, uma vez que o local é uma referência à cidade onde viveu até mudar-se para o Rio Janeiro. Há nessa memória a ativação também afetiva dos elementos da pintura de Júlio Martins da Silva, como o cromatismo, a espacialização, as formas e temas, o que ressalta o entrelaçamento entre a vida do poeta e a atuação do crítico de arte de maneira afetada. A ideia de afeto que aqui se discute diz respeito ao que trata Luciana di Leone (2014) sobre uma espécie de *modo convivial* presente na poesia contemporânea, marcado sobretudo pelo uso de recursos como a citação, o endereçamento, a referência a nomes próprios, como veremos adiante.

Uma breve incursão na crítica de arte de Ayala, no que concerne às características de Júlio Martins, permite-nos reconhecer a afetação de ambas as faces (o poeta e o crítico de arte) e seus resquícios:

[...] uma expressão visual que se caracteriza pelas cores quase sempre puras, perspectiva, desenho e claro-escuro diversos dos cânones renascentistas, traduzindo uma visão de mundo fortemente enraizada no inconsciente. A pintura de Júlio Martins da Silva constitui-se essencialmente de paisagens, com o predomínio do verde, sua cor predileta. As figuras se fundem harmoniosamente no halo da paisagem, colhendo flores, em cirandas de mãos dadas. Excepcionalmente, ele faz naturezas-mortas um pouco metafísicas, com frutos e objetos oferecidos a nossa longa consideração sobre mesas descomunais, e relógios mínimos na parede, fazendo-nos pensar na falácia do tempo diante do eterno. [...] Nos quadros que realizou, dia após dia, estão os palácios, os mitos, os sonhos, e a fiel documentação da paisagem vivida. Seu mundo surge transparente e leve como o tule, com figurinhas tingidas de brisa (Ayala, 1986, p. 334).

A menção às cores, à perspectiva e a outras referências – como a evocação do inconsciente associado à infância, ou ainda à transparência, aqui indicada como traço de sua estética e, no poema, figurada na atmosfera da manhã evocada – assinala um modo convivial de composição. Tais elementos evidenciam a afetação do repertório do crítico de arte no plano da criação poética, sugerindo que categorias

próprias do olhar estético e da reflexão sobre as artes visuais atravessam e informam o trabalho com a linguagem no poema.

De todo modo, para além da tímida presença dessas relações neste conjunto, a obra é importante sobretudo no que diz respeito ao conjunto da produção poética de Walmir Ayala até o período em que é publicada. Vencedora do *Prêmio Bienal Nestlé de Literatura Brasileira* do ano de 1982, apresenta-se como uma reunião daquilo que marca os 50 anos do poeta. Na contracapa, o autor apresenta um “Testemunho aos 50 anos”:

Um dia eu vi desencadear perto de mim uma grande tragédia. Eu era apenas uma criança e neste dia interrompi meu diálogo com os adultos. Comecei a frequentar a solidão. Mais tarde, e por influência da prática da religião, comecei a escrever poemas. Os santos substituíam as pessoas, eram a idealização dos personagens que, no meu cotidiano, se mostravam incompletos e mesquinhos. Depois a poesia que eu fui fazendo encontrou leitores, amigos mais próximos que foram descobrindo nas entrelinhas um depoimento que eu nem sonhava revelar. Até os estranhos entraram nesse esquema e comecei a estranhar esta comunicação que me levava de encontro ao mundo e abria uma brecha através da qual eu restaurei a felicidade de estar vivo. A poesia, a minha e a dos poetas que eu amava, foi minha âncora, minha salvação. A princípio eu pensei que ela, a poesia, estivesse apenas nos versos. Hoje eu sei que estava na minha vida, na minha salvação, no meu sofrimento, na minha vocação para a felicidade. Hoje é uma forma de respirar, e eu quase aboli o verso dessa equação. Onde está a poesia? Onde começa seu sortilégio? Talvez na ação que me incendeia, na energia que me põe cotidianamente genuflexo. Na aspiração de uma hora mais justa para a humanidade, dentro da qual sou uma parcela ínfima da grande consciência do amor (Ayala, 1983, n.p.).

Neste texto, o poeta aborda sua trajetória poética aliada às suas vivências, sua formação enquanto sujeito poeta e a construção também da sua visão no que concerne ao valor e à dimensão de sua obra. É interessante que essas reflexões surjam neste momento que podem representar uma segunda fase da vida de Ayala. Vale lembrar que a primeira, na década de 1970, foi motivada por uma autoanálise de sua produção, que resultou na “revisão” de sua poesia. Agora, nesse novo balanço carregado de uma carga sensível atrelada à idade, cinco décadas de vida e uma vasta obra produzida, o poeta novamente se volta para uma íntima perquirição.

A natureza dessa reflexão nos leva às palavras de Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, quando, lendo uma observação de T.S. Eliot sobre o “meio da vida” de um escritor e as necessárias tomadas de decisões (não escrever mais, adaptar-se ou mudar radicalmente), argumenta que, do seu ponto de vista, “não é apenas no meio da vida, mas a cada virada de si mesmo, e a cada nova obra, a cada página da obra,

que uma dessas três escolhas - para ficarmos apenas nelas - deveria propor-se” (Blanchot, 2005, p. 150).

Parece-nos que, em alguma medida, esse meio da vida é simbolizado pelo aniversário do poeta, nesse contexto, e pela avaliação que realiza de sua obra e trajetórias pessoal e poética. Importante também observar que poucas obras são publicadas nos anos que seguem, até sua morte em 1991, como se houvesse, aos poucos, decidido pelo emudecimento. Contudo, sabe-se pela sua diarística que continuou a escrever, ainda que sem intenção de publicação, o que resta hoje guardado em manuscritos.

Além dessas duas obras em poesia, no início da década foi publicado o romance *Partilha de sombra* (1981), cujo enredo aborda a história de personagens excêntricos, sobressaindo a de um pintor que, como enuncia sua prima, Inês: “[...] só pinta paisagem e natureza morta” (Ayala, 1981. p. 4). Mais uma vez temos no plano do literário as influências do crítico de arte materializadas.

O romance centraliza a solidão dos personagens, as reflexões sobre a vida e a morte, os silêncios que perpassam essas dimensões, de modo bastante lírico, também deixando entrever a linguagem do poeta mesmo quando escreve narrativa. A tensão se concentra no pedido de Rufino ao pintor: gostaria que pintasse um retrato de Zaida, gênero pictórico não praticado pelo pintor. Contudo, em troca dos serviços, Rufino ofereceu entregar-lhe besouros com carapaças coloridas. Além disso, acompanharia o processo de pintura, como um expectador do trabalho do pintor. No início da narrativa, sabemos que o pintor, ao longo dos seus 68 anos, jamais vendeu quadro algum, e esse interesse de Rufino pelo seu trabalho desperta um sentimento que o motiva aceitar. Vários acontecimentos se dão a partir daí.

O que gostaríamos de chamar a atenção aqui é o modo como, na construção das cenas, mobiliza-se um léxico que possibilita a elaboração de campos de visão, pela presença de verbos como *olhar*, *observar* e *ver*, ou o substantivo *olhos*, de modo a instigar o leitor a visualizar aquilo que está sendo narrado e intensificar o teor visual da narrativa. Essa configuração já se apresenta no início da narrativa, em fragmentos como:

As árvores envelheciam num manso abandono. *Olhou* como na sombra as árvores se integravam a uma leve poeira de que nutriam as folhas, esta absurda compleição das coisas acabadas. *Olhou* com uma inveja animal aquela ausência de medo, aquela quase escultura se completando através da porta que dava para o jardim. Há pouco distinguira as variedades de

folhagem. Agora nem mais. Apenas uma estrutura de folhas ligadas pela noite, somadas pelo tempo – escuro seio fechado e invulnerável – e chegou mesmo a andar até a fímbria daquele mundo que se compunha ao pé de sua desagregação (Ayala, 1981, p. 1, grifos nossos).

O jardim tinha um limite. *Observou* tudo e não conseguiu ser mais que um estrangeiro. Buscava uma linguagem com que se integrar e só dispunha de silêncio. Os *olhos* eram lâminas, o coração desatinava-se. Quis pronunciar um nome e *viu* que já era tarde (Ayala, 1981, p. 1-2, grifos nossos).

Pungia. Ver o silêncio com que o pintor mirava ainda e sempre o desenho indeciso das abóboras e peixes na tela. Antes de entrar, ele esperou para *ver* o que já sabia: o pintor, seu silêncio, a pincelada demorada, sobretudo naquela região das escamas de peixe morto, como querendo descobrir o brilho da matéria tão dissimulada naquele acúmulo inexpressivo de tinta (Ayala, 1981. p. 7, grifos nossos).

De algum modo, o imperativo do olhar se coloca como elemento constitutivo da linguagem da narrativa. Outros elementos reforçam esse sentido ao longo da trama, como a descrição dos espaços, as paisagens descritas de forma enquadrada, pela janela ou pelas portas. As formas pelas quais o visível se acentua na narrativa dão a ver, como argumenta Philippe Descola (2023. p. 380), “a singularidade dos indivíduos e das situações”. Além disso, o léxico pictural (Louvel, 2012) é reiteradamente utilizado ao longo dos capítulos, com destaque para a menção ao gênero natureza morta, interesse de Ayala já explorado no capítulo em que tratamos da obra *Natureza viva*, como forma de explorar a vida que resiste, de diferentes formas, à morte, reforçando a hipótese desta pesquisa de que, na medida em que o trabalho de Ayala avança na crítica de arte, sua produção literária vai revelando a relação direta dessas duas faces do autor.

Na sequência, apresentam-se os poemas selecionados das obras *Os Reinos e As Vestes* (1986) e *Caderno de pintura* (2014), e as respectivas análises.

3. 1 OS REINOS E AS VESTES

Em *Os Reinos e As Vestes* (1986), há um intenso trabalho de elaboração de imagens em diálogo com a série homônima de Maria Leontina, a quem Walmir Ayala dedica a obra. De forma explícita, a relação interartística se deixa entrever como se também operasse uma espécie de indício de possíveis sentidos à leitura dos poemas que se apresentam no conjunto da obra.

A série *Os Reinos e As Vestes*, com obras datadas de 1975, parece propor a abstração compositiva de uma gama de imagens que sugerem tecidos, roupas, lenços e páginas em movimento sobre a cor, que é também fundo da pintura, remetendo a uma espécie de “alusão figurativa” (Sacchettin, 2021, p. 252) que se desdobra no campo da abstração.

Observemos alguns exemplos de obras que compõem a série:

FIGURA 10 – *Os Reinos e as Vestes* (série)



Fonte¹⁵: MUTURALART, s.d.

¹⁵<https://www.mutualart.com/Artwork/DA-SERIE--OS-REINOS-E-O-VESTES-/CAE8881EEE5C42F5DC259D225BE5060A>

FIGURA 11 – *Os Reinos e as Vestes* (série)

Fonte: ITAUCULTURAL, s.d.¹⁶

¹⁶ In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/85608-o-reino-e-as-vestes>. Acesso em: 12 de julho de 2025. Verbete da Enciclopédia.

Figura 12 - *Os Reinos e as Vestes* (série)

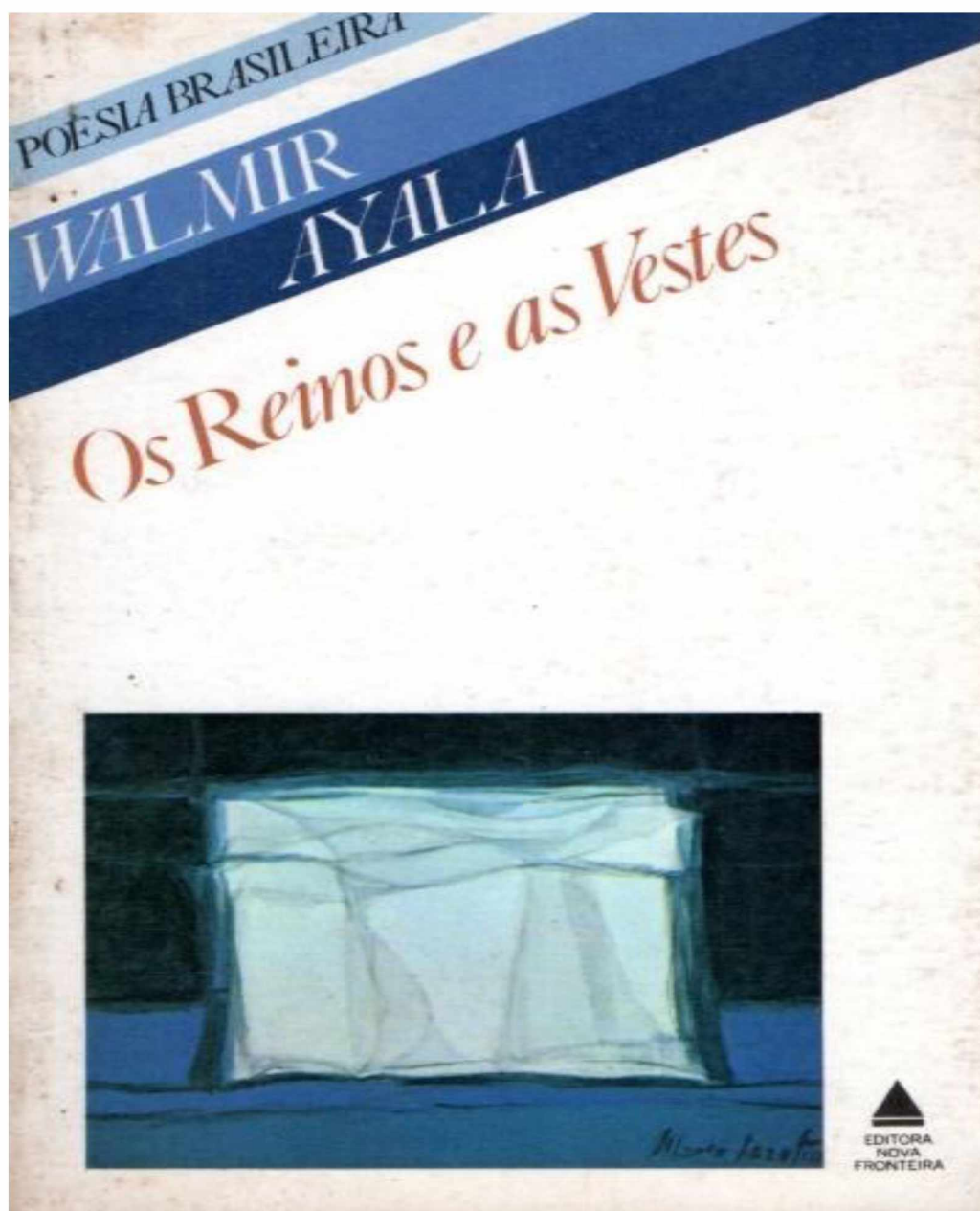


Fonte: ITAUCULTURAL, s.d.¹⁷

¹⁷ Os Reinos e as Vestes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/85606-os-reinos-e-as-vestes>. Acesso em: 12 jul. 2025.

No que concerne à leitura dialogada dos dois registros, o literário e o das artes visuais, a capa da obra de Walmir Ayala nos fornece o índice de referência indicando tratar-se, num primeiro nível, de *écfrase anunciada*. O segundo nível de análise que comprovaria, por assim dizer, a relação ecfrástica que se estabelece é a leitura e análise dos poemas. Antes desse exercício, analisemos brevemente a capa do livro:

FIGURA 13 – Capa do livro *Os Reinos e as Vestes*



Irina Rajewsky (2012), quando propõe pensar uma concepção literária de intermedialidade, defende a presença de subcategorias que são consideradas na

análise de textos literários, sendo elas transposição intermediária, combinação de mídias e referências intermediárias. Argumenta, nessa discussão, que a primeira representa uma espécie de transformação de uma determinada mídia em outra, fenômeno no qual uma obra “original” opera como “fonte” de uma nova obra – considerando-se linguagens e regimes artísticos distintos. A segunda refere-se a uma obra que é “resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas” (Rajewsky, 2012, p. 24). A terceira configura-se como uma única obra que remete a uma outra obra, a um gênero ou linguagem artística, de modo a compor “estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total” (Rajewsky, 2012, p. 25).

Em discussão mais recente, na ocasião dos 25 anos de debates sobre o conceito de intermedialidade desde a sua primeira aplicação, Rajewsky (2020) vai retomar essas subcategorias e reposicionar as duas primeiras em termos de nomeação: à transposição midiática contrapõe a expressão “mudança de mídia”, e à combinação de mídias, apresenta os conceitos de “multimedialidade (ou plurimedialidade)”. Não há substancialmente nenhuma alteração no modo como conceitua cada uma, mantendo-se a visão de cada um dos fenômenos. O que nos chama atenção é a expressão usada pela autora quanto à segunda categoria: “copresença” (Rajewsky, 2020, p. 74). A ideia de uma copresença reside, segundo a autora, no sentido de que a presença simultânea de diferentes mídias, artes, registros e/ou linguagens, possibilita uma interação que pode ser lida a partir das qualidades e efeitos estéticos diferentes, e produtivo, portanto, para a produção de sentidos.

Neste caso em análise, a presença, na capa do livro, de uma obra de arte de título homônimo possibilita a ativação de sentidos no processo de leitura. Tal copresença estabelece um campo de ressonâncias entre texto e imagem, potencializando a interpretação e ampliando o horizonte semântico da obra.

Cabe ressaltar, contudo, que esse efeito depende, em certa medida, do repertório do leitor. Aquele que não possui familiaridade com a série de Maria Leontina dificilmente acionará conhecimentos prévios capazes de intensificar o diálogo interartístico proposto. Nesses casos, o efeito de copresença tende a operar de modo menos produtivo do que na leitura realizada por um leitor que reconhece a referência e pode integrar, ao processo interpretativo, as informações oriundas do campo das artes visuais.

A obra é composta por cinquenta poemas, dos quais selecionamos 10 para comentar os diálogos que se estabelecem de maneira muito direta com o ensaio de Walmir Ayala sobre a série. O texto foi escrito para a apresentação do catálogo da exposição da pintora, de título homônimo, que ocorreu em 1975. O ensaio foi, posteriormente, publicado no *Jornal do Commercio*, em 11 de fevereiro de 1979. Intitulado *Em torno de Maria Leontina*, Ayala reflete de maneira lírica sobre a série exposta e a sua relação de modo mais geral com o percurso pictórico de Leontina. Alguns pontos de sua observação merecem nossa atenção:

Maria Leontina representa um momento altamente pessoal dentro da pintura contemporânea brasileira. Sua obra transpassa a tendência crítica de rotulações e, embora tida como exemplo da trilha abstracionista, há sempre em sua pauta lírica uma tênue e incisiva referência a situações formais da visualidade, das quais o abstracionismo é um detalhe de pura substância (Ayala, 2008, p. 66).

A leitura de Ayala acerca da obra de Leontina dialoga de maneira direta com suas reflexões no plano do poético, como veremos adiante. Selecionamos os poemas “1”, “3”, “5”, “6”, “7”, “10”, “18”, “36”, “42” e “50” do conjunto que compõe a obra. Partindo da leitura dialogada, pode-se defender a presença de modos pelos quais Ayala traduz em linguagem verbal certos princípios estéticos, perceptivos e conceituais que, como crítico de arte, identifica na obra pictórica de Leontina.

No ensaio mencionado ([1979] 2008), a despeito da uma certa economia, Ayala propõe um viés de análise apresentado por metáforas poéticas, reconhecidas também nos poemas. Nessa direção, *Os Reinos e as Vestes* pode ser tomado como um exercício de reelaboração poética das operações pictóricas de Leontina, num percurso que demonstra uma “pauta lírica” comum que integra pintura, crítica e poesia.

Os poemas da obra apresentam títulos numerados. Leiamos o poema “1”:

1

Movem-se os reinos
naturais entre
redes de luz e sombra.

Como flores, a fauna
marinha revela
seu projeto de vulvas.

Tudo suga e sobrenada

numa cadeia de orgasmos.

A Criação no entanto
 paira ideal nesta rede
 de signos.

Os pássaros
 ensinam sobre a chuva,
 e as altas arquiteturas celestes
 sobrevivem ao sonho (Ayala, 1986, p. 13).

No poema “1”, os versos “Movem-se os reinos / naturais entre / redes de luz e sombra” condensam um vocabulário que no ensaio corresponde à percepção da artista como alguém que trabalha na fronteira entre figuração e abstração, mas que “transpassa a tendência crítica das rotulações” (Ayala, 2008, p. 66). A metáfora nocional de “reinos naturais” dialoga diretamente com o título do livro e com o da série pictórica de Leontina, enquanto “redes de luz e sombra” remete ao jogo abstrato de manchas e transparências.

A “fauna marinha” que “revela seu projeto de vulvas” faz emergir, de uma superfície quase abstrata, uma referência figurativa orgânica, gesto esse que Ayala identifica como próprio de Leontina e sua estética: da abstração e da “tênue e incisiva referência a situações formais da visualidade” (Ayala, 2008, p. 66) brota uma forma reconhecível, ainda que “nebulosa”. A tensão entre o informe e o figurativo realiza, na poesia, o processo pelo qual a pintora “não parte de temas figurativos”, mas deixa que eles surjam em “exercícios pictóricos” do “mundo visível”.

A rede de signos mencionada no poema faz ecoar a “rede de objetos” do ateliê descrito no ensaio, sugerindo que o mundo visível, que remete à metáfora do reino, se organiza em camadas de vestes – “uma ordem vestida de espontaneidade” (Ayala, 2008, p. 68) –, interpretáveis pela luz e pelo olhar. Os pássaros que “ensinam sobre a chuva” reforçam a animação das formas naturais, tema que Ayala atribui à sensibilidade de Leontina, “formando uma população variada e viva de expressões e formas da natureza” (Ayala, 2008, p. 68).

3

Os objetos ao meu redor
 tramam um surdo motim.

O repouso divino estende-se nos séculos
 para que a aranha teça o infinito labor
 das teias, e o mover-se
 da mão sonde o prodígio.

Toco a superfície do vidro
 e me surpreendo em perigo.
 Protejo-me,
 não mais nas cavernas,
 e me maravilho
 das formas criadas (Ayala, 1986, p. 15).

A análise do poema “3”, especialmente a partir dos versos “Os objetos ao meu redor / tramam um surdo motim”, indica um modo de transposição mais direta da descrição ensaística do ateliê como espaço onde “cada coisa é uma entidade” (Ayala, 2008, p. 68). “A ação silenciosa dos objetos reflete a maneira como Ayala compreende a sensibilidade artística de Leontina, que “se apaixonava pelos objetos como os outros pelas pessoas” (Ayala, 2008, p. 68).

O “repouso divino” que se estende para permitir à aranha tecer sua teia evoca o “tempo interior da forma”, mencionado no ensaio. Já a surpresa diante do perigo ao tocar o vidro sugere a ambivalência entre a leveza das formas e a materialidade que ameaça – dinâmica também presente na pintura abstrata, em que o gesto suspenso convive com a densidade da superfície. Todavia, “não lhe bastaria [à Maria Leontina] a dimensão geométrica, o informal para instalar uma alma a seu gosto” (Ayala, 2008, p. 68). Daí que o maravilhamento diante das “formas criadas” pode ser tomado como equivalente ao fascínio da pintora pelos objetos que coleciona e investe de vida. O poema, nesse sentido, reencena a percepção poética do ensaio sobre Leontina, bem como do conjunto de telas da pintora da referida exposição.

5

Espaço e tempo –

morrer

é pura construção (Ayala, 1986, p. 17).

O poema “5”, por seu turno, apresenta uma estrutura poética mínima: “Espaço e tempo – / morrer / é pura construção”. Vemos que a configuração do terceto corresponde a noção de Ayala sobre aspectos da obra de Leontina. Para ele, a pintora sintetiza, em suas obras, o encontro entre o tempo interior e a tradição significativa

das formas. Aqui, *morrer* não é fim, mas *arquitetura*; é a construção do intervalo, do gesto suspenso que também caracteriza a obra pictórica.

O terceto representa um hibridismo espaço-temporal, conceito recorrente tanto na pintura abstrata quanto na poética de Ayala. Este poema apresenta, talvez de maneira mais radical dentro do conjunto de *Os Reinos e as Vestes*, a síntese máxima da poética de Ayala em diálogo com a série pictórica de Maria Leontina. A composição é mínima, reduzida a três unidades sintáticas articuladas por espaços em branco cuja disposição gráfico-visual orienta a leitura e o olhar, e constitui o próprio sentido do poema, em correspondência com a obra de Leontina.

A disposição da palavra “morrer”, intencionalmente deslocada para o centro da página e isolada entre dois amplos vazios, faz da materialidade visual (o branco da página) uma parte essencial da significação. A página do livro, aqui, corresponde ao campo pictórico, uma vez que o branco metaforiza camada, atmosfera, equivalente verbal das veladuras e transparências que caracterizam a série *Os Reinos e as Vestes*. Esse intervalo visual cria um efeito de suspensão que desloca o verbo para um espaço neutro, e instaura, quase ritualisticamente, um intervalo que é simultaneamente espacial e temporal.

Esse intervalo cria um “roteiro” de leitura que conduz o olhar a atravessar a espacialidade branca, instaurando um intervalo no espaço-tempo que se converte em elemento semântico. Os espaços em branco funcionam como *campos de silêncio*, instaurando uma pausa longa que leva a uma postura contemplativa. Trata-se de um branco que sugere a demora contemplativa dos “toques invisíveis das formas”, uma experiência que se aproxima da contemplação de uma tela de Maria Leontina e seus elementos iconográficos, “seja uma veste, uma vela de barco, um lenço suspenso no ar, uma folha de papel de seda, uma nuvem, a sombra de uma asa, o instante de um gesto” (Ayala, 2008, p. 66).

Esses elementos retomam aquilo que Ayala identifica no ensaio como uma das operações centrais da poética visual de Leontina, qual seja, a construção de uma “pauta lírica” por meio de gestos mínimos, parciais, suspensos, em que os elementos composicionais implicam, segundo ele, um “tempo interior da forma” e uma relação de complementaridade entre o gesto, o intervalo e o silêncio. Convém ressaltar que Walmir Ayala identifica nas obras da pintora a presença de “transparências” e “extensões metafísicas”. Seriam como que espaços rarefeitos no interior dos quais a forma não se impõe de imediato, mas emerge gradualmente de um silêncio que é

também visual. O mesmo ocorre no poema, posto que o branco que segmenta e sustenta a palavra *morrer* elabora um clima de suspensão semelhante ao das superfícies pictóricas de Leontina, permitindo que a palavra pareça flutuar ou repousar sobre o vazio. Assim como a pintura da artista exige do observador um olhar paciente, o poema demanda uma leitura que avance lentamente pelos intervalos, reconhecendo neles uma dimensão contemplativa.

No segundo verso do poema (“morrer”) a centralidade visual sugere a dimensão semântica da encenação da própria experiência da morte. *Morrer* faz referência a uma contingência solitária da experiência humana, daí a solução poético-formal, operada por Ayala, de “isolar” o verbo do fluxo do verso, como se sua alocação metaforizasse a natureza de ruptura e, ao mesmo tempo, de suspensão. A metáfora final, no terceiro verso (“é pura construção”), transforma a morte em gesto e, mais especificamente, em gesto construtivo.

Não há, portanto, a compreensão corrente da morte como desagregação ou término do processo vital, mas sim como elaboração formal, como configuração que envolve tempo e espaço. Esse entendimento aproxima-se com alguma nuance do modo como Ayala descreve o exercício pictórico de Leontina enquanto uma construção contínua e cuidadosa, mas sempre aberta. Assim, ao pretender que morrer seja “pura construção”, o poema amplia, para o domínio da existência, a mesma lógica que rege a criação artística da pintora. Da mesma forma que a artista constrói suas formas em camadas de luz, sombra e vazios, a morte é apresentada como uma montagem, uma estruturação, uma “pauta lírica” e silenciosa na página.

Outro aspecto a se destacar no referido poema é o caráter aforístico da composição, que revela o vínculo entre poesia e pensamento. Essa síntese aqui apenas mencionada corresponde a certos aspectos picturais das telas da série de Maria Leontina, cuja abstração lírica é descrita por Ayala como redução ao essencial, como busca pelo núcleo expressivo de cada forma. Assim como a pintura elimina excessos e se organiza a partir de gestos mínimos, o poema reduz o discurso lírico àquilo que não pode ser mitigado sem perda de sentido.

Por fim, a construção espacial do poema, com suas lacunas, suspensões e deslocamentos, deseja realizar, na linguagem verbal, a concepção de forma que Ayala atribui à série pictórica: uma poética das vestes e dos vazios, das transparências e das rupturas. Os espaços brancos que cercam o verbo central metaforizam as vestimentas do sentido, como camadas que o envolvem e o revelam ao mesmo tempo.

O poema se apresenta, portanto, como equivalente tradutório interartístico de uma pintura de Leontina, pois não a descreve, mas a incorpora a suas operações fundamentais, criando um campo interartes no qual *morte*, *gesto* e *forma* se reconfiguram como construção sensível, revelada no *gesto perceptivo* que o poeta elabora.

6

A referência é meu limite.
Estou para as coisas
como para a vida. Completo.

Só o amor oscila
entre os pólos (sic)
de agreste liturgia (Ayala, 1986, p. 18).

Já em relação ao poema “6”, podemos afirmar que ele apresenta uma estrutura compacta, organizada em duas estrofes breves que se equilibram por paralelismo e contraste. As cesuras funcionam como uma espécie de pausa contemplativa, um intervalo que remete ao silêncio entre formas nas telas de Maria Leontina, como afirma Ayala, nos casos em que as obras apresentam elementos solitários, “voando” no vazio abstrato do quadro.

A primeira estrofe apresenta um eu lírico que afirma sua completude diante do mundo (“Estou para as coisas / como para a vida. Completo”), enquanto a segunda introduz a oscilação, o movimento, a descentralização (“Só o amor oscila / entre os pólos / de agreste liturgia”). Entre essas duas afirmações, o espaço em branco opera como espaço de suspensão, equivalente, talvez, ao “espaço luminoso” das pinturas de Leontina que Ayala descreve em seu ensaio. Ali, o que não está pintado também significa, dado que o intervalo é uma camada sensível da obra, a “nebulosa e poderosamente poética. É mais ou menos o processo de domínio da poesia, essência da verdade e do ser” (Ayala, 2008, p. 66).

No estrato semântico, o poema trabalha com uma discursividade aforismática, condensada, muito próxima da economia expressiva que Ayala observa em Leontina. O verso de abertura (“A referência é meu limite”) surge como máxima, ao enunciar um princípio estético, reconhecendo que toda relação com o mundo passa por mediações. Essa reflexão coincide com a leitura que Ayala faz da pintora, cuja obra não parte de formas figurativas, mas chega a elas por meio de alusões e transparências, sempre

na borda entre o visível e o sugerido. O limite da referência, para Ayala, é o lugar onde Leontina opera, ou seja, onde o figurativo não se afirma por completo e o abstrato não se fecha em si mesmo: “uma tênue e incisiva referência a situações formais da visualidade, das quais o abstracionismo é um detalhe de pura distância” (Ayala, 2008, p. 66).

Já os versos 2 e 3 da primeira estrofe (“Estou para as coisas / como para a vida. Completo.”), articulam outra aproximação com o ensaio. Ayala descreve o ateliê da artista como um espaço povoado por objetos que possuem uma espécie de interioridade e potência própria. O eu lírico afirma, de maneira sintética, que sua relação com o mundo das coisas é tão essencial quanto sua relação com a própria vida, e que essa relação lhe dá completude, em que “o mais certo é o encontro simultâneo do tempo interior da forma, com a sua tradição significativa” (Ayala, 2008, p. 66). Essa completude, contudo, é interrompida pela segunda estrofe, que desloca o eixo do poema para o amor como força instável, “oscilante”, situada entre “pólos [sic] de agreste liturgia”.

Aqui, novamente, o espaço em branco que separa as estrofes se torna importante, pois ele marca a transição entre o estável e o instável, entre o completo e o oscilante. A própria palavra “oscila” estabelece um movimento que lembra o “gesto suspenso” que Ayala vê nas telas de Leontina, um gesto que não se cumpre inteiramente, vibrando entre dois extremos e se sustentando na tensão. A metáfora complexa do final do poema, “agreste liturgia”, reúne duas noções que sintetizam a poética de Leontina tal como Ayala a concebe, quais seja, a dimensão natural e a ritualidade silenciosa dos gestos mínimos. No ensaio, Ayala comenta que a pintora trabalha com objetos cotidianos dotadas de aura e mistério intrínseco: “É um ser atento à vida e ao mundo visível, procurando e projetando os toques invisíveis das formas conhecidas e catalogadas” (Ayala, 2008, ano, p. 66).

Em síntese, o poema 6 articula uma poética da oscilação que se aproxima estreitamente da leitura que Ayala elabora sobre a pintura de Maria Leontina. Entre a completude afirmada e o deslocamento instaurado, entre o limite da referência e o gesto suspenso, entre o objeto dotado de interioridade e a “liturgia agreste” que escapa a “rotulações” conceituais.

Assim, o poema configura-se como uma espécie de transposição interartística do regime sensível das telas – ou, como afirma a pintora, de uma “visão do integral” (Leontina, *apud* Ayala, 2008, p. 67) de sua paixão pelo objectual, ainda que ali, como

no poema, a verdade da forma se dê menos no que se mostra plenamente do que na vibração que se mantém entre o *dito* e o *não dito*, entre o *visível* e o apenas *intuído*, fazendo desse “limite” poético e pictórico o lugar onde o sentido, por fim, se engendra. No poema de Ayala, os enunciados condensados funcionam como metáforas desses gestos mínimos, e o conjunto se articula como equivalente verbal da poética de Leontina, que o poeta define como reunião entre lirismo contido, economia formal e profundidade sensível.

7

Espio as flores amarelas
E o mover-se dos ramos.

Parece
que o tempo se mostra
nesta contemplação
casual.

Ontem eu via as estrelas.
Tudo é meu reino, entre
raios de acesso.
E os horizontes como
telões de brisa
ligam às árvores o desenho
das nuvens.

Ver é meu ensaio de domínio (Ayala, 1986, p. 19).

Em relação ao poema “7”, chama a atenção a noção de Ayala sobre o olhar como “ensaio de domínio”, uma das articulações mais expressivas do poema no plano metafórico. Esse talvez seja, no interior do conjunto, o poema mais próximo de um exercício ensaístico, especialmente porque a contemplação revela a atenção com o tempo, assim como Ayala identifica o “tempo interior da forma” em Maria Leontina, em que “ver” representa um gesto estético: “Ver é meu ensaio de domínio”.

Analisando mais detidamente o poema de Ayala à luz do ensaio sobre Maria Leontina, percebe-se a aproximação entre a linguagem poética e as reflexões sobre a pintura da artista. Como já afirmamos acima, o ensaio descreve uma pintura que transcende o abstracionismo puro, mantendo referências sutis ao mundo visível e a “formas conhecidas”. O poema parece realizar operação equivalente no plano da linguagem poética, uma vez que o eu lírico inaugura o texto com elementos concretos – “flores amarelas”, “mover-se dos ramos” – que, rapidamente, se deslocam para uma dimensão contemplativa e temporal, como sugere o verso “o tempo se mostra / nesta

contemplação casual”. Nesse movimento, a materialidade inicial da imagem converte-se em ocasião para a reflexão, fazendo com que o visível se abra à percepção da duração e à experiência meditativa do tempo. Essa transição do exterior ao interior metaforiza o processo criativo de Leontina, que captura o “tempo interior da forma”.

Outro aspecto a se considerar diz respeito à menção de Ayala no ensaio sobre o título da exposição, “Os Reinos e as vestes”, no qual “vestes” podem ser essas aparências, superfícies que revelam reinos interiores. No poema, o eu lírico enuncia: “Tudo é meu reino, entre / raios de acesso”. O “reino” aqui é essa esfera de domínio pela contemplação, assim como Leontina, através de formas simples (um lenço, uma vela, uma folha), acessa um domínio poético, uma “pauta lírica”. Os horizontes como “telões de brisa” e o “desenho das nuvens” são imagens de suspensão e leveza que remetem às metáforas ensaísticas de lenços suspensos, nuvens e folhas de seda. A relação direta com a pintura é evidente; nela, as formas leves e imponderáveis ganham corpo poético.

O ensaio fala ainda da “antieloquência” de Leontina, sua forma reticente no uso das palavras, mas também da essencialidade do que diz. Poema e ensaio, contudo, expandem-se na tentativa de angariar uma relação entre os dois discursos. “Horizontes como / telões de brisa”, por exemplo, é uma imagem poética que poderia fazer referência a uma performatividade do olhar sobre uma tela de Leontina, naquilo que ela apresenta de imponderável, sugestiva, ligando elementos naturais (“árvores” e “nuvens”) de modo etéreo.

Talvez por isso o verso final do poema, “Ver é meu ensaio de domínio”, ecoa diretamente a ideia do ensaio sobre Leontina, de que sua pintura é um exercício de domínio da essência poética da realidade. Walmir Ayala, ao escrever o poema, realiza com a palavra operação análoga àquela que Leontina empreende com a tinta: um “ensaio de domínio pelo ver contemplativo”. Nesse sentido, tanto a linguagem poética quanto a pintura se organizam a partir de um mesmo gesto de apreensão sensível do mundo, em que o olhar, mais do que simplesmente registrar o visível, busca ordená-lo e meditá-lo por meio da forma. Nessa direção, o poema funciona como uma “tradução” para a linguagem poética da pintura de Maria Leontina. Ambos partem do visível, dissolvem-no em sensação e tempo interior, e constroem “reinos” de sentido a partir de fragmentos do real. Assim, a expressão final do poema poderia ser a fala da própria pintora, ainda que “antiloquente”, e não por acaso Ayala no ensaio a

descreve como alguém que transforma o ato de ver em domínio do invisível por meio das formas.

10

Queimaremos os pássaros
com um só olhar
de pânico. O vôo
que inventamos não tange o mínimo das asas.

Passam pássaros alternados como sonhos
no encadeamento da noite.

Jazemos
no fundo do poço, como pedras.

Só o nosso olhar atinge a plenitude
do vôo. Os pássaros
inclinam dos leves corpos,
varados (Ayala, 1986, p. 22).

Já em relação ao poema “10”, podemos aventar que o “olhar” ecoa a ideia, presente no ensaio, de que a arte cria um espaço que não se limita ao mundo físico, mas o transcende e, indiretamente, nem à dificuldade encontrada pelos críticos em tentar “limitar os que eles [os pintores, especialmente, Maria Leontina e Volpi] pretendem ilimitado” (Ayala, 2008, p. 66). Nessa perspectiva, o voo que não toca “o mínimo das asas” alude à gestualidade suspensa da pintura abstrata, pois implica um movimento apenas figurado e sugerido, mas não plenamente realizado.

Já a imagem das pedras no fundo do poço contrapõe densidade e leveza, a referida pauta lírica frequente nas telas de Leontina, segundo a leitura de Ayala. O poema “10” articula, através de alguns recursos estilísticos, especialmente a metáfora e a antítese, uma tensão que remete diretamente ao modo como Ayala lê as telas de Maria Leontina. Dessa leitura surge a contradição entre leveza e peso, entre invenção e matéria, e entre ver e ferir, que podemos observar nos poemas como resultado de um gesto perceptivo.

Talvez fosse importante destacar outros aspectos da composição do poema, que podem lançar ainda mais luz sobre a aproximação entre os dois registros estéticos. Dentre eles, as metáforas de movimento e suspensão, através do uso de *enjambements*, como nos versos “O vôo / que inventamos não tange o mínimo das asas”, que se contrapõem a versos breves e fragmentados. Na terceira estrofe, lemos: “Jazemos / no fundo do poço, como pedras.”. Nesse aspecto, Ayala destaca em seu ensaio que Maria Leontina nutria verdadeira “paixão” por objetos, atribuindo-lhes

quase uma “alma”, uma presença. Esses traços, segundo sua interpretação, impediriam a artista de “ser rigorosamente abstracionista” (Ayala, 2008, p. 67). Aqui, as “pedras” são alçadas à condição de “entidades” que jazem, como metáfora para repouso, em estado contemplativo, num fundo de poço, simbolizando interioridade. Assim como no ateliê de Leontina cada objeto “parece prestes a se pronunciar”, as pedras do poema carregam uma potência de significação, ainda que imóveis.

O ensaio menciona também um “tempo interior da forma” na obra de Maria Leontina, e o poema parece dialogar diretamente com essa ideia. O verbo “Jazemos” também introduz uma experiência de temporalidade, como se captasse um instante prolongado. As pedras no fundo do poço, tais como os gestos suspensos que a pintora fixa em suas telas, sugerem um momento retido, condensado, no qual a ação não avança, mas permanece vibrando no limite entre o movimento e a imobilidade.

Em síntese, o poema estabelece um diálogo interartístico que evoca a condição existencial sem recorrer a figuras diretas, mantendo-se nesse limite entre o concreto criado e o imaginativo. O poema explora também a antítese entre duas forças simbólicas: a possibilidade de voo e condição de pedra: pássaros que “passam... como sonhos” *versus* “jazemos... como pedras”. Essa oscilação entre aspiração e imobilidade corresponde à leitura que Ayala faz do gesto pictórico como um “gesto suspenso”: um movimento que não se completa nem se fecha. Trata-se de uma pintura que alude a determinado objeto ou coisa, sem, contudo, afirmá-lo plenamente, mantendo-o em estado de sugestão. Nesse regime, a imagem permanece em suspensão, situada entre a figuração e a indeterminação, preservando aberta a possibilidade de múltiplas leituras.

Além disso, o verso paradoxal “O vôo / que inventamos não tange o mínimo das asas” sugere uma estética da invenção que prescinde da literalidade do suporte (as asas). O voo aqui é efeito da imaginação e do olhar. Essa ideia aproxima-se da noção de que a obra parte de alusões e transparências, alcançando o figurativo por mediação e não por demonstração direta. O poema, portanto, não é “mostruário aparentemente informal” de imagens, mas uma transposição verbal de um regime sensível próximo ao das telas de Leontina. A partir do impacto delas, a *verdade* da forma acontece menos na exibição plena do que na vibração “informalista” (Ayala, 2008, p. 68) gerada pelas metáforas poéticas.

Leio no mapa
das sombras: abstrato
gesto intercepta
a mancha.

Não é um Deus chinês
o que propõe enigmas. Tudo
está ali desde sempre.

As folhas redigem
a vaga história
do vento. Frias,
as ruas casuais
que o ouro
encobre (Ayala, 1986, p. 30).

Em relação ao poema “18”, podemos notar que é um dos mais significativamente metapictóricos da obra. Os versos de abertura (“Leio no mapa / das sombras: abstrato / gesto intercepta / a mancha”) apresentam um campo semântico semelhante ao do ensaio crítico, no qual Ayala utiliza termos como *mancha*, *gesto*, *sombra*, *abstração*, que pode ser tomado como um índice de tradução do visual para o verbal. Assim como Maria Leontina, a exemplo de “informalistas aparentemente herméticos” (Ayala, 2008, p. 68), como Iberê Camargo, trabalha com “manchas refinadas” que sugerem formas reconhecíveis, o poema começa com uma espécie de protocolo estético: “Leio no mapa / das sombras”, exatamente e não por acaso, o que o poeta-crítico Ayala e, no limite, nós mesmos, fazemos diante de uma pintura abstrata, ao tentarmos decifrar significados em formas não figurativas.

É importante destacar também que o verso “folhas redigem / a vaga história / do vento” traduz a observação impressionista de Ayala sobre Leontina, especialmente em relação ao fato de que em suas obras surgem referências com uma realidade nebulosa. As folhas escrevendo a história do vento capturam metaforicamente esse movimento entre o abstrato e o concreto, e, assim como na pintura de Leontina, a leitura do crítico nos desvela “lenços suspensos, páginas, formas imponderáveis”.

Já os versos “Tudo / está ali desde sempre” retomam a ideia, presente no ensaio, de que a pintura de Leontina manifesta um “tempo interior da forma”, um tempo por assim dizer latente no qual a obra existe antes mesmo de ser *revelada*. Talvez essa concepção se relacione mais de perto com a paixão de Maria Leontina pelas *coisas em si*. Os versos as “ruas casuais / que o ouro / encobre” remetem a essa postura estética, ao passo que ela revela um significado transcendente. A metáfora do *ouro* que encobre as ruas, por exemplo, transforma o ordinário em raro,

que suas telas são povoadas por figuras discretas, mas densas, marcadas por uma presença que não é estritamente figurativa, mas sensível. O retrato, aqui, é defendido como um gênero menos mimético e mais mediado pelo duplo olhar de Ayala, crítico-perceptivo e poético-tradutório.

Na segunda estrofe, o poema introduz a noção de temporalidade de forma explícita: “Meu olhar que era de antes, / meu dedo que envelhece”. Esse cruzamento entre o tempo do sujeito e o tempo da imagem reencontra a formulação crítica do “tempo interior da forma”. O retrato permanece, enquanto o corpo que o toca se modifica. O gesto de acariciar o rosto do amigo no retrato coloca em cena dois tempos, a saber, o tempo fixado da imagem e o tempo percebido pelo sujeito lírico. Aqui também é possível pensar metaforicamente no processo criativo de Leontina, que por muito tempo preferiu produzir suas obras com os próprios dedos a usar pincéis.

Trata-se, portanto, justamente do tipo de tensão que Ayala vê nas telas de Leontina, figuras que parecem emergir de uma duração interna, portando uma temporalidade própria, independente do fluxo cronológico. O verso “tudo / é uma ordem invertida” sintetiza essa relação: a imagem preserva o que passa, o corpo envelhece enquanto o retrato permanece jovem. Há, assim, uma inversão do fluxo normal do tempo, afinada com a maneira como Ayala entende que a pintura reordena o real através da liberdade criadora.

Por fim, o encerramento, marcado pelos versos “As folhas do álbum são adeuses”, aproxima ainda mais o poema da estética leontiana. A metáfora natural do “álbum”, composto de superfícies que guardam vestígios de vida, remete a um espaço de silêncio e de memória, como um repositório de gestos perceptivos suspensos. Cada folha é um “adeus” porque cada imagem fixa um instante que já não existe, mas que retorna como presença fantasmática. Esse modo de compreender a imagem como algo que simultaneamente guarda e se afasta é análogo ao “espaço luminoso” e às “referências nebulosas” da pintura de Leontina, pois aquilo que é mostrado nunca se reduz a si mesmo, é sempre rastro, resíduo, memória.

Assim, o poema e o ensaio convergem na construção de uma poética da forma, uma vez que o retrato, como a tela, não reproduz o real, mas preserva um aspecto sensível que ultrapassa o momento da criação. Ambos trabalham no limiar entre o visível e o sugerido, entre a imagem contemplada e o gesto perceptivo.

42

Nudez iluminada
do corpo no retrato.

No rosto a asa parada
de uma sombra sem nome.

A luz cai sobre a pele,
mapa de obscuro gesto.
O olhar recorta o espaço
em triste intimidade.

Os cabelos parecem
nutridos pela brisa.

A cidade é outra, o espaço
a ser reinventado
despoja-se no transe
de uma paz ilusória.

Nudez iluminada
do corpo, no retrato (Ayala, 1986, p. 56).

O poema “42”, com os versos “Nudez iluminada / do corpo no retrato”, retoma, em chave lírica, vários princípios que Ayala identifica na pintura de Maria Leontina em seu ensaio, especialmente a ideia de que, tal como o gênero retrato, tomado em uma perspectiva não figurativa, mas intuitiva, não fica preso a uma aparência, mas opera como gesto revelação, como “modo de ser” que emerge entre luz, forma e silêncio.

Outro aspecto a considerar no poema, diz respeito à repetição do verso “Nudez iluminada / do corpo, no retrato”, ao final do poema, configurando uma experiência que Ayala observa em Leontina, especialmente, na busca por uma essência que se anuncia no interior da forma e não em sua superfície mimética. A “nudez” aqui é *luminosa*, quase desmaterializada, tal como Ayala vê nas telas da artista, nas quais a figura é tocada ou resulta do efeito quase imaterializador.

Já o verso “No rosto a asa parada / de uma sombra sem nome”, há uma suspensão temporal, conquanto a sombra é “parada”, “sem nome”, como um gesto interrompido. Essa ideia reverbera diretamente a noção do “instante suspenso” que a pintura de Maria Leontina captura. Ou seja, uma forma imobiliza o tempo interno, deixando aparecer apenas o vestígio, o sopro, a vibração silenciosa. Já a metáfora da “asa” reforça esse jogo entre iminência e interrupção. Uma outra imagem expressiva é sugerida no verso “A luz cai sobre a pele, / mapa de obscuro gesto”, em que o corpo é transformado em *topografia*, em superfície legível, poética e pictural.

Ayala, no ensaio, afirma que Leontina não pinta objetos como objetos, mas como portadores de uma presença, quase-ritual, o que convoca uma leitura perceptiva. O poema metaforiza a pele em “mapa”, sugerindo que a nudez é metaforizada como um campo de forças poéticas. A imagem do “obscuro gesto” reforça essa impressão indizível que caracteriza a estética de Maria Leontina.

Quando no poema se afirma: “O olhar recorta o espaço / em triste intimidade”, o eu lírico atribui ao olhar um papel ativo, que delinea e elabora poeticamente a imagem. Isso dialoga com a ideia, desenvolvida pelo crítico, de que a percepção diante das telas de Leontina é sempre um ato que transforma o visível, já que ver é intervir e instaurar um gesto perceptivo e afetivo. Na imagem da “triste intimidade”, o eu lírico sugere que a experiência estética é também uma experiência existencial - ponto que Ayala destaca ao afirmar que, nos retratos e objetos pintados, Maria Leontina capta um verdadeiro “modo de ser” (Ayala, 2008, p. 68).

Nos versos “A cidade é outra, o espaço / a ser reinventado / despoja-se no transe / de uma paz ilusória”, notamos uma transfiguração do real, posto que a cidade se altera, o espaço perde seus contornos habituais, algo se “despoja”, e tudo se dá num “transe”. Valeria destacar esse último elemento, uma vez que o estado de transe é um estado limítrofe, gerador de opostos e antíteses, muito próximo da atmosfera que Ayala atribui à paleta e ao ritmo compositivo das telas de Maria Leontina. Em relação ao espaço na pintura dela, esse nunca é realista, mas um espaço interior, tensionado pela *geometria lírica* adotada pela pintora. Em síntese, o poema condensa princípios que Walmir Ayala identifica na pintura de Maria Leontina, por meio do gesto perceptivo.

50

Águas que o tempo move como espadas
onde a memória é lâmina. Recurso
que o canto esgrime pelas laceradas
terras que o medo iluminou, fecundas.

Águas que o tempo afia como espadas:
lembranças, parlatórios, agonias.
FACES cortadas, lábios consumidos
num silêncio de pedra iluminada.

Águas que o tempo crava como espadas
na natureza viva. Se apagassem
no muro os riscos da instantânea festa

estariamos nus na cinza morna

do consumido luxo, e sem futuro:
Águas que o tempo vence, como espadas (Ayala, 1986, p. 64).

Por fim, o poema “50”, que encerra o livro, distingue-se, primeiramente, por ser o único composto em forma de soneto, o que suscita algumas questões sobre sua função dentro da obra. Em primeiro lugar, a escolha deliberada por uma forma fixa e tradicional parece instaurar uma certa tensão, sobretudo quando contrastada com a liberdade formal predominante nos demais poemas. Liberdade essa que, como procuramos demonstrar, dialoga mais diretamente com o modo como Ayala descreve a pintura de Maria Leontina. É certo, contudo, que Ayala cultivou o soneto ao longo de sua trajetória, em paralelo ao experimentalismo de outras formas, e que não é incomum que faça uso dessa estrutura clássica, como fez, por exemplo, em *Natureza viva* (1973).

Do ponto de vista estilístico, percebemos a predileção pela metáfora da água como uma espada que move, afia e crava, sugerindo movimento gestual que, talvez, pudéssemos relacionar ao “gesto suspenso” que Ayala identifica nas telas de Maria Leontina. A memória, definida como “lâmina”, traduz a expressividade que Ayala vê na pintura de Leontina, em que a figuratividade se rarefaz e ganha densidade simbólica mais pelo que insinua do que pelo que manifesta. As imagens de “faces cortadas”, “lábios consumidos” e “silêncio de pedra iluminada” evocam objetos que, tal como nos quadros da artista, carregam uma interioridade silenciosa. Esse silêncio do reino mineral aproxima o poema da concepção de Ayala de um real transfigurado pelo gesto perceptivo. Nessas duas primeiras estrofes é curioso notar também a presença de imagens que remetem aos títulos de dois livros anteriores de Ayala, *A pedra iluminada* e *Água como espadas*. Como registro pertinente ao contexto da obra, em seu segundo diário, *O visível amor*, em anotação datada de 3 de março de 1960, Walmir Ayala registra a seguinte observação: “Newton me diz uma frase que é um título de livro que eu gostaria de usar: ‘águas como espadas’”.

Na terceira e na quarta estrofes, ao imaginar que o apagamento dos “riscos da instantânea festa” nos deixaria “nus na cinza morna / do consumido luxo, e sem futuro”, o poema aponta para o tema da pesquisa estética e da depuração formal, tão central no ensaio do poeta-crítico. A imagem do esvaziamento – marcada pela nudez e pela cinza – sugere um processo de redução e de eliminação do excesso, aproximando-se da ideia de um trabalho artístico que se orienta pela busca de

essencialidade e rigor na forma. Assim como Leontina trabalha com transparências, vestígios e restos luminosos, o poema se vale de imagens diáfanas como metáforas da revelação. A anáfora do verso inicial de cada estrofe, retomada agora no desfecho do poema – “águas que o tempo vence” –, sugere a dissolução final do gesto perceptivo. A repetição reverbera a ideia de que a obra de Maria Leontina se configura como “um exercício pictórico” do qual parece emergir uma ordem subjacente, atravessada por pequenas fraturas que a mantêm viva, vibrátil e permeável à ação do tempo, da memória e dos objetos, para além de qualquer tentativa de rotulação.

Diante das telas de Maria Leontina, o ensaio de Ayala lega aos estudos das artes plásticas e da poesia brasileira uma maneira singular de perceber, revelada no gesto perceptivo, principalmente porque, como afirma Leite (2024, p. 17), “perceber a singularidade das coisas, e também dos seres e dos fenômenos, é deixar-se afetar”; e fica evidente ao leitor a afetação mútua na relação entre o poeta e o crítico de arte.

Os poemas analisados, por sua vez, prolongam esse legado, ao dialogar com a pintura e a instigar a ver, a ler e a decantar as “formas imponderáveis” de Maria Leontina. Ao transpor para o discurso lírico o movimento contido, a luminosidade rarefeita e o tempo interior que Ayala reconhece na artista, os poemas tornam-se igualmente “artesanatos” e “entidades” de leitura sensível, afinando o olhar para o que vibra entre visível e invisível imaginado, sugerido.

Desse modo, texto crítico e texto poético convergem para uma mesma direção perceptiva, um modo de percepção que se sustenta na iminência, no quase-dito, na gestualidade suspensa atravessada tanto pelas telas de Maria Leontina quanto pelos poemas de Ayala, ao deixar, risonhamente, que os “analistas queimem as pestanas tentando limitar o que eles pretendem ilimitado” (Ayala, 2008, p. 66).

3. 2 GALERIA DE PALAVRAS (OU UM CADERNO DE PINTURA)

A convivência de Walmir Ayala com as artes é um ponto importante a ser levado em consideração na interpretação de sua obra, como já mencionado ao longo desta tese, seja pelas amizades que o poeta travou com artistas, seja pelo trabalho de crítico que exerceu. Neste capítulo, tomamos a obra póstuma *Caderno de pintura* (2014) como representativa de uma última fase da produção de Ayala, especialmente quanto às relações interartísticas.

Parece-nos ser essa convivência um ponto de partida interessante para observar os modos pelos quais a poesia de Ayala apresenta diálogos com as outras artes, pois, para além dessa dimensão autobiográfica, encontram-se diferentes recursos paratextuais que permitem o reconhecimento de um modo convival interartístico na obra do poeta e que incidem de maneira idiossincrática sobre os sentidos produzidos que revelam *poéticas do afeto* (Leone, 2014).

Em nota que abre o seu *Caderno de pintura* (2014), Walmir Ayala indica que a obra trata de um conjunto de poemas escritos a partir de uma memória afetiva:

Não reuni aqui necessariamente, poemas sobre os maiores pintores do mundo, nem sobre artistas revolucionários e inquestionáveis. Fui movido mais uma vez pela memória afetiva. Quadros ou pessoas, técnicas ou conceitos, tudo foi marcado por um instante de surpresa, um impulso de troca. Eles me deram alguma coisa em seu silêncio de forma. Meu olhar se enriqueceu, como se enriquece cotidianamente, diante do espetáculo da vida (Ayala, 2014, p. 7).

À primeira vista, poderíamos reconhecer e defender a presença de uma memória individual no conjunto de 69 poemas, nos quais reverberam nomes de artistas, obras, movimentos artísticos, temas e formas. Ainda assim, é necessário compreendermos que os poemas apresentam uma dimensão relacional, visto que toda memória ainda que muito particular apresenta-se como coletiva, porque se desenvolve num espaço de partilha com um *outro*. Os elementos mencionados por Ayala (“Quadros ou pessoas, técnicas ou conceitos”), que podem representar também marcadores do pictural e escolhas afetivas, operam como “*pegadas, marca, resto, vestígios dos encontros*” (Leone, 2014, p. 170, destaque da autora).

Nesse caso especialmente, as obras de arte das quais os poemas tratam são também dotadas de vivências coletivas, na medida em que representam e se apresentam como produtos culturais que circularam e circulam ainda por museus e espaços privados de colecionadores. Mesmo quando as obras fazem parte exclusivamente do acervo pessoal de Walmir Ayala, especialmente aquelas que foram presentes de artistas ao poeta, a experiência de criação e o gesto de presentear criam uma memória compartilhada entre o receptor e o doador. Essa relação indica que a memória afetiva é essencialmente uma memória coletiva.

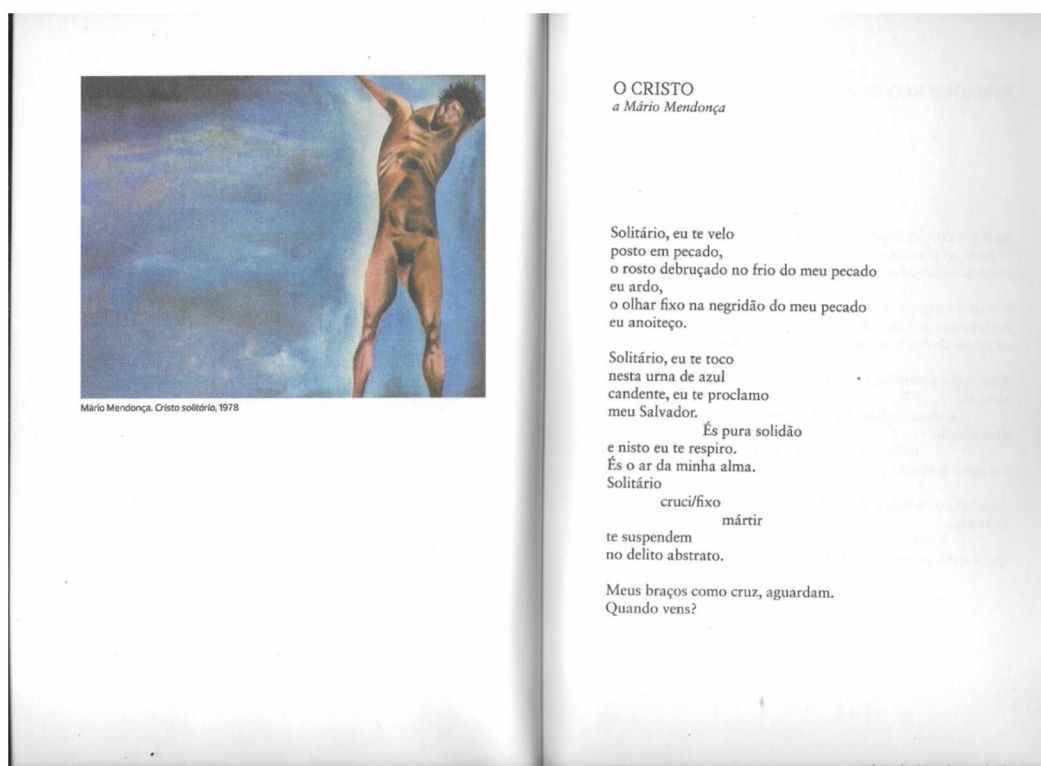
É importante chamar também a atenção para o fato de que, ao operar como registro de uma memória coletiva, o livro em análise, ainda que sem essa intenção, pode contribuir para a elaboração de uma história da arte brasileira. Dentre os 69

poemas, 51 mencionam diretamente um artista ou uma obra de arte, priorizando as relações do poeta, cada um a seu modo, com a produção de 40 artistas brasileiros, e apresentando apenas 10 artistas de outras nacionalidades.

Conforme explica Newton Júnior (2014, p. 13), *Caderno de pintura* é uma obra cujo conteúdo “poderia representar uma espécie de súmula do trabalho de Walmir Ayala como crítico de arte”. Quanto ao tema do livro, ou seja, a relação entre a poesia e obras de arte, o autor afirma que a obra não se apresenta como uma inovação na cena literária brasileira do século XX, pois essa presença de um diálogo entre as artes é bastante comum na poesia de, por exemplo, Joao Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, entre outros da sua geração. De todo modo, na obra de Ayala isso se acentua devido ao projeto de composição da obra e por ser um retrato de sua atuação como crítico de arte.

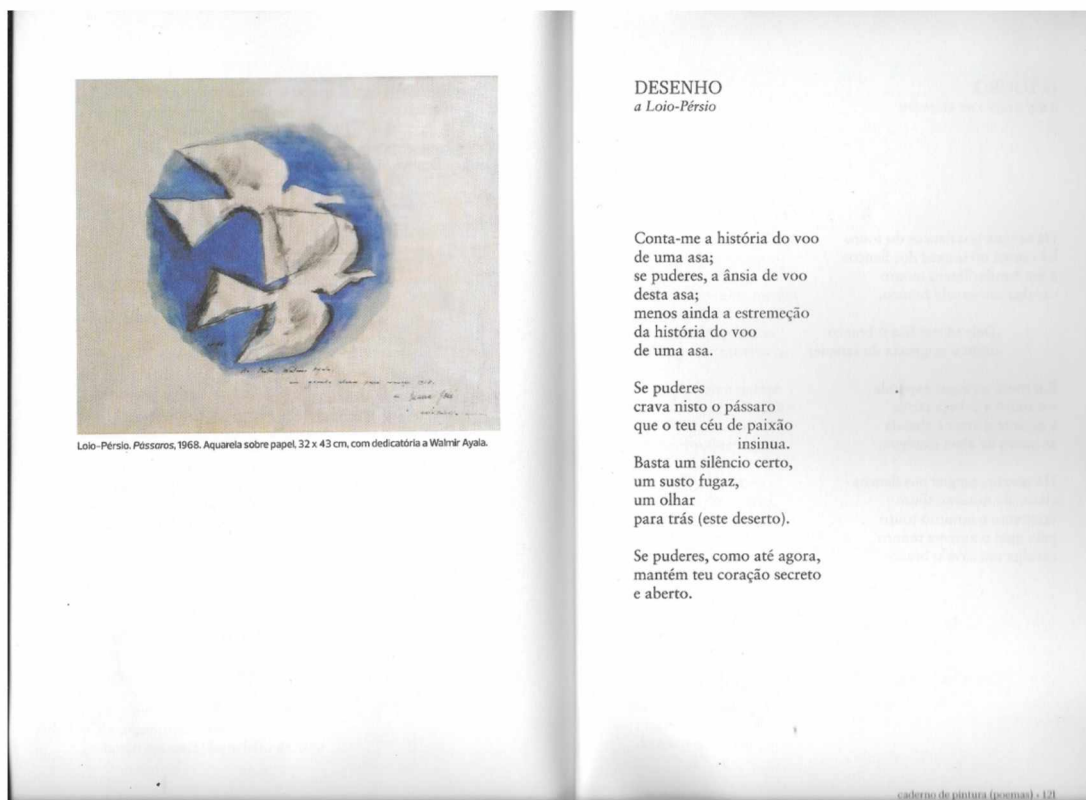
É possível pensar, metaforicamente, no livro como uma *galeria* em que as obras estão expostas, pela imagem ou pelos poemas que as presentificam. No primeiro caso, a possível interpretação se dá pelo fato de que há, no livro, a reprodução de diversas obras construindo um diálogo anunciado, em efeito de copresença. Vejamos alguns exemplos:

FIGURA 14 – Poema “O cristo”



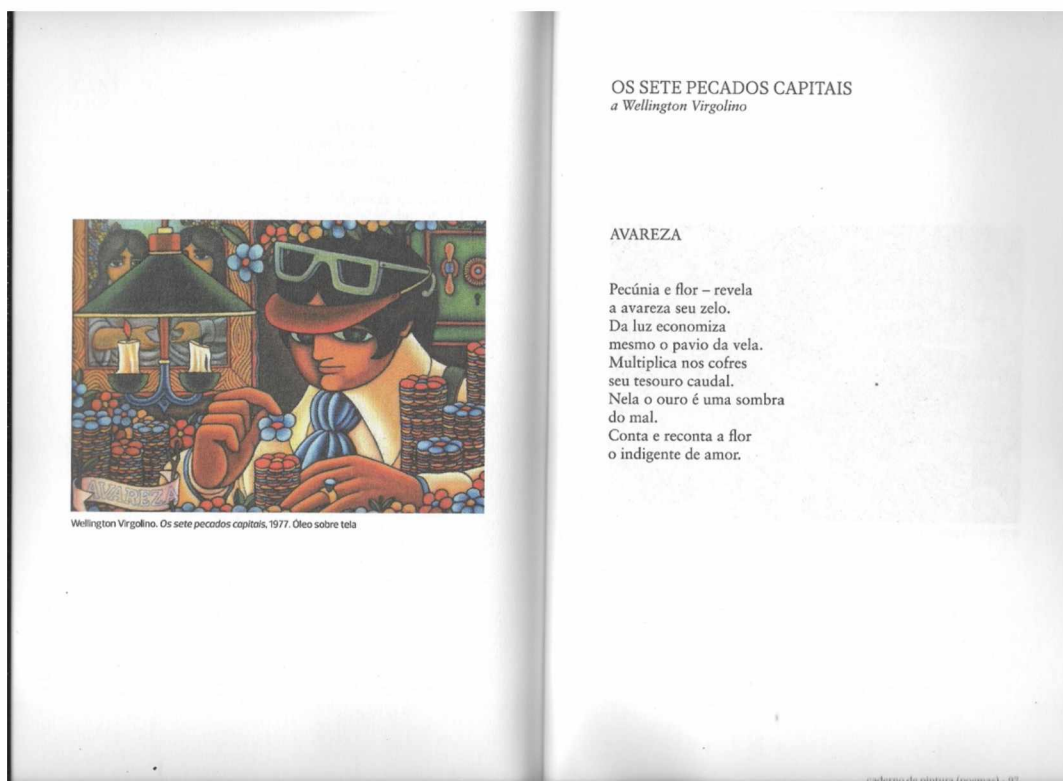
Fonte: Ayala, 2014, p. 41.

FIGURA 15 – Poema “Desenho”



Fonte: Ayala, 2014, p. 121.

FIGURA 16 – Primeiro poema da série “Os sete pecados capitais”



Fonte: Ayala, 2014, p. 92.

Esse modo de organização da obra remete ao sentido de uma categoria contemporânea da *écfrase*, denominada por Lancman (2021) de *écfrase curatorial*. Do ponto de vista da autora, o trabalho do escritor seria similar ao de um curador, na medida em que realiza os procedimentos de curadoria na seleção e organização de uma exposição que, neste caso, opera de modo metafórico no plano do literário. As escolhas de Walmir Ayala, como mencionamos anteriormente, poderiam sugerir uma espécie de *exposição*, em que o livro operasse como suporte, ao modo de uma galeria, e os poemas expusessem aos leitores obras, temáticas, estéticas, principalmente de nomes representativos para a arte brasileira.

De modo a complementar a leitura e a observação dos leitores, alguns poemas são acompanhados das imagens, conforme exemplos arrolados acima. Importante destacar que esse trabalho é editorial e não foi organizado desta forma pelo próprio poeta. Em seu projeto inicial, apenas os poemas seriam publicados na coletânea¹⁸. Muitos poemas não apresentam o referente ao lado. Isso ocorreu, conforme informações do organizador, por questões de direitos autorais de imagens de alguns quadros.

É interessante pensar que, ainda que se trate de uma escolha editorial, a experiência de leitura da obra possibilita um exercício de observação mais detido, mais intenso, por proporcionar o encontro de ambos os registros. Gomes (2014) vai chamar esse exercício de leitura de encontro, o que aproximamos do sentido de copresença de que tratamos antes, conforme Rajewsky (2020). Neste caso, mesmo que o leitor não disponha dos referentes – ou seja, que não possua repertório acerca da obra de arte ou do artista a que o poema alude –, ainda lhe é facultada a possibilidade de visualização. A construção imagética do texto garante, assim, um nível de apreensão sensível que independe do conhecimento prévio, permitindo que a leitura produza efeitos de imagem e, conseqüentemente, amplie o campo interpretativo do poema e de suas figuras.

No que concerne aos registros de uma afetação (Leone, 2014), em outras palavras, aos elementos que deixam entrever os referentes picturais, assim como em

¹⁸ Essa informação foi apresentada por e-mail por André Seffrin, organizador da obra. Seffrin é crítico literário e por muito tempo trabalhou como secretário do poeta Walmir Ayala. Hoje, seus manuscritos estão reservados ao crítico, que detém os direitos sobre sua obra e trabalha na divulgação e não apagamento da figura de Ayala na cena literária brasileira.

Os Reinos e as Vestes, em *Caderno de pintura* mobiliza-se uma gama de recursos em que a face do crítico de arte se manifesta unida à do poeta. No todo do conjunto, são reconhecidas marcas dessa sua atividade, quando, de diferentes formas, estabelece um diálogo direto entre poemas e artes visuais, e que se revela a nós como resultado de um intenso trabalho de percepção e criação poética.

Chamamos atenção, ainda que brevemente, para os paratextos e seu funcionamento na composição da obra. Primeiramente, os títulos dos poemas. Em alguns casos, os títulos apresentam coincidência com os das obras de arte a que se referem, como em “Os Reinos e as Vestes”, “Os bichos”, “Os sete pecados capitais”, “Ícaro”. Em todos os casos, os poemas buscam comentar a percepção do poeta sobre determinada obra, e o título homônimo, ainda que não apresente a imagem ao lado do poema, como é o caso do poema “Os bichos”, referência às obras de Lygia Clark, indica tratar-se de uma écfrase anunciada e dá ao leitor marcas da relação que deve ser ativada no momento da leitura.

Em casos como o do poema “O rosto”, que será analisado logo na sequência, o poeta endereça o poema, com mesmo título da obra, ao artista que a pintou. Isso ocorre na maioria dos poemas com dedicatórias: “a Reynaldo Fonseca”, “a Maria Leontina”, “a J. Adamoli”, “a Bruno Giorgi”, “a Lúcio Cardoso”, “a Tomie Ohtake”, “a Paiva Brasil”, “a Marília Rodrigues”, “a Timóteo Perez Rubio”.

Em outros casos, a forma de dedicatória se dá no próprio título do poema, como em “Fayga Ostrower”, poema em forma de monóstico em que Ayala sintetiza sua impressão acerca das obras da artista com o seguinte verso: “incêndio numa folha de papel de seda” (Ayala, 2014, p. 37); ou o poema “Jacintho Moraes”, também na forma de um monóstico, com proposta sintética de apresentação da estética do artista: “a alma nua da forma” (Ayala, 2014, p. 39). Ambos os poemas apresentam uma espécie de verbetes que, a partir da linguagem poética, sumarizam a impressão do crítico de arte sobre o exercício e a estética dos artistas.

Diferentemente do que ocorre em outros momentos da obra, no caso do poema dedicado às obras de Lygia Clark – dividido em 12 partes – Walmir Ayala, no lugar em que usualmente insere a dedicatória, registra a indicação “de Lygia Clark”. Tal gesto sugere que, nas páginas que se seguem – onze ao todo, compondo o poema mais extenso da obra –, o leitor é colocado diante de algo que se aproxima da própria obra da artista brasileira. Desse modo, o poema parece propor uma espécie de recriação verbal da exposição, como se as páginas funcionassem à maneira de um espaço

expositivo. O procedimento reforça, assim, a ideia do livro como uma exposição de arte, em que a linguagem poética não apenas comenta ou descreve as obras, mas procura reinscrevê-las no plano da palavra, reencenando sua presença diante do leitor.

Há, ainda, poemas em que o título apresenta dedicatória à própria obra, como em “Poema à máquina de moer carne”, em referência à obra de Wanda Pimentel, ou em “Canção para os jardins de Helena Gomes”, “Ode à forma de acrílico”, entre outros. Esse expediente sugere uma atenção mais detida à descrição da obra, ao mesmo tempo que enfatiza a valorização da obra de arte em si, e não apenas de um conjunto de obras ou de uma estética genericamente associada a determinado artista. O gesto desloca o foco da consideração panorâmica da produção para a singularidade da peça, privilegiando a observação minuciosa e a apreensão de seus aspectos formais e sensíveis. O que reforça o trabalho de curadoria do poeta também no seu exercício de criação poética, na medida em que seleciona o que participará da exposição (do livro). Deixando mais evidente a visão do crítico de arte e seu posicionamento, o livro também apresenta alguns poemas que verbalizam a visão do poeta sobre estéticas e escolas artísticas, como no poema “Verbete”:

O que é surrealismo?

Este cinzeiro de barro é realista.
Se eu lhe puser asas e suspender no espaço
ele é surrealista.

Surrealismo é portanto alguma coisa
da terra, à qual conferimos
um prodigioso destino (Ayala, 2014, p. 72).

Outro exemplo dessa perspectiva é o “Poema crítico I”, em que o eu lírico manifesta sua visão de arte sobre o movimento carioca denominado *Neoconcretismo*:

Estou cansado de sutilezas.
Estou cansado desses malabaristas
que dobram papezinhos amarelos
e escrevem discretamente seus nomes amarelos
sobre o branco
e assim ingressam nas melhores salas.

Há gente por aí criando com
sangue, suor e lágrimas
e estes muitas vezes amargam nas sarjetas
a rejeição, e ainda sorriem,
e muitas vezes morrem pobremente nos leitos

dos hospitais, sem gemido.

Não aguento mais os neoconcretos.
Eu quero os neo-humanos (Ayala, 2014, p. 111).

Com base nessa descrição e apresentação geral da obra, selecionamos os poemas “O rosto” e “O viajante” para uma análise mais detida das relações interartes, entendidas aqui como reveladoras da afetação simultânea do crítico de arte e do poeta. Trata-se de um exercício em que se manifesta, sobretudo, a percepção do poeta em seu caráter gestual, sem que se priorize o impulso descritivo voltado a tornar um referente plenamente visível, procedimento que se mostrará mais intensificado na produção da década de 1970.

O poema “O rosto”, que abre a obra, revela-se particularmente representativo nesse sentido, pois suscita reflexões em torno da tensão entre o visível e o invisível, tanto no que se refere à experiência artística quanto ao funcionamento da própria écfrase. Desse modo, a composição não apenas convoca imagens, mas também problematiza os limites do que pode ser dado a ver pela linguagem. Leiamos:

Onde estará o verdadeiro rosto
que a máscara sepulta?
E o dente que da flor o caule esmaga
onde se oculta?

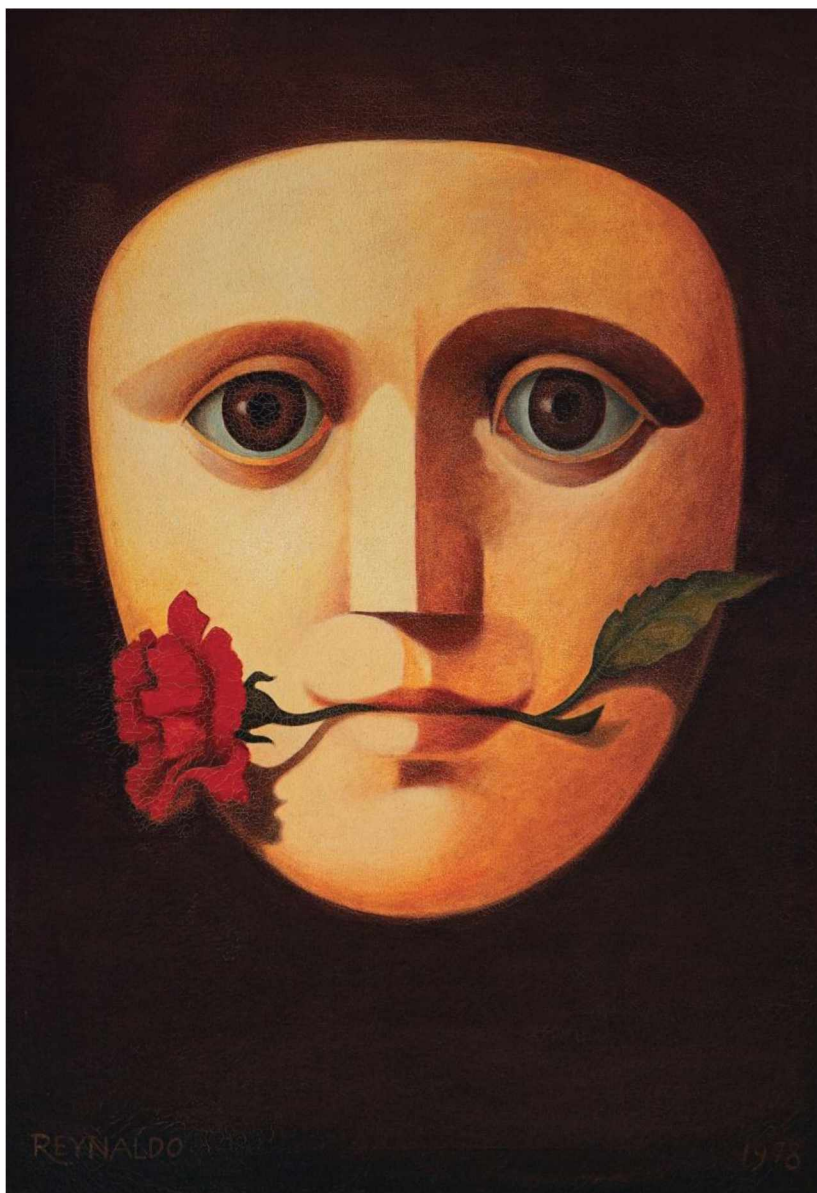
Onde estará a jura, enclausurada
em secreta palavra?
E onde o clarão ferido de doçura
da rosa escrava?

Quem olha nestes olhos, quem pressente
que o real é sonhado?
E quem no sonho perde seu delírio,
perdidamente achado?

Que dirão estes olhos espantados
colados ao visor?
Perguntarão por cálidos crepúsculos
no céu do amor? (Ayala, 2014, p. 23).

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

FIGURA 17 – Sem título (Reynaldo Fonseca)

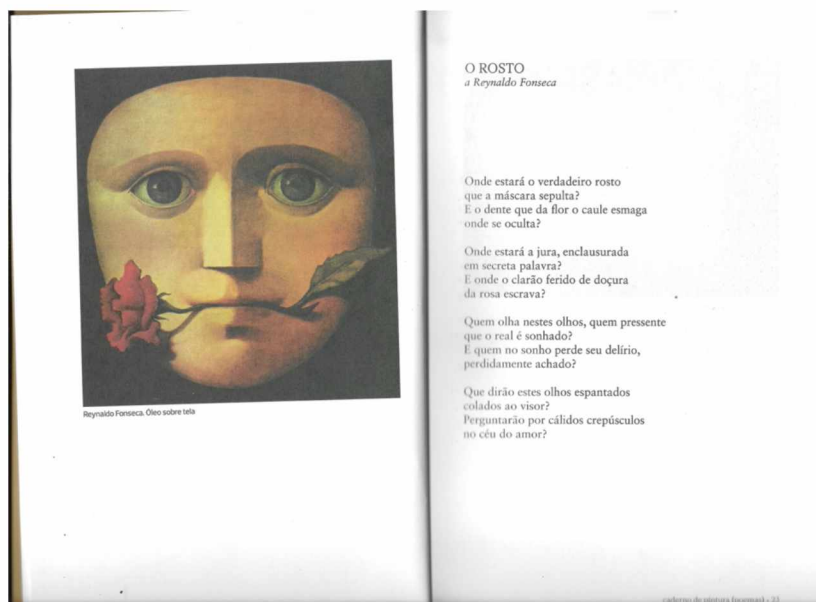


Fonte: BOLSADEARTE¹⁹

Na obra de Ayala, o poema está acompanhado da imagem, de modo que, no momento da leitura, ambos os registros são visualizados pelo leitor quando do livro aberto.

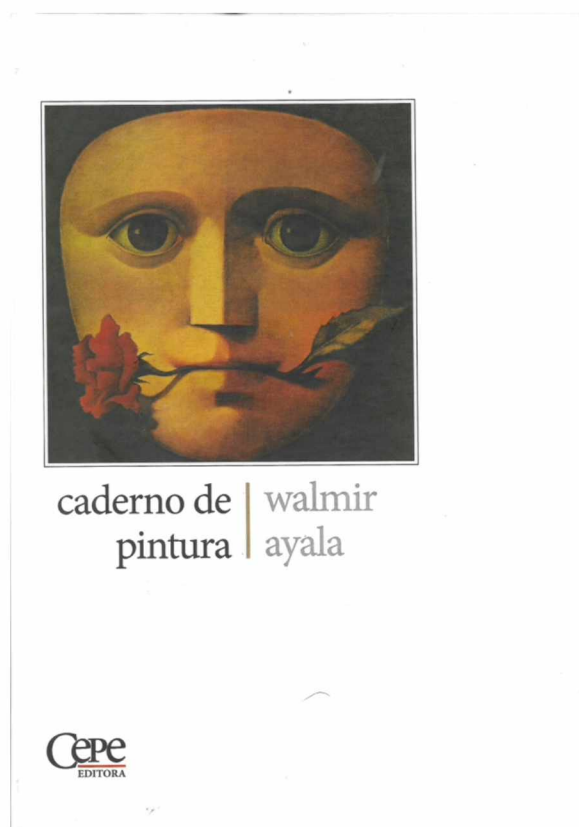
¹⁹ <https://www.bolsadearte.com/oparalelo/lancamento-do-livro-reynaldo-fonseca>. Acesso em: 17 jun. 2025.

FIGURA 18 – Poema “O rosto”



Fonte: Ayala, 2014, p. 23.

A obra também integra a capa do livro, o que atribui uma importância ainda maior no conjunto dos poemas.

FIGURA 19 – Capa do livro *Caderno de pintura*

Ao observarmos o rosto na pintura, a boca está semicerrada, sustentando entre os dentes, de forma sutil, uma rosa cuja haste atravessa horizontalmente toda a face. O fundo é escuro, contrastando com a luminosidade composta por uma paleta cromática restrita: amarelo, ocre, verde, negro e vermelho. O rosto é ovalado, com volumes que dão à imagem um caráter quase escultórico.

A luz é projetada da direita para a esquerda, modelando o rosto em dois volumes referentes às duas faces. Essa simetria rigorosa da composição, o contraste cromático entre o vermelho da flor e o amarelo do rosto, e a economia de gestos, a geometrização do rosto, reforça uma espécie de tensão. A figura humana compõe um rosto possivelmente andrógino. O olhar fixo e penetrante indica impassibilidade e dramatização e domina a composição. Os olhos são proporcionais ao formato do rosto, grandes e circulares.

A rosa é uma marca de efemeridade que se contrapõe à rigidez do rosto, simbolizando, numa leitura mais imediata, o contraste entre vitalismo e imobilidade, emoção e forma, experiência e representação, que também se percebem explorados no poema, como leremos adiante. Ainda, talvez pudéssemos considerar uma dada tensão entre a frieza geométrica do rosto (especialmente marcada pelas linhas triangulares das narinas e as cavidades oculares *versus* a organicidade da flor, cujo caule projeta sombra, resultando num jogo tensivo que acomoda estaticidade e movimento. O cravo indica também certos sentidos: delicadeza, efemeridade e insurgência.

Os olhos são grandes, circulares, de contornos bem definidos, formando duas circunferências quase perfeitas, cuja regularidade geométrica contribui para um efeito de fixidez hipnótica, e são estranhamento expressivos, “[...] olhos espantados / colados ao visor” (Ayala, 2014, p. 23). As sobrancelhas, por sua vez, têm forma semicircular, acompanhando o arco superior dos olhos, fornecendo um aspecto de máscara, quase escultórico, ao rosto. Talvez seja possível pensar, aqui, em uma estrutura metonímica que opera na “tradução” poema-tela/tela-poema: considerando uma semântica binária do fechamento/escuro e da abertura/claro, conforme indicam os termos *máscara, sepulta, oculta, enclausurada, secreta, clarão, olha, olhos, real, achado, olhos, visor*.

Considerando o elemento pictural *olhos*, pode-se dizer que ele é traduzido no poema pelo conjunto lexical de pronomes interrogativos: *onde* (4x); *quem* (2x), *que*

(1x); e pela pergunta retórica dos dois últimos versos. O eu poético parece interrogar a imagem sobre uma das mais cruciais tópicas da filosofia da arte, a relação essência *versus* aparência: “Onde está o verdadeiro rosto / que a máscara sepulta?” (Ayala, 2014, p. 23).

Pode-se observar, nesses versos, a ambiguidade do termo “sepulta”, cuja polissemia sugere dois movimentos de sentido. De um lado, o verbo adquire valor metafórico (encobrir, ocultar, esconder, submergir), indicando o gesto de disfarçar o “verdadeiro rosto”. De outro, remete ao campo semântico de *inumar* e *sepulcro*, léxicos associados à morte e à deterioração, portanto ao domínio do “feio”. Nessa perspectiva, a máscara, ao “sepultar” o rosto, não apenas o encobre, mas também o enfeia, corrompendo sua aparência original.

A rosa, presa entre os lábios, poderia representar a interdição da palavra racional, substituída pelo signo sensível do *páthos* contraposto ao rosto. Novamente, um conflito entre emoção e forma. Pode-se dizer que o poema se constitui como uma écfrase, na medida em que se vale do recurso como procedimento interartístico no qual um texto verbal representa, descreve ou responde a uma obra visual, nos termos de Clüver (2017). No poema, a écfrase comparece como forma de representar o *gesto perceptivo*, ao englobar e acomodar elementos que se referem à pintura de Fonseca e ao poema de Ayala. Neste caso, temos um poema (verbal) que dialoga com uma pintura (visual), e que não fica circunscrito à descrição, mas interpreta e recria a obra pictórica.

Nas quatro estrofes, o poema estrutura-se inteiramente através de perguntas retóricas. Nesse sentido, no poema, o leitor é convocado a questionar a imagem e a construir também sua percepção na leitura do poema, pois a recorrência ao elemento interrogativo opera como procedimento retórico e hermenêutico dessa “tradução” interartística.

O recurso da écfrase estaria, nesse sentido, a serviço da interpretação na relação tela-poema. Ele não se limita a tornar visível o objeto descrito, mas propõe interpretações e leituras que expandem os significados da obra visual, que, por sua vez, discute a obra de arte não como um objeto estático, mas um acontecimento hermenêutico, em que a verdade da arte se dá na relação entre o espectador e a obra. A verdade da arte não se reduz à correspondência entre imagem e realidade, como interroga o eu lírico no verso 1, mas manifesta-se na experiência interpretativa, quando o sujeito é interpelado pela obra.

Assim, a tela de Fonseca, com o rosto-máscara imóvel, simétrico, a rosa entre os lábios, olha o espectador de volta, numa dialética do olhar, como também uma forma de afetação. Tal como no poema o leitor é interrogado, diante da tela de Fonseca, o observador é confrontado por um rosto fixo, frontal, imóvel, de olhos abertos e penetrantes. Mas o olhar não devolve clareza, ele interroga pelo jogo claro-escuro, de uma figura que parece emergir da sombra para encarar (“olhos espantados / colados ao visor), que se mostra na mesma proporção em que captura o olhar do contemplador.

Há uma tensão entre o visível e o oculto no decurso da leitura do poema, acompanhado pela imagem. Por fim, Didi-Huberman (2010) nos lembra que olhar uma imagem é também aceitar ser afetado por ela. A tela não está “diante” de nós, mas “entre” nós e o invisível. A pergunta do eu lírico, “Onde estará o verdadeiro rosto?”, ressoa como eco do próprio gesto perceptivo: o verdadeiro rosto está no entreolhar, nesse espaço de vulnerabilidade em que a imagem nos devolve à nossa própria interioridade. O espectador, portanto, não decifra a obra, ele é olhado por ela, convocado a se ver no espelho de sua própria máscara. A pergunta presente nos versos mencionados não busca uma resposta factual, mas sugere uma reflexão, o que movimenta o leitor em direção a uma abertura para o desvelamento do dos sentidos.

Os versos “Onde estará o verdadeiro rosto / que a máscara sepulta?” constituem imagens que não pretendem descrever literalmente os elementos da tela, mas propõem uma interrogação ontológica sobre a natureza da representação, especialmente do gênero “retrato”. Considerando a ênfase do eu lírico nessa busca, talvez se pudesse tratar da presença da máscara, aqui não no sentido literal, mas na rigidez quase expressionista do rosto, como um antirretrato. Enquanto o retrato clássico, de base realista, buscava revelar o “verdadeiro rosto”, o poema de Ayala sepulta o rosto sob a superfície pictórica. Assim, a máscara cumpre a dupla função, revelar e ocultar; é um simulacro, um rosto morto, cuja expressividade se reduziu à geometria e à cor.

Guardadas as devidas proporções, esse procedimento aproxima Fonseca de uma tradição moderna e contemporânea de retrato desumanizado que se observa, por exemplo, em Modigliani, De Chirico, Francis Bacon ou mesmo nos retratos metafísicos de Paul Delvaux.

No poema, existem também marcas de uma temporalidade interrogativa. Enquanto a pintura apresenta simultaneamente todos seus elementos visuais, o poema desenvolve uma progressão temporal de questionamentos que conduzem o leitor através de camadas interpretativas de um rosto construído com base na tela. Essa estratégia efrástica inverte a lógica descritiva tradicional, criando uma éfrase que aponta para aquilo que a representação visual necessariamente oculta. Poderíamos talvez falar em uma multiplicação semântica que se dá, por exemplo, na concisão visual do rosto pintado que é aos poucos expandida em múltiplas camadas de significação através de metáforas verbais, tais como “dente que da flor o caule esmaga”, “clarão ferido de doçura”, “rosa escrava”.

Quando um texto verbal e uma imagem visual compartilham o mesmo espaço de significação (suporte) a configuração interartística entre palavra e imagem interagem para produzir sentidos que nenhuma das duas poderia gerar isoladamente. Considerando que na obra *Caderno de pintura* o poema e a pintura estão materialmente no mesmo suporte, a dedicatória “a Reynaldo Fonseca” e o título “O Rosto”, pode-se afirmar que o conjunto estabelece um vínculo paratextual que convida o leitor a visualizar mentalmente a obra pictórica enquanto lê o poema.

O poema cria, assim, uma imagem verbal do rosto pintado, mas uma imagem construída por ausências, interrogações e paradoxos. A relação interartes opera aqui não por semelhança mimética, mas por correspondência conceitual, pois ambas as obras (verbal e visual) parecem defender a impossibilidade de representação.

Nesse sentido, o poema de Ayala apresenta diferentes graus de referência interartística, ou seja, índices de afetação. Há citação direta (título do poema = título da tela); equivalência entre elementos verbais e elementos visuais específicos da tela, além da alusão pictural (Louvel, 2012), referência indireta que pressupõe conhecimento da obra visual para plena compreensão dos sentidos mobilizados. Por exemplo, a pergunta do eu lírico “Que dirão estes olhos espantados / colados ao visor?” alude presumivelmente aos olhos representados na pintura de Fonseca, mas não os descreve mimeticamente em termos de cromatismo, geometria ou técnica pictórica. Por fim, a relação entre poema e tela parece apontar para uma reflexão metapictórica, alinhada ao que Clüver (2024) identifica como uma característica da éfrase moderna, qual seja, a consciência crítica sobre os limites e possibilidades da representação.

O verso “E onde o clarão ferido de doçura / da rosa escrava?” opera uma transposição sinestésica típica de textos efrásticos que buscam compensar verbalmente a impossibilidade de reproduzir a experiência visual direta. Por exemplo, o *clarão* (elemento visual) é qualificado por *doçura* (elemento gustativo), criando uma fusão sensorial que mimetiza verbalmente a experiência multissensorial da obra de arte e sua recepção.

Já a imagem dos “olhos espantados / colados ao visor” pode ser interpretada em múltiplas camadas de sentido. Os olhos representados na pintura olham de volta para o espectador, criando uma inversão da relação sujeito-objeto. Já o *visor* opera como uma metáfora de moldura, já que pode aludir à própria moldura do quadro, dispositivo que separa o espaço da representação do espaço real, sugerindo que toda visão é mediada, nunca direta – o que, no poema, poder ser considerado na gama de interrogações sobre o olhar.

Outra relação entre o poema e a tela pode ser percebida em relação à temporalidade. Embora a pintura apresente um momento estático, o poema introduz uma dimensão temporal através da progressão das interrogações. As quatro estrofes criam uma narrativa implícita (ainda que não necessariamente ordenada por critério de sucessividade). Assim, a estrofe 1 ocupa-se em questionar a relação entre aparência e essência, superfície e profundidade; a 2 explora a dimensão oculta e enclausurada de uma “jura”, revelada na última estrofe trata-se do amor; a estrofe 3 problematiza a relação entre real e sonhado, consciência e delírio; e, por fim, a estrofe 4 projeta uma dimensão futura (“Que dirão”, “Perguntarão”), abrindo a temporalidade para além do momento presente da representação.

Essa temporalização da imagem estática é um procedimento típico da éfrase, que frequentemente narra obras visuais, introduzindo dimensões temporais ausentes na obra “original”, de modo que o processo descritivo dá lugar a um exercício ao mesmo tempo criativo e reflexivo.

O poema “Viajante” reafirma a inventividade de Ayala no trato com as relações entre diferentes linguagens.

FIGURA 20 – Poema “Viajante”



Fonte: Ayala, 2014, p. 29.

Guiados pelos paratextos, título e dedicatória, o poema indica tratar-se de um diálogo com a tela *Montanhas de Minas/O viajante* (década de 1960), de Lúcio Cardoso, e ao mesmo tempo com o romance de título homônimo do autor mineiro.

Viajante, onde guardas agora
a madurez das uvas?

Esta alimária extraviada na paisagem
conduz de ti sonho ou gemido?
E o regato que umedece a relva
quando viu sede de lobo?

O teu amor, onde se dessedenta
neste outro lado da lembrança?

Viajante, mostra-nos o mapa
onde veremos a fumaça doméstica
de uma casa no vale;
mostra-nos a relva umedecida,
que esquecemos para poder
inventar o atalho
onde aspiramos
este cheiro de esterco e violeta.

Viajante, eu disse violeta

e tu descreves Deus: “Canteiro de violetas
cuja estação não passa nunca” (Ayala, 2014, p. 29).

Lúcio Cardoso foi um poeta, romancista e pintor que integrou literatura e pintura, transpondo para a tela semelhantes tensões existenciais e metafísicas de sua poesia. O quadro *Montanhas de Minas / O viajante*, produzido em algum momento da década de 1960, evidencia uma paisagem montanhosa e desolada, marcada por amplas massas elaboradas por uma paleta de cor terrosa, tons escuros e um céu entre rosáceo e nebuloso, demarcando um contraste entre *terra* e *céu* traduzido na composição.

O tema do “viajante” surge na figura pictórica proporcionalmente correta em relação à tela, mas iconicamente mínima em face da vastidão da espacialidade, referenciando um sujeito em deslocamento, errante, diante da paisagem. Assim, a tela prevê uma série de níveis interpretativos coerentes e sincrônicos, em relação à técnica de representação, “elementos todos de uma paisagem que o subjetivismo dita mas que surge aureolada da mais real coincidência com as estradas da infância e [...] a solidão” (Ayala, 1986, p. 170).

A tela estrutura-se em dois grandes planos proporcionalmente equivalentes e com aspectos cromáticos distintos: a superior, dominada por tons pastel, rosáceos e amarelos, que evoca um céu melancólico em mutação; e a inferior, marcada por uma paleta de ocre, marrons, verdes, cinza, laranja, preto, do campo ondulante e de montanhas densas e melancólicas, configurando um *topos* afetivo.

A separação dos planos cria uma tensão visual e simbólica, mas não opõe céu e terra; ao contrário, as duas porções picturais e espaciais se interpenetram em um mesmo campo expressivo, formando uma composição pictural demarcada na acomodação das massas pictóricas e na fusão tonal, em que o artista confere à paisagem um tom melancólico único, onde a tensão entre luz e sombra não separa, mas une os elementos num mesmo estado afetivo de suspensão e nostalgia. O pintor opta por utilizar a mesma tonalidade rosácea que tingem o céu para iluminar as montanhas, criando uma contaminação cromática entre o alto e o baixo. Essa escolha sugere que a luz que imprime valores cromáticos e picturais também incide sobre a matéria, unindo céu e terra num mesmo campo afetivo. Especialmente, o rosáceo não apenas tonaliza a atmosfera, mas imprime a emanção da melancolia que imanta a paisagem.

Do ponto de vista compositivo, a linha do horizonte é ligeiramente ascendente, o que confere movimento e profundidade à paisagem percorrida pelo personagem pictural. Essa ascensão também pode ser lida como um gesto metafísico, uma busca vertical que liga o chão sombrio e acidentado à luminosidade rarefeita do céu. O viajante, figura humana exígua no primeiro plano, é colocado na linha inferior, quase absorvido pelas montanhas: uma presença solitária, que olha para o alto, para o longínquo.

Seu olhar está voltado ao horizonte, metaforizando a mediação entre os dois planos. Podemos, para os fins da análise, dividir também a tela em quatro quadrantes: dois superiores (céu) e dois inferiores (terra). No quadrante inferior esquerdo da composição, nota-se a figura do viajante montada em seu cavalo e um segundo cavalo, ligeiramente afastado do viajante, que carrega mantimentos ou fardos, elemento que introduz uma dimensão narrativa à cena. Sua presença sugere a ideia de viagem prolongada e árdua, acentuando o caráter de peregrinação e solidão do percurso que atravessa a paisagem.

A posição do viajante e dos cavalos no quadrante inferior esquerdo pode ser interpretada à luz da regra dos terços (Panofsky, 2005), princípio clássico da composição pictórica e fotográfica que busca equilibrar dinamismo e harmonia visual. Segundo essa regra, a tela é dividida por duas linhas horizontais e duas verticais que delimitam os pontos de intersecção, que, por sua vez, constituem zonas de maior interesse visual. Na tela de Lúcio Cardoso, o viajante e o cavalo situam-se intencionalmente próximos ao ponto inferior esquerdo dessa estrutura, o que faz com que a figura humana se destaque sem ocupar o centro, evitando a rigidez simétrica e favorecendo uma tensão espacial entre o peso do primeiro plano e a vastidão do horizonte. Isso sobrepõe, em alguma medida, os gêneros retrato e paisagem.

Essa escolha compositiva reforça a ideia de movimento e travessia, dado que o olhar do espectador parte do canto inferior esquerdo, acompanha a subida diagonal da estrada e é conduzido ao terço superior direito, onde se abre o céu, criando um percurso visual que repete, simbolicamente, o trajeto do viajante em direção ao horizonte. Assim, Lúcio Cardoso utiliza a regra dos terços como dispositivo expressivo, articulando forma e sentido para traduzir o drama da ascensão espiritual, indicada no terceto do poema, e o gesto errante da figura humana diante da imensidão.

Essa posição é significativa, pois, ao ocupar a base da tela e o lado esquerdo, simbolicamente referendando o humano, o personagem é inserido no campo da ascensão, pois é dali que parte o movimento diagonal que conduz o olhar do observador em direção ao horizonte e ao céu. O quadrante inferior esquerdo, em termos compositivos, é o ponto de partida visual e simbólico, lugar da travessia, da jornada terreal. A presença humana nesse ponto reforça o tema do caminho e da busca, como se o viajante emergisse da matéria para lentamente se dirigir à luz rarefeita do firmamento, estabelecendo uma tensão ascensional que estrutura toda a leitura da tela.

A paleta cromática alterna entre a densidade da terra e a leveza do céu. As cores terrosas, espessas, são aplicadas com textura mais densa, evidenciando o gesto pictórico e o relevo da matéria, ao sugerir peso, concretude, gravidade. Já o céu é tratado com pinceladas mais soltas e veladuras suaves, em tons de rosa e branco, criando uma atmosfera de dissolução. Nesse sentido, há uma materialidade contrastante, dado que, enquanto o solo é corpóreo e opaco, o céu é etéreo e translúcido. Tal tensão entre as duas partes da tela reforça como o viajante, figura humana ínfima diante da vastidão, parece peregrinar em busca de sentido ou transcendência, mas permanece preso à paisagem que o contém.

Em termos formais, pode-se dizer que Lúcio Cardoso organiza a composição como um campo de forças, no qual as massas cromáticas se equilibram geometricamente, conquanto os gestos pictóricos quebram a rigidez dessa geometria com vibração emocional.

O poema "O viajante" constrói-se como interlocução lírico-pictural com a tela *Montanhas de Minas/O viajante* a partir de diferentes expedientes. De saída, pela éfrase anunciada, a partir da qual a segunda parte do título do quadro comparece como título do poema, ou seja, parcialmente homônimo à obra de Lúcio Cardoso, o leitor percebe a interlocução. A primeira parte do título, "Montanhas de Minas", ancora a composição de Lúcio Cardoso em uma referência geográfica tonalizada afetiva e simbolicamente, como já afirmamos, ultrapassando o registro paisagístico realista, tratando-se, pois, de uma éfrase topográfica. Minas Gerais, terra natal do artista, é aqui menos um espaço físico que um lugar da memória e da interioridade, um território da mesma *mineiridade* que atravessa a obra cardosiana. As montanhas, com suas curvas e sombras, compõem uma *poética do espaço*, são matéria e metáfora, posto que, na tela, os ocres e marrons se mesclam por modulação e empaste, produzindo

um cromatismo denso e sombrio, que reforça a corporeidade da matéria e o tom melancólico da cena.”

A paleta terrosa, trabalhada em camadas espessas e texturizadas e as linhas sulcadas na tela manifestam a energia contida no traço negro, conferindo à tela uma corporeidade densa e pulsante: as montanhas parecem respirar, pulsar, conter em si a tensão entre o peso da carne e a aspiração do espírito. Nesse sentido, as montanhas de Minas são também uma paisagem subjetivada onde cada elevação e declive traduzem o movimento interior de busca. O espaço pictórico, embora dividido entre céu e terra, dissolve suas fronteiras numa fusão tonal que revela a continuidade entre matéria e transcendência. Esse motivo geográfico encontra eco na literatura e no cinema derivados da obra de Lúcio Cardoso.

Tanto nos romances *A casa assassinada* (1958) e *O viajante* (1973) ou no filme homônimo (1999) a paisagem mineira é cenário e símbolo da paixão humana e da angústia religiosa, convertendo-se em espelho da condição do homem dividido. Assim, o título "Montanhas de Minas" não apenas situa a cena, mas estabelece o eixo simbólico de toda a composição, dado que o espaço é posto como teatro do conflito entre o sensível e o espiritual, onde o viajante se move em direção a uma forma de transcendência sem nunca a alcançar plenamente. É nessa tensão, entre o peso do solo e a promessa do horizonte, que se inscreve a poética pictural de Lúcio Cardoso traduzida no poema de Walmir Ayala.

Além disso, a própria dedicatória “a Lúcio Cardoso”, que acompanha o poema *O viajante*, configura um gesto afetivo e um dispositivo interpretativo que orienta a leitura do texto em direção a um campo de sentido mais amplo, a saber, a de uma possível herança estética do pintor Lúcio Cardoso ao poeta Walmir Ayala, no que tange a uma concepção de Arte. Em perspectiva semelhante à do título bipartido da tela (*Montanhas de Minas / O viajante*), a dedicatória estabelece um vínculo intermediário entre as duas obras, em que o poema se torna uma espécie de tradução verbal da pintura (écfrase) em poema, dado que os termos dessa transposição intermídia se dá por *sucessividade*, em que o poema segue a tela nos termos cronológicos da produção.

A presença do título "O viajante" no poema de Walmir Ayala e na pintura de Lúcio Cardoso ganha densidade simbólica ao se lembrar que ele nomeia também o romance inacabado do autor, publicado postumamente por Octávio de Faria. Esse dado intertextual cria uma rede de ecos entre as diversas expressões artísticas –

literatura, pintura, cinema e poesia –, todas orbitando em torno da figura do viajante como arquétipo do *homo viator* sujeito errante, em busca de transcendência e reconciliação com o mistério do mundo (Castro, 2019, p. 39).

Quando Walmir Ayala dedica seu poema "O viajante" a Lúcio Cardoso, ele parece dialogar não apenas com o homem e o pintor, mas também com esse projeto romanesco interrompido, que, como a própria tela, fala da viagem inacabada do ser humano. O título, portanto, funciona como um símbolo de continuidade e de luto criador, através do qual o poeta (Ayala) retoma o nome do romance inconcluso e o reinscreve em outra linguagem, como se desse voz à travessia interrompida do amigo.

Desse modo, "O viajante" torna-se mais que um nome; é uma figura estética e existencial que atravessa a obra de Lúcio Cardoso e encontra em Ayala uma forma de ressurgimento poético. A pintura, o poema, o romance e o filme se unem num mesmo horizonte melancólico, onde o gesto de caminhar se confunde com o de criar, e a arte se faz viagem contínua, inacabada, rumo àquilo que sempre escapa, mas persiste como luz no limite da paisagem.

Nessa perspectiva, ao dedicar o poema a Lúcio Cardoso, Ayala sugere a figura do artista mineiro como metáfora do próprio viajante. A dedicatória cria, portanto, um efeito de espelhamento interartístico, no qual a pintura e o poema referenciam-se mutuamente. Em chave iconológica, pode-se dizer que a tela representa o drama visual do caminho, o corpo diminuto subindo a encosta sob o peso da paisagem, enquanto o poema – como se verá adiante – traduz esse mesmo percurso em termos interiores, espirituais e ontológicos.

Do ponto de vista retórico, a dedicatória também age como marcador de leitura, ao deslocar o sentido do texto do plano universal para o plano biográfico e simbólico, relacionando a imagem de Lúcio Cardoso a do arquétipo do artista em busca da luz, aquele que, como o viajante de suas próprias montanhas, caminha entre luz e sombras. Assim, a dedicatória "a Lúcio Cardoso" não fica restrita a nomear um destinatário, mas vinca um diálogo entre duas linguagens (a da pintura e a da poesia) que, neste caso, compartilham de uma mesma melancolia. É, em suma, um gesto de tributo, reverência e continuidade estética, em que Walmir Ayala inscreve sua palavra poética no mesmo horizonte espiritual que animava a obra pictórica e lírica de Lúcio Cardoso.

Na primeira estrofe, o primeiro verso do dístico indica a abertura do poema a um endereçamento ao outro, posto que a voz poética se dirige ao "viajante", em uma

forma de transposição intersemiótica entre a imagem e a palavra: o que a pintura expressa por volumes, cores e gestos, o poema traduz em linguagem simbólica, interrogativa e meditativa a um leitor que é também observador. A imagem “a madurez das uvas” é alegórica, mas, ao mesmo tempo, ao observar atentamente a tela, nota-se a presença sutil de matizes arroxeados e bordô, especialmente nas transições entre as áreas terrosas e o céu.

Esses tons aparecem amalgamados aos ocre e rosados, conferindo profundidade cromática e um contraste emocional à composição. Do ponto de vista pictórico, essa nuance violácea quebra a homogeneidade da paleta terrosa, introduzindo uma vibração interna à cor (o roxo e o bordô são, tradicionalmente, cores associadas à introspecção, à espiritualidade e à melancolia).

Em termos simbólicos, podem ser lidos como a passagem do calor da matéria (ocres e vermelhos) ao frio da transcendência (violetas). No contexto da pintura de Lúcio Cardoso, essa presença quase velada de tons arroxeados pode ser vista como um elo entre o sensível e o metafísico: o mundo físico das montanhas e o mundo interior do viajante se fundem em um mesmo campo tensivo de cor. Assim, o roxo e o bordô funcionam como matizes de transição. Alegoricamente, o verso pode referir-se à maturidade do pintor. Assim, os versos parecem interrogar a pintura como paisagem da alma artística de Lúcio Cardoso.

O viajante do quadro de Cardoso minúsculo diante do mundo, encarna o sujeito em busca de um centro espiritual, ao passo que o poema de resposta o interpela, tentando localizar a “fumaça doméstica”, que é metáfora do lar, do retorno, da origem perdida. Coincidências à parte, dois anos mais tarde Lúcio Cardoso seria acometido por uma hemiplegia que o impossibilitaria de escrever, mas continuaria a pintar, com um estilo ainda mais penumbroso (Ayala, 1963).

A segunda estrofe, com os versos “Esta alimária extraviada na paisagem / conduz de ti sonho ou gemido? / E o regato que umedece a relva / quando viu a sede do lobo?”, lida em diálogo com a tela de Lúcio Cardoso, instaura um campo de tensões simbólicas e visuais que se cruzam sob imagens da errância e da inquietação. Na pintura, a figura humana diminuta, montada em um cavalo, move-se lentamente por uma estrada que se curva entre montanhas, envolta em uma atmosfera terrosa, quase mística.

Essa “alimária extraviada” mencionada no poema, o animal que conduz e se confunde com o homem, encontra seu correlato pictórico na figura do cavalo, cuja

presença, quase dissolvida na matéria cromática, sugere uma fusão entre corpo, natureza e destino. A errância, portanto, é tanto literal quanto metafórica, dado que o viajante se perde na paisagem, assim como o ser se dissolve na espessura do mundo.

O “regato que umedece a relva” ecoa as nuances luminosas e rosadas da tela, em que a cor parece escorrer entre as formas, diluindo fronteiras, uma umidade simbólica que liga terra e céu. Já a “sede do lobo” introduz uma tensão predatória, o instinto e o desejo reprimido, que correspondem, no quadro, à densidade sombria dos ocres e marrons, à matéria espessa que carrega uma potência latente de violência e de vida.

Na terceira estrofe, o dístico apresenta uma anástrofe, “O teu amor, onde se densedenta / neste outro lado da lembrança?”, que parece interrogar a aridez da paisagem mineira com a carência afetiva do eu lírico. “Neste outro lado da lembrança”: presença de antítese implícita e uma metonímia espacial, ou topográfica, para usarmos uma das categorias efrásticas. Ao deslocar o campo semântico da memória para o espaço (“lado”), o verso cria também uma metonímia de lugar, como se o esquecimento fosse uma extensão contígua da lembrança, e não sua negação absoluta.

Se relacionada ao poema, a composição plástica sugere que há um “outro lado”, que se situa para além das montanhas, fora do campo visual, pressentido, mas não visto. No poema e na tela, o cromatismo presente em violeta aparece em tensão com o esterco enquanto matéria orgânica, escura, de odor forte, associada à terra, à decomposição e, paradoxalmente, ao ciclo vital. Essa justaposição cria novamente uma metáfora sinestésica: o perfume delicado da flor é contrastado com o cheiro denso da matéria em putrefação, evocando o embate entre espírito e carne, pureza e corrupção, beleza e decadência. Na pintura, o violeta se manifesta na “madurez das uvas”, conforme o verso anterior, e nos tons violáceos que perpassam a paisagem. Essa cor, situada entre o vermelho e o azul, simboliza uma transição cromática e espiritual: do ardor terrestre ao recolhimento celeste. O violeta, nesse sentido, é cor de passagem, intermediária, que traduz plasticamente o mesmo movimento que, no poema, se expressa pelo “outro lado da lembrança”.

Nos versos finais do poema (“Viajante, eu disse violeta / e tu descreves ‘Deus’: / Canteiro de violetas cuja estação não passa nunca”) o eu lírico realiza um gesto de intensa fusão poético-pictórica com a obra e o imaginário de Lúcio Cardoso. A interlocução entre o eu lírico e o “viajante”, figura que também habita a tela de

Cardoso, culmina na transfiguração do signo cromático “violeta” em signo teológico e transcendental: Deus. Essa passagem do sensível ao espiritual repete o movimento do quadro, em que as cores terrosas e violáceas dissolvem a paisagem em luz, instaurando um espaço liminar entre matéria e transcendência. O violeta, cor de passagem e espiritualização, adquire aqui valor simbólico duplo, pois é, ao mesmo tempo, matéria pictórica (cor que impregna as montanhas e o céu na tela) e emblema metafísico, como no verso “cuja estação não passa nunca”.

Essa eternidade das violetas corresponderia à promessa de um tempo suspenso, fora da decomposição e da morte, um tempo de plenitude contemplativa, de revelação. A frase entre aspas de que se compõem os versos 18 e 19, “Canteiro de violetas cuja estação não passa nunca”, é uma citação do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, especificamente do registro de uma fala do personagem Timóteo em que o jardim e suas flores representam o espaço da lembrança e da perdição da personagem Nina (a quem o registro é dedicado), pelo amor supostamente incestuoso pelo filho, André.

Na adaptação cinematográfica do romance, na sequência cênica de 1:40:54 a 1:41:18, Timóteo vocifera uma metáfora sobre o prazer e o amor, simbolizados nas violetas que Alberto, o jardineiro, colocava diariamente na janela do quarto de Nina. A imagem das flores surge em contraposição à ideia de um Deus perverso, punitivo e censor das relações humanas consideradas “exóticas” ou pecaminosas, evidenciando o conflito entre o impulso vital do desejo e a repressão moral que busca interdita-lo. A frase ecoa no velório de Nina, depois de Timóteo beijar o rosto do cadáver e estapeá-lo uma vez, revoltado.

No meio da fauna típica dos velórios, do tom farsesco em que os risos, cafezinhos e falsas palavras de conforto circulam aqui e ali, é aquela figura *over*, ampla e bisonha de Timóteo a única provida de humanismo e dignidade. Ao retomar essa imagem, Ayala revisita um espectro mais amplo do universo literário de Lúcio Cardoso, transpondo-o para o campo do diálogo interartístico. Assim, o triste final une pintura, poesia e prosa sob o mesmo signo da violeta eterna, cor da melancolia e da redenção. O viajante de Ayala, como o personagem cardosiano na tela, empreende a travessia que a tela e o poema deixam em suspenso.

Nesse poema, portanto, observa-se a visão afetada, tanto do Ayala amigo de Lúcio Cardoso, quanto do crítico de arte e do leitor de sua obra. No ano de sua morte, a convite de Amos Segala, Walmir Ayala escreveu um de seus últimos textos de

crítica, especialmente sobre a obra pictórica de Lúcio Cardoso. Intitulado “Lúcio pintor”, no final do ensaio, Ayala menciona a ocasião em que o texto foi produzido:

Ao morrer, em 1968, Lúcio Cardoso deixou obra em museus e coleções particulares. Na oportunidade em que se lança, no Brasil, a edição crítica de *Crônica da Casa Assassinada*, dentro da coleção Archivos, de Amos Segala, resolveu se reunir um breve percurso do patrimônio plástico-visual deixado por Lúcio Cardoso. Os especialistas podem aprofundar, mas qualquer leitor de romance há de identificar nestes trabalhos uma verdadeira cenografia visual, atravessada por montanhas, veredas íngremes, seres perplexos ou simplesmente distraídos no instante, viajantes, roteiros tortuosos, vilarejos – espaços de pobreza e reconhecimento da terra, onde o luxo das almas é uma chama de sangue e revelação (Ayala, [1991] 2008, p. 174).

O que se pretende destacar nesse fragmento do ensaio de Ayala é o modo como a observação da obra de Lúcio Cardoso leva em consideração principalmente a sua pintura, mas não deslocada da sua produção literária, neste caso do romance em que o verso citado no poema se encontra. Alguns elementos da visão do eu lírico sobre o quadro do viajante, sobretudo uma atmosfera melancólica da paisagem, se reafirma como elemento integrante e talvez central da obra de Lúcio, uma vez que observa o crítico ser o romance também dotado de uma “cenografia visual, atravessada por montanhas”, por exemplo, mesmo que o romance mencionado não seja o que trata da imagem que Lúcio constrói no plano pictórico. De maneira geral, o poema revela o gesto perceptivo na medida em que se verbalizam nos versos do poema, a leitura crítica do quadro e da sua relação com as demais obras do artista, de maneira geral, como uma espécie de constelação da obra de Lúcio Cardoso.

Em síntese, *Caderno de pintura*, em sua diversidade, aqui apresentada sobretudo pela análise detida de dois poemas e alguns comentários a elementos composicionais que consideramos pertinentes, como o funcionamento dos paratextos, a variação do diálogo com artistas, com as próprias obras e com movimentos, revela de maneira mais acentuada a face do crítico de arte, como afirmou Newton Júnior, sendo que nesta obra estaria talvez sua súpula enquanto poeta e crítico de arte de densa envergadura, ao construir este “caderno”, simulando um suporte verbal à instauração de uma galeria em que se expõe a diversidade da arte brasileira, sobretudo, a partir da percepção do poeta.

A leitura dos dois poemas focalizados nesta seção, tem uma organização diversa das demais análises, devido aos objetivos desse trecho: evidenciar detalhes, tanto das telas como dos poemas, a fim de se reforçar o tom crítico do exercício

poético, que se liga muito diretamente aos elementos da linguagem pictórica, sempre atravessado pelo gesto perceptivo. O exercício curatorial dialoga, neste caso, com o do crítico-poeta, na medida em que, além de organizar, seleciona elementos que vão guiando o olhar e a leitura das obras, a partir dos poemas, tal qual o movimento de acompanhar uma exposição e todos os elementos cenográficos compositivos no interior de uma galeria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese teve como principal objetivo investigar as relações que se estabelecem entre poesia e artes visuais em parte da poesia produzida por Walmir Ayala. Para explorar essas relações e os sentidos que delas emanam, foram selecionados poemas dos livros *Natureza viva* (1973), *A pedra iluminada* (1976), *Memória de Alcântara* (1979), *Os Reinos e as Vestes* (1986) e *Caderno de pintura* (2014). Para tanto, assumimos uma abordagem interartística, de modo interdisciplinar, a partir do recurso da *écfrase*, acreditando ser o operador que melhor daria condições de compreender as figurações do *gesto perceptivo* (Leite, 2024) no todo dos poemas selecionados.

Em um primeiro momento, a motivação para o desenvolvimento desta tese está relacionada a três fatores: 1. como leitor, reconhecimento de uma intensa visualidade na poesia de Walmir Ayala, sobretudo no que diz respeito à ligação com o campo das artes visuais; 2. a identificação de que há um silêncio em torno do nome do poeta, no campo da crítica e da historiografia literária – destaque-se que, até o presente momento, de acordo com o banco de Dissertações e Teses da Capes, este trabalho vai se configurar como a primeira tese de Doutorado que trata da poesia de Ayala, de maneira integral, sendo sua obra explorada apenas em outros gêneros, como apontamos na introdução; 3. a percepção de que seu trabalho como crítico de arte influencia diretamente na sua produção poética, especialmente a partir dos anos 70, sendo as décadas de 1970 e 1980 as mais significativas dessa produção. Essas motivações, portanto, tornaram-se hipóteses que alicerçaram o estudo desenvolvido aqui.

A leitura integral da obra do poeta, de maneira geral, revelou que nas primeiras obras, anos 1950 e 1960, as relações com outras artes é bastante tímida, comparecendo apenas um interesse já pelo visual como resultado de uma observação para o cotidiano, o que se mantém característico ainda nos anos seguintes, sobretudo ao reconhecermos a presença de uma intensa circunstancialidade em seus versos. O que nos levou a não considerar suas primeiras obras no recorte do trabalho.

Abrindo um pequeno parêntese, gostaria de comentar brevemente, em primeira pessoa, que tive a experiência de estar na cidade de Saquarema, no Rio de Janeiro, onde o poeta viveu parte de sua vida até seu falecimento e produziu grande parte de sua obra. Curiosamente (ou não), a topografia da cidade suscita e parece talvez incitar

no *olhar*. Por exemplo, um dos pontos marcantes da cidade é a “Pedra do Índio”, local em que, como se conta na cidade, há uma atmosfera amorosa representada pela figura de um indígena que morreu olhando para o mar, melancólico por sua vida amorosa não ter se concretizado: olhava para o mar ao pensar na amada. Todos que visitam este lugar, que fica em um ponto alto da cidade, podem sentar-se na pedra, que tem figurações próximas de um rosto humano, e observar o mar e parte da cidade com uma vista deslumbrante. Os muros de diversas casas abrigam enormes pés de buganvílias, o que permite reconhecer o cenário de muitos poemas distribuídos pelas obras de Ayala. Outro ponto intenso quanto à visualidade é a capela de Nossa Senhora de Nazareth, também localizada no alto de um morro, que permite que, de lá, seja vista toda a cidade. Ao fundo da igreja, está o cemitério, local que eu descreveria sem preocupação: possibilita a vista mais bonita da cidade. Em alguns momentos nos seus diários, Walmir Ayala relata ser seu sonho ser ali enterrado, para que pudesse sempre olhar para o mar.

Esse pequeno relato é apresentado a fim de se destacar que, do meu ponto de vista, podemos considerar a vivência de Ayala como sujeito que buscou, desde sua saída de Porto Alegre para o Rio de Janeiro, viver intensamente a vida de poeta, e a também intensa presença de visualidade em sua obra pode estar ligada ao lugar em que viveu. Uma forma de habitar poética e sensivelmente este mundo.

Como apontado anteriormente, o conceito principalmente de que nos valem para o exercício analítico foi o de *écfrase*. Múltiplo, antigo, com diversas abordagens, o conceito demanda atenção no uso, quando da realização de análises, o que buscamos discutir no capítulo 1. Devido a sua longa tradição, muitos trabalhos ainda hoje abordam o recurso no seu sentido mais tradicional de descrição fiel de algum objeto, abordagem que não assumimos, sem, contudo, desconsiderar que há também essa concepção.

Há, no contexto mais recente, no âmbito dos estudos interartes a visão de que a *écfrase* é um recurso que pode, por um lado, remeter, dialogar, transpor para o literário uma obra de arte visual, em alguns casos, mas pode também sugerir e criar via imaginação e linguagem poética algum efeito de visualidade nos textos, o que a retira do lugar de pura descrição. Nesse sentido, o recurso da *écfrase* é bastante amplo e requer escolha consciente e anunciada no momento do exercício analítico.

Em dois dos três primeiros livros, analisados no capítulo 2, *Natureza viva* (1973) e *A pedra iluminada* (1976), observamos que o recurso da *écfrase* revela o *gesto*

perceptivo do poeta na medida em que dialoga, a partir das nuances do pictural, sobretudo, com a tradição do gênero pictórico natureza-morta, no primeiro caso e com intenso desejo de representar verbalmente imagens que possam se tornar visíveis aos leitores. Nesse primeiro momento, as obras mantêm diálogo direto com as artes visuais, mostrando uma intenção clara de tornar algo visível, de colocar diante dos olhos aquilo que se lê.

Em *Natureza viva*, o que sobressai, do nosso ponto de vista, é uma interpretação do poeta acerca dos temas ligados ao gênero natureza-morta, como o tempo, a morte, a vida, empreendidos em um diálogo interartes. Nessa direção, para além de poder visualizar verbalmente um elemento pictórico, a partir de uma imagem textual, o leitor é levado também a refletir sobre esses grandes temas.

Já em *A pedra iluminada*, além dessas reflexões, também é possível observar o desejo de tornar verbal a concretude das coisas visuais. Espaços evocadores, léxico pictural, técnicas e novamente o gênero natureza-morta vão comparecer como marcas de afetação (Leone, 2014) do crítico que convivia em espaços das artes no trabalho do poeta.

Memória de Alcântara (1979), terceiro livro analisado neste mesmo capítulo, é o que mais se aproxima de um uso da éfrase com sentidos de descrição, sem, contudo, perder seu potencial imaginativo. Ligada à leitura de Hansen (2006) que trata do recurso da éfrase como se apresentando por categorias que fazem ver pessoas, lugares, tempos, emoções, coisas, a obra permite ao leitor conhecer pelo ver a cidade que ruiu e se perdeu no tempo. Neste caso não temos, portanto, uma relação com as artes visuais, mas o livro já revela o trabalho do poeta com um desejo de tornar visível algo “invisível”.

Em síntese, o recurso da éfrase permitiu-nos reconhecer que, na década de 1970, as obras de Ayala assumem o desejo de construir visualidades de modo a dar a ver, seja pelo diálogo com outras artes, como é mais intenso, seja pela reconstrução verbal de uma visualidade de um lugar que se perdeu no tempo. Isso operando, ainda, em diálogo com sua crescente produção de crítica de arte.

O capítulo 3 apresenta a leitura de duas importantes obras no todo do conjunto da produção de Ayala, especialmente quanto ao maior índice de presença de sua dupla face: a do poeta e a do crítico de arte; sendo elas *Os Reinos e as Vestes* (1986) e *Caderno de pintura* (2014).

A mobilização de um léxico pictural (Louvel, 2012) no exercício de criação poética é uma das principais características que nos permitem reconhecer o *gesto perceptivo* dessa figura afetada pela dupla atuação. Contudo, nesses dois livros, o gesto em análise é representado principalmente por uma subversão da direção tradicional de transposição, ou seja, o desejo de que algo se torne visível, como vimos em obras anteriores. Como discutido no capítulo 1 da tese, a década de 1980 foi aquela em que Walmir Ayala mais se dedicou ao trabalho como crítico de arte, tendo publicado mais crítica que poesia, inclusive. O que não é comum nos demais períodos de sua produção, sobretudo porque Ayala sempre frisou, em entrevistas e em seus diários, ser sua atuação essencialmente a de poeta, mesmo quando se dedicou à escrita em outros gêneros.

Nesse contexto, observa-se que ambas as obras materializam um desejo de reflexão sobre a matéria pictural, sem, contudo, transpor para plano verbal aquilo que é visual. O que se apresentam nos poemas são percepções do poeta que busca, neste caso, tornar o visível invisível, como afirma ele mesmo em poema que integra a obra dedicada à pintora Maria Leontina. Nessas duas obras, Walmir Ayala se aproxima mais da linguagem e da figura do crítico de arte, o que torna os textos mais complexos em suas configurações relacionais, motivo pelo qual a leitura dos poemas, neste capítulo, foi realizada em diálogo mais direto com ensaios de crítica de arte e pensamentos de Ayala sobre os artistas presentes nos poemas, as técnicas e as tendências.

Por fim, além de reconhecer as nuances do funcionamento da éfrase no campo do literário, em abordagem interartes, reconhece-se em Walmir Ayala, nesta pesquisa, a figura do “poeta no ateliê”, ao se considerar essas duas décadas de sua produção de modo a revelar, pelo *gesto perceptivo*, a afetação do poeta pelo exercício do crítico, materializado em um trabalho de produção poética interartístico e, de certo modo, complexo por exigir a ativação de referentes no exercício de leitura.

REFERÊNCIAS

- A CASA assassinada. O Direção: Paulo César Saraceni. São Paulo: Brasil: Planiscope Planificações e Produções Cinematográficas Ltda.,1971. Filme.
- ACHCAR, Francisco. **A Rosa do povo e Claro enigma**: roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- AYALA, Walmir. **À beira do corpo**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964, n.p.
- AYALA, Walmir. **A criação plástica em questão**. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.
- AYALA, Walmir. **A pedra iluminada**. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976.
- AYALA, Walmir. **Águas como espadas**. Rio de Janeiro: Colorama, 1983.
- AYALA, Walmir. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1965.
- AYALA, Walmir. **Arte brasileira**. Rio de Janeiro: Colorama, 1985.
- AYALA, Walmir. **Bandeira de Mello**: a arte do desenho. Rio de Janeiro: Mini Galery, 1986.
- AYALA, Walmir. **Brasília**: patrimônio cultural da humanidade. Rio de Janeiro: Spala, 1988
- AYALA, Walmir. **Caderno de pintura**. Recife: Cepe, 2014.
- AYALA, Walmir. **Cantata**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.
- AYALA, Walmir. **Diário I**: difícil é o reino. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1962.
- AYALA, Walmir. **Diário II**: o visível amor. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S.A., 1963.
- AYALA, Walmir. **Diário III**: a fuga do arcanjo. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1976.
- AYALA, Walmir. **Dicionário de pintores brasileiros**. 2 v. Rio de Janeiro: Spala, 1986.
- AYALA, Walmir. Especial Walmir Ayala: diários, cartas, poemas, entrevista. **Hobicua**, n. 5, 2018.
- AYALA, Walmir. **Êste sorrir, a morte**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1957.

- AYALA, Walmir. **Face dispersa**. Porto Alegre: ed. do autor, 1955
- AYALA, Walmir. **Jóias da Arte Sacra brasileira**. Rio de Janeiro: Colorama, 1981.
- AYALA, Walmir. **Luiz Verri**. Rio de Janeiro: Arte Hoje, 1985.
- AYALA, Walmir. **Manoel Costa**. Rio de Janeiro: Imprinta, 1987.
- AYALA, Walmir. Mário e o movimento modernista. In: SEFFRIN, André (Org.). **1922 e depois: Tarsila, Anita Di e outros personagens**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2021.
- AYALA, Walmir. **Martinho de Haro**. Rio de Janeiro: Leo Christiano, 1986.
- AYALA, Walmir. **Memória de Alcântara**. São Luís: Sioge, 1979.
- AYALA, Walmir. **Natureza viva**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1973.
- AYALA, Walmir. **Notícias do Paraná: sobre arte paranaense**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.
- AYALA, Walmir. **O Brasil por seus artistas / Brazil through its artists**. Edição especial bilíngue. São Paulo: Círculo do Livro/Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.
- AYALA, Walmir. **O edifício e o verbo**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961.
- AYALA, Walmir. **Os reinos e as vestes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- AYALA, Walmir. **Pintores brasileiros contemporâneos**. Rio de Janeiro: Colorama/Banco do Brasil, 1974.
- AYALA, Walmir. **Poemas da paixão**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- AYALA, Walmir. **Poesia revisada**. Rio de Janeiro: Olímpica Editora/Instituto Nacional do Livro – MEC, 1972.
- AYALA, Walmir. **Questionário**. Alegrete: Cadernos do Extremo Sul, 1967.
- AYALA, Walmir. **Vamos salvar este salão?** Rio de Janeiro: Editora Cultura contemporânea, 1982.
- AYALA, Walmir. **Vicente, inventor**. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1980.
- AYALA, Walmir. **Partilha de sombra**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1981.
- AYALA, Walmir. Em torno de Maria Leontina. In: Breno Krasilchik. **Maria Leontina: pintura sussurro**. São Paulo: Arauco, 2008.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Hugo Mader. São Paulo: Fósforo, 2022.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOSI, Viviana. Artes plásticas e poesia no Brasil nos anos 70. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 67–86, 2006. [DOI: 10.11606/va.v0i15.50457](https://doi.org/10.11606/va.v0i15.50457).

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANCO, Luís Carlos S. O Deus carnal de Walmir Ayala. **Fórum de Literatura brasileira contemporânea**, v. 12 n. 23, p. 63-80, 2020. <https://doi.org/10.35520/flbc.2020.v12n23a35478>

CAMILO, Vagner. **A modernidade entre tapumes**: da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

CASTRO, Yasmin Amorim Viana de. **Através da janela: a epifania na poesia de Walmir Ayala**. 2022. 17 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 33.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. **Todas as Letras**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis and Adaptation. In: LEITCH, Thomas (ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. New York: Oxford University Press, 2017a.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, v. 2. n. 2, p. 37-55, 1997. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>

CORRÊA, Milena Regina Duarte. **A presença da natureza-morta na arte contemporânea**. 2020. 113f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2020.

COSTA. Ricardo Ramos. **Poéticas da visualidade em João Cabral e Miró**: a poesia como crítica de arte. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

DESCOLA, Philippe. **As formas do visível**: uma antropologia da figuração. Trad. Monica Kalil. São Paulo: Editora 34, 2023.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: entrevista com Thaís Flores Nogueira Diniz. [Entrevista concedida a] Cleber da Silva Luz, Vanessa Luiza de Wallau & Liliam Cristina Marins. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, vol. 43, n. 1, e57725, jan.-jun., 2021.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; SANTOS, Ariane Souza. Imagens em palavras: as cinco formas efrásticas nos poemas de Shawna Lemay. **Todas as Letras**, v. 13, n. 2, p. 149-159, 2011.

FARIA, Octavio de. À beira do corpo. In: AYALA, Walmir. **À beira do corpo**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964, n.p.

FILHO, Odylo Costa Visitação de Alcântara. In: AYALA, Walmir. **Memória de Alcântara**. São Luís: Siogé, 1979, p. 9-11.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo. Annablume, 2014.

FORTUNA, Daniele Ribeiro. Luto e escrita no diário de Walmir Ayala. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, [S. l.], n. 29, p. 79–94, 2019. DOI: 10.24261/2183-816x0529. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/483>. Acesso em: 17 jul. 2024.

FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. **Elyra**. n.8. Porto, ver páginas, 2016.

FROTA, Lélia Coelho. A lírica de Walmir Ayala. In: AYALA, Walmir. **A pedra iluminada**. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976, n.p.

GARCIA, Gismara Rosane. Frames literários. A Ekphrasis n’O Conquistador. 2008; 199 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlia de Mesquita Filho, Araraquara, 2008.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Trad. Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2018.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A poesia como pintura: a ekphrasis em Albano Martins**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, n. 71, p. 85-105, 2006.

HORÁCIO. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

LANCMAN, Thais Kuperman; PEREIRA, Helena Bonito Couto. Écfrase curatorial: uma categoria contemporânea. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, v. 19, n. 1, p. 158–180, 2020. <https://doi.org/10.26512/vis.v19i1.3258>.

LEITE, Luiza. **A superfície dos dias: o poema como modo de perceber**. São Paulo: Círculo de poemas, 2024.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão [et. al.]. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEONE, Luciana di. **Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **A ficção e o poema**: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Trad. Márcia Arbex. In: Thaís Flores Nogueira Diniz (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

LUZ, Cleber da Silva. **Écfrase imaginativa em O nome das coisas, de Sophia de Mello Breyner Andresen**. 2022. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá – PR, 2022.

MACÊDO, Érika Sabino de. **Palavras e imagens: uma confluência de caminhos entre Walmir Ayala e Milton Dacosta**. 2005. 147f. (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. 2005.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Edições PINAKOTHEKE, 1998.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Temas e símbolos da arte universal**. Rio de Janeiro: Edições PINAKOTHEKE, 2010.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOREIRA, Daniel da Silva. **Escritas de si e homossexualidade no Brasil: os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus**. 2017. 319f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora – MG, 2017.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Caderno de pintura, caderno de poesia. In: AYALA, Walmir. **Caderno de pintura**. Recife: Cepe, 2014, p. 9-20.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Um corifeu dentro da cena: a crítica da arte de Walmir Ayala. **Estudos Universitários**, v. 35, n. 1/2, p. 45–56, 2018.

PANOFSKY, Erwin. Sobre o problema da descrição e interpretação de conteúdo de obras das artes plásticas. In: Jacqueline Lichtenstein (org.). **A pintura: Descrição e interpretação**. Vol. 8. São Paulo: Editora 34, 2005.

PAZ FILHO, Luís Alberto dos Santos. As relações entre espaço como potência imagética e a construção de individualidades em *Natureza Viva*. **Movendo ideias**, n.1, p. 35-42, 2019. <https://doi.org/10.17648/movideias-v24n1-1363>

PAZ FILHO, Luís Alberto dos Santos. Um elogio de paixão em A pedra iluminada, de Walmir Ayala. **Revista Investigações**, v. 32, n. 1, p. 222–234, 2019. <https://doi.org/10.51359/2175-294x.2019.240261>

PAZ FILHO, Luís Alberto dos Santos. Uma busca por equilíbrio através da(s) identidade(s): *Os reinos e as vestes*, de Walmir Ayala. In: ALDROVANDI, Makeli et al. (org.) **Linguagens: múltiplos olhares, múltiplos sentidos**. Lajeado: Editora Univates, 2022, p. 241-253.

PAZ FILHO, Luís Alberto dos Santos. Walmir Ayala: a história, a crítica e o ofício das letras. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 35, p. 564-577, 2021.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1982.

PINA, Raisa Ramos. **A longa vida da natureza-morta: gênero, segregação, subversão**. Curitiba: Appris, 2020.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade, intertextualidade e remediação. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: Thaís Flores Nogueira Diniz

(Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RAJEWSKY, I. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. Trad. Ana Luiza Ramazzina Ghirardi. In: Camila Figueiredo; Solange Ribeiro; Thaís Flores Nogueira Diniz (Org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RODOLPHO, Melina. **Écfrase e evidência nas letras latinas**: doutrina e práxis. São Paulo: Humanitas, 2012.

SACCHETTIN, Priscila. “Desde menina eu me apaixonava pelos objetos”: a pintura de Maria Leontina e a geometria sensível. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 250–268, 2021. DOI: [10.20396/modos.v5i1.8663995](https://doi.org/10.20396/modos.v5i1.8663995). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663995>. Acesso em: 28 jul. 2026.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Trad. Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ANEXOS

Anexo I

Em torno de Leontina

Walmir Ayala

Maria Leontina representa um momento altamente pessoal dentro da pintura contemporânea brasileira. Sua obra transpassa a tendência crítica das rotulações, e, embora tida como exemplo da trilha abstracionista, há sempre em sua pauta lírica uma tênue e incisiva referência a situações formais da visualidade, das quais o abstracionismo é um detalhe de pura distância. Tenho notado que em geral os pintores abstracionistas se esquivam de fixar suas obras na fronteira do puramente mental, tentando filiar sua pesquisa a esquemas de ordem matemática que não deixam de ser estágios estruturais sobre os quais repousa toda a figuração. E há muito de memória, de reminiscência, nestes informalistas aparentemente herméticos. Lembro de Iberê Camargo que desentranha carretéis de seu gestualismo apaixonado, ou de Manabu Mabe, diluindo a fantasia e a paisagem japonesas em suas manchas refinadas. Pintores como Maria Leontina e mesmo Volpi deixam risonhamente que os analistas queimem as pestanas tentando limitar o que eles pretendem ilimitado.

Leontina fala pouco. Sua antieloquência é fecunda de reflexão e disciplina. É um ser atento à vida e ao mundo visível, procurando e projetando os toques invisíveis das formas conhecidas e catalogadas. Não parte certamente de temas figurativos para se filtrar em transparências e extensões metafísicas. O mais certo é o encontro simultâneo do tempo interior da forma, com a sua tradição significativa. E sintetiza mesmo, num exercício pictórico dos mais elaborados, no sentido da denominação, seja uma veste, uma vela de barco, um lenço suspenso no ar, uma folha de papel de seda, uma nuvem, a sombra de uma asa, o instante de um gesto.

Maria Leontina não gosta de falar, repito. No entanto o que diz é essencial e importante como sua pintura. Pergunto sobre a rotulação de abstracionismo, se ela o admite integralmente. Responde que a rigor não. Que o ponto de partida de um trabalho é descomprometido com idéias figurativas, mas que depois, a partir de uma visão integral, começam a surgir referências com uma realidade que eu chamaria de nebulosa e poderosamente poética. É mais ou menos o processo de domínio da

poesia, essência da verdade e do ser. Maria Leontina chegou ao ponto de intitular uma de suas exposições de “Os Reinos e as Vestes”, dando legenda a um mostruário aparentemente informal. Desde que vi seus primeiros quadros, pensei em lenços suspensos, páginas, formas imponderáveis tocadas por virtual movimento. Leontina fala de seu primeiro impacto com a pintura, ao visitar, há muitos anos, uma exposição de Flávio de Carvalho. Antes disso, sua instrução teria sido discretamente acadêmica, com respaldo teórico e o calor de uma fase de estudos no Instituto Lafayette, no Rio de Janeiro. Mas foi com os quadros de Flávio de Carvalho que ela sentiu a liberdade de criar, a possibilidade disso. O resto veio com o tempo, com a vivência e o trabalho. Uma das coisas lindas e definidoras que me diz neste primeiro encontro é o seguinte: “Desde menina eu me apaixonava pelos objetos como os outros se apaixonam pelas pessoas”. Realmente, um ser assim não poderia ser rigorosamente abstracionista. Não lhe bastaria a dimensão geométrica ou informal para instalar uma alma a seu gosto.

O ateliê de Maria Leontina é um pequeno apartamento em Ipanema. Tem um clima mágico de mosteiro. Prateleiras com mil objetos, cada um instigante em si, formando uma população variada e viva de expressões e formas da natureza, de artesanatos e imaginárias. Há uma ordem vestida de espontaneidade. Uma das poucas cadeiras está ocupada por um anjo de madeira, comprado numa feira de antiquários, provavelmente de origem espanhola. O anjo tem uma curiosa cabeleira que lhe cai sob a forma de tranças sobre os ombros, dando na parte superior a impressão de uma tiara. O anjo parece que vai falar, que vai interferir na nossa conversa.

Leontina diz que a imagem está ali esperando o momento de ser colocada na parede, problema de prego. Mas a gente sente que é muito mais que isso. O anjo é uma entidade, como cada coisa instalada naquele espaço luminoso, prestes a se pronunciar e decidir alguma coisa. Completando sua paixão pelos objetos, ela apanha uma reprodução de uma peça guardada num museu de Berlim, representando a filha de um faraó, e diz: “Esta cabeça eu comprei com o meu primeiro ordenado. Eu nem sabia nada da origem dela, nem que era egípcia. Gostei dos seus traços e da sua expressão.” Roda entre os dedos a cabeça da princesa egípcia que parece sorrir, conivente.

(Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 11 fev. 1979)