

NO «LABIRINTO», LIBERDADE: ESTUDO SOBRE
A RELAÇÃO ENTRE *EKPHRASIS* E HIPERTEXTO
EM VASCO GRAÇA MOURA

Diana Pimentel

Universidade da Madeira

IMAGEM-TEXTO

«Está iniciada a criação de poemas por máquinas eletrónicas.

A máquina que faz poesia chama-se mark 1»

Jornal de Letras e Artes

retoma o cálculo a pedra

o código em semínimas o semáforo

certo desenho egípcio osíris cariátide

é um jogral mecânico

um jongleur semântico

renova a epiderme por contágio

digital do número dilata-se por séries

(zona tórrida)

quem suporia o poema nos antípodas?

Ao ruy de oliveira

«mark 1», in Vasco Graça Moura, *Modo mudando – poemas*
(ed. do autor; porto, livraria divulgação; 1963, p. 59).

Na sua reflexão crítica sobre as artes, os média e as formas culturais, W. J. T. Mitchell afirma que se pode hoje inferir que «[s]ociety is a text», tanto como «[n]ature as its scientific representations are ‘discourses’» (Mitchell, 1994: 15).

Na contemporaneidade, Mitchell assinala a ocorrência de um duplo movimento – linguístico e pictural –, tal que «art history could very well find its theoretical marginality transformed into a position of intellectual centrality, in the form of a challenge to offer an account of its principal theoretical object – visual representation – that will be used by other disciplines in the human sciences» (Mitchell, 1994: 15). Desejando a diluição de fronteiras entre disciplinas das ciências humanas (a história das artes plásticas, dos *media* e os estudos sobre a linguagem, por exemplo), sobretudo na era pós-moderna desde a segunda metade do século xx, W. J. T. Mitchell opera essa mesma translação ao afirmar:

no special textual features can be assigned to *ekphrasis*, any more than we can, in grammatical or stylistic terms, distinguish descriptions of paintings, statues or other visual descriptions from descriptions of any other kind of object (Mitchell, 1994: 159).

Definida a poesia efrástica como um texto que «speaks to, for, or about works of visual art in the way that texts in general speak about anything else» (Mitchell, 1994: 159), conseqüentemente,

[t]he scope of *imagetext* (...) is not confined to visual representation, but extends to language as well. The pictorial turn is not just about the new significance of visual culture; it has implications for the fate of reading, literature and literacy (Mitchell, 1994: 193).

A expressão *imagetext*, criada por W. J. T. Mitchell (Mitchell, 1994: 193; *passim*), parece-me poder ser concetualmente articulada

com a ideia de hipertexto, definido este conceito como um conjunto de «topics and their connections, where that topics may be paragraphs, sentences, individual words, or indeed digitized graphics or segments of vídeo» (Bolter, 2001: 35), um compósito que se amplia sobre também sobre a linguagem.

Entendido como um processo de *remediação da imprensa*, o hipertexto é pensado por Jay David Bolter como «a textual space» (Bolter, 2001: 35) que inclui um dispositivo eletrónico – a *ligação* – equivalente a um outro mecanismo tipográfico, a *nota de rodapé*: «this linking is simply the electronic equivalent of the footnote used in printed books for hundred of years» (Bolter, 2001: 27).

Articulando hipertexto e *ekphrasis* na sua reflexão sobre o computador como uma tecnologia de escrita e de leitura, Jay David Bolter afirma existir, no *espaço de escrita* eletrónico, um *impulso ecfrástico* que se insere num movimento de revelação ou «libertação do visual» (Bolter, 2001: 47-76). De facto, para este teórico e crítico

[t]he breakout of the visual, the ekphrastic impulse, is at its most vigorous in the electronic writing space, where new media designers and authors are also redefining the balance between word and image (Bolter, 2001: 58).

Apesar de aceitar como *novo* este meio eletrónico, Bolter insere esta revelação *ecfrástica* no que anteriormente aconteceu com a invenção e o uso de tecnologias como a fotografia, o cinema ou a televisão, na medida em que

[l]ike the older visual media like photography, film and television, new digital media remediate the book, the newspaper, and the magazine by offering a space in which images can break free of the constraint of words and tell their own stories. (Bolter, 2001: 58)

Operando um mesmo mecanismo de *remediação*, os «[d]esigners of hypermedia employ images as well as sound in an effort to provide a more authentic or immediate experience than words alone can offer» (Bolter, 2001: 58). Estes criadores de hipermédia tentam criar esta experiência imediata, portanto, ancorados na expectativa *ecfrástica* das possibilidades da representação visual face à representação verbal (Bolter, 2001: 35) onde o ouvido e o olhar repousem juntos, numa mesma unida forma, verbal e visual, *suturadas* palavras e imagens, uma *imagetext*, quando «the ear and the eye lie/down together in the same bed» [and (...)] «the estrangement of the image/text division is overcome, and a sutured, synthetic form, a verbal icon or imagetext, arises in its place» (Mitchell, 1994: 154).

O que desenhadores de hipermédia tentam contemporaneamente fazer parece a Jay David Bolter semelhante àquilo fizeram os escritores (*aedos*, trovadores e poetas): na medida em que «[t]his strategy of remediation cuts deeply into the history of writing itself – beyond alphabetic writing to earlier forms. Hypermedia can be regarded as a kind of picture writing, which refashions the qualities of both traditional picture writing and phonetic writing» (Bolter, 2001: 58). Ora, se os inventores de hipermédia ou de hipertexto tentam dispor imagens e fazer ecoar sons numa tentativa de nos conceder uma experiência (talvez ilusoriamente) imediata e (sensorialmente) mais ampla do que aquelas que as palavras – se fixas, imutáveis – nos podem oferecer, então parece possível que este outro *espaço de escrita*, «digital do número» (Moura, 2007: 61) seja aquele lugar onde a pele do poema «renova a epiderme *por contágio*» (Moura, 2007: 61).

LABIRINTO

uma fenda na paisagem faz
 supor que a paisagem estalou
 e que por detrás dela
 há ainda outra paisagem.

mas, e se a fenda for na superfície lisa
 do céu ou do lago? (...)
 se, de um lado, digamos, estiver paísa ...
 e, do outro, ficar ...gem, e no intervalo

entre os rebordos das sílabas, assim
 tornadas periféricas, avistarmos
 cúmulo-nimbos, mares, embarcações, tumultos,
 estranhamente iluminados,

ou outros modos da palavra entrevistos (...)
 aflorando sob a pele da paisagem

«as luvas» (Moura, 2002a: 49)

É frequentemente notado que «a obra poética de Vasco Graça Moura revisita sob um olhar culto e esteticizante as relações entre a poesia e certas artes como a pintura e a música» (Amaral, 2006: 8). É, portanto, inevitável constatar, no percurso poético deste autor, referências à tradição literária portuguesa, desde Sá de Miranda a Jorge de Sena, como especificamente sublinha Márcia Arruda Franco:

[f]oi justamente Jorge de Sena que, com *Metamorfoses*, deu início, na poesia portuguesa contemporânea, à maneira de compor poemas a partir de músicas, quadros e imagens. Vasco Graça Moura (...) parece seguir de perto o de Sena (Franco: 2010).

No ensaio «O que farei com esta ecfraze?», que antecede a antologia, *Imitação das Artes: antologia ecfrástica* (2002a), Vasco Graça Moura interroga-se:

Onde quero chegar com a ecfraze? Antes de mais incorporar sinais de outros ‘fazeres’ no meu fazer poético. Coisas que me marcaram, processos e resultados que mexeram comigo e ficaram a ‘remoer-me’ por dentro e que eu tenho necessidade de retomar com a minha utensilagem específica. É também uma forma de ‘tradução’ que não me surge só na poesia (Moura, 2002a: 12).

O gesto de «incorporar sinais de outros ‘fazeres’» na sua obra é naturalmente uma declaração acerca da importância da intertextualidade e da tradução intersemiótica na sua poesia e, sobretudo, uma afirmação do modo como o seu «fazer poético» se elabora sobre e com a história e a cultura não apenas literárias (nem exclusivamente portuguesa), mas também musical e pictórica, ou fotográfica, operando, quer de forma «contrapuntística, e portanto musical», quer de forma «imagética (...) e portanto visual» (Moura, 2002a: 12).

Tal como se pode inferir da citação anterior do ensaio «O que farei com esta ecfraze?», e em articulação com o estudo sobre a natureza do hipertexto (especialmente no que diga respeito à sua possível articulação com a poesia ecfrástica), importa-me neste ensaio observar o modo como, na poesia de Vasco Graça Moura, por entre «labirintos tão fascinantes, [se] colhe muitas vezes preciosas fontes para a génese dos poemas, sempre com a consciência de que tudo se confunde num emaranhado de tempos, espaços e vozes» (Amaral, 2006: 8). Dito de outro modo, suponho que o *corpus* que aqui analisarei pode ser um bom lugar onde se eventualmente se revele aquela «dupla face da linguagem enquanto *medium* das artes verbais – [que] tenta assimilar a simultaneidade, na figura verbal, da fixidez

e do fluir» (Krieger, 2007: 144); isto é, um espaço em que se dá a ver «a consciência da escrita como escrita em face da penumbra do conhecimento» (Amaral, 2006: 8).

O que neste ensaio tentarei – especialmente a partir de uma leitura do livro *Em demanda de Moura / Giraldomachias* (Moura e Castello-Lopes, 2000) – é entrever, por entre a «fenda na paisagem» (Moura, 2000: 179) da linguagem (verbal e visual) o modo como esta poesia se constrói como *ekphrasis* (digamos assim, naturalmente) hipertextual, porque multi-sequencial, não linear e visual, como «se, de um lado, digamos, estiver paísa ... / e, do outro, ficar ...gem» (Moura, 2000: 179).

Porque convoca muitos dos atributos que caracterizam o hipertexto, parece-me poder pressentir-se neste ‘objeto’ um mesmo (e comum, como se simétricos) movimento efrástico e hipertextual, onde, intuo, se dá a ler e a ver «outros modos da palavra entrevistos (...) / aflorando sob a pele da paisagem» (Moura, 2002a: 49).

PAISAGEM

(...) julgaremos que
se trata de um quadro
cuja pintura estalou com o

tempo. mas, e se não estivermos
a falar de um quadro? se a paisagem
tiver um rasgão em si mesma, uma
fissura irregular interrompendo-a (...)

em busca das razões
de ser artesanais dessa fenda, as luvas (...)

mas, e se as luvas agora
 manipularem acaso sem as mãos, tocando a
 medula da verdadeira paisagem, da que
 nos custa tanto a representar?

«as luvas» (Moura, 2002a: 49-50)

Parta-se do pressuposto de que a poesia de Vasco Graça Moura reflete um pensamento e uma prática ecfrásticos, que «não é pois uma ecfrase inocente» (Ribeiro, 2003: 46). Admita-se como provável que a *fenda* ou o *rasgão* que no poema se abre convoque a *fissura* que a linguagem – qualquer linguagem – parece inscrever entre nós e o mundo, quebrando a nossa percepção (sensorial, imediata) dele: «mas, e se não estivermos / a falar de um quadro? se a paisagem / tiver um rasgão em si mesma, uma / fissura irregular interrompendo-a» (Moura, 2002a: 49). Este poema (e muita desta poesia), parece interrogar precisamente esse lugar «para lá da fractura» (Moura, 2002a: 49), «uma fractura longilínea, não / necessariamente ao centro, mas / numa inquietante assimetria» (Moura, 2000: 179) entre o sujeito e aquilo que vê (*quadro* ou *paisagem*, representação ou real).

Se se aceitar que a linguagem verbal pode ser pensada como um mecanismo natural realizado como inscrição exterior ao homem – gravada em «pedra», suspensa num «código em semínimas» ou alinhada em «certo desenho egípcio» (Moura, 2007: 61) – então parece aqui questionar-se sobretudo a «inquietante assimetria» (Moura, 2002: 49) entre as diversas linguagens, as artes – a pintura (desenho), a música (semínimas) e a poesia.

Os poemas de Vasco Graça Moura (até agora) aqui referidos parecem, neste sentido, alinhar-se com a ideia – transportada neste artigo por via do conceito de hipertexto – de se questionarem os mecanismos de escrita e os meios de representação do pensamento,

na relação entre o homens e os mecanismos com que escreve (e se inscreve no mundo, no real).

De facto, desta breve leitura parece-me ter ficado o rasto de uma (ténue ou vincada) simetria entre *ekphrasis* e hipertexto (ou ‘image-text’), sobretudo se considerados ambos como mecanismos intertextuais que fazem apelo a uma mesma «lógica metagráfica», que, para Manuel Portela, está presente quer na textualidade tipográfica como na eletrónica, na medida em que «[a] textualidade digital revela a *natureza visual* da linguagem que *sustenta todas as formas textuais*» (Portela, 2003: 1).

Do meu ponto de vista, a propriedade nomeada por Portela como uma *lógica metagráfica*, «uma lógica que liga o conteúdo conceptual e o conteúdo visual dos textos, [...] um dos aspectos salientes na análise da produção literária eletrónica, seja na reedição eletrónica de formas bibliográficas, seja na produção *ab initio* de literatura digital» (Portela, 2003: 1), é um dos atributos da poesia ecfástica, na medida em que, ao fazer-se, reflete sobre e com os «outros modos da palavra entrevistados (...) / aflorando sob a pele da paisagem» (Moura, 2002a: 49).

Na *paisagem* comum que (a mim) me parecem ser a poesia ecfástica e o hipertexto – simultânea e simetricamente intertextuais e *metagráficos* – podemos, então, entrever «tumultos, / *estranhamente iluminados*» (Moura, 2002a: 49), que se revelam na pele e na *epiderme* da linguagem (Moura, 2007: 61).

Rita Patrício parece assinalar este mesmo *tumulto iluminado*, pois, na sua interpretação do poema «écloga *in tempore mortis* ou dos pintores – dedicado à memória de *mário botas*» (Moura, 2002: 15-18), nota que «o que se exalta é a procura da imagem reveladora. Não é a reprodução do real que funda o elogio desta pintura, mas a crença de que esta é uma procura para mostrar o que no real se esconde» (Patrício, 2001: 4). Sem distinguir se esta é tarefa do pintor ou do poeta (o que

nem seria desejável tentar, dado o uso da primeira pessoa do plural ao longo de todo o poema) – artes simétricas a poesia e a pintura, naturalmente – Rita Patrício assinala que este é um «ofício, lento e paciente, de desnaturar as coisas [que] visa uma desocultação» (Patrício, 2001: 4).

Na sua análise ao poema «ut pictura poesis» (Moura, 2002a: 56) – um poema particularmente eloquente como poética da percepção e da escrita efrástica em Vasco Graça Moura –, Sandra Teixeira refere que se descrevem as «diverses façons d’observer un tableau, en fonction de ce que le spectateur y recherche – la représentation géométrique, les volumes, les matières ou les formes. Dans tous les cas, le contact direct avec la matière est recherché à travers les impressions tactiles suggérées par le tableau, comme si l’oeuvre rendait au spectateur les émotions qu’il a déjà en lui» (Teixeira, 2006: 72).

No poema conta-se da percepção poética (humana): «nalgumas pinturas busco a força latente dos volumes, / o espaço pensado (...) a sua comovida geometria. mas noutras sinto a sombra (...) ou o efeito de espelho // anulando o suporte e um sentido único da matéria» (Moura, 2002: 56). Não tão dissemelhantes, «noutras ainda, a taticidade restitui-me o que imagino ou sei / (...) e noutras o peso / das madeiras, dos metais, dos estofos, sob as qualidades da luz, a variação dos silêncios metafísicos, a linha // *serpentinata* que enreda o movimento de um dorso / como um fio de tempo» (Moura, 2002: 56).

Entre *espaço e tempo*, sob *sombras* sentidas ou *silêncios metafísicos*, se neste poema se narra o trânsito do olhar do sujeito sobre a pintura, esse é sobretudo um movimento especular e introspetivo – ontológico, poderia dizer-se – na medida em que «[c]’est toujours sa propre image, son propre corps que le poète projette sur l’oeuvre à travers une expérience sensible et intellectuelle, comme pour abolir la distance qui le sépare de la toile» (Teixeira, 2006: 72-73).

De facto, noto que, com a percepção da pintura, parecem, por um lado, colaborar os outros sentidos para além do olhar – o tacto, a

audição – numa sinestesia que o próprio poema (ou o poeta) explica: «em todas, busco / uma medida humana da representação,» (Moura, 2002: 56); por outro, parece ser esse fenómeno *sinóptico* (ou *audição colorida*¹) que dilui as *sombras* e os *contornos* do sujeito: «mesmo que ela flutue numa irrealidade palpável / em que também posso reconhecer as dimensões efémeras / do que sou, contraditórias, obscuramente pressentidas / quantas vezes formuladas ou desfiguradas / nas sinópsias [*sic*] da alma. *ut pictura poesis*» (Moura, 2002: 56).

Na percepção visual (e sinestésica), como na poesia ecfrástica, (intuo) «estaremos então, confirma-se, / a falar (...) da nossa perturbação avolumando-se, / da nossa incontinente apetência / de incorporar mais mundo» (Moura, 2002: 49-50), através da procura (e de não saber encontrar), com as mãos nuas, «das razões // de ser artesanais dessa fenda, as luvas / penduradas (...) para tactear, ocultar ou intermediar a fenda / na paisagem que se sobrepõe a uma // outra paisagem» (Moura, 2002a: 49-50).

ARCO

o que se há-de fazer destas astuciosas presenças? (...)

despede-se do frágil horizonte, linha
lilás tremulando ao rés das sombras. (...)

halo

que em várias vozes variamente ardia.

«ulisses [3.]» (Moura, 2007: 397)

1 «Sinópsia: tipo de sinestesia na qual as *sensações visuais* são associadas a *sensações auditivas*; o m. q. *audição colorida* (Do gr. 'syn', *juntamente*+*ópsis*, 'visão'+*ia*); cf. *Dicionário da Língua Portuguesa*, 6ª edição, Porto: Porto Editora, 1987.

O livro *Em demanda de Moura / Giraldomachias* (Moura e Castello-Lopes, 2000) é (parece-me) um *objeto* particular no conjunto da poesia de Vasco Graça Moura. Por um lado, nele o poeta procede, como eloquentemente testemunham as coleções poéticas *Imitação das artes – antologia efrástica* (2002a) e *Musa da música – antologias de ontologias* (2002b), às «operações de desmontagem» (Moura, 2007: 561) que são os olhares que com as outras artes a sua poesia estabelece. Por outro, se se trata do mesmo processo – aquele encontro «acontecido que obras de arte de diferente natureza (quadros, esculturas, fotografias, filmes, peças musicais) [que] acabe[a] por gerar ecos com elas solidários» (Moura, 2007: 563), nos referidos livros a «manipulação [da palavra]» (Moura, 2007: 563) adquire (suponho) uma outra (acrescida) natureza. Chamemos-lhe, provisória e precariamente, «chamada à pedra» (Moura, 1983: 32) ou «gramática do arco-íris» (Moura, 1983: 9).

No seu livro de ensaios *Caderno de olhares* (Moura, 1983), ao escrever sobre um pintor (Armando Alves; cf. Moura, 1983: 9-16) e um escultor (João Cutileiro; cf. Moura, 1983: 32-39), Vasco Graça Moura reflete sobre a relação entre arte e natureza, sobre os mecanismos de representação e sobre a realidade, inscrevendo na sua percepção das peças pictóricas ou escultóricas também um modo seu de pensar a poesia e a linguagem.

Convocando Leonardo da Vinci, o poeta ensaia uma «teoria da pintura»: «o arco-íris é engendrado pela chuva, pelo sol e pelo olhar» (Moura, 1983: 9); confundidos água e luz (elementos da natureza) e o homem, pelo olhar, mutuamente tocados pela ponte do olhar, assim se «engendra o arco-íris. *Ut pictura poesis*, literal e rigorosamente» (Moura, 1983: 9). Esta é, portanto, uma *soma* de artes – a da pintura com a da poesia, ou o cumprir-se (em forma de letra, ensaiada) aquela espécie de *metáfora* que afirma que «a linguagem se concentra no poema, procurando o ponto ótimo algures numa tensão entre a

razão e a emoção, entre o virtual e o real» (Moura, 1996: 473); entre cores (virtuais?) do *arco-íris*, geradas pela luz e pela água, parece, então, existir uma ponte, o *olhar* do poeta (do pintor, do homem, nosso), tal como se revela, num instante (quase sempre inicial) o poema: «o poema afinal institui[-se] em cada momento da panóplia das veleidades de se tornar numa das metáforas possíveis, partilháveis e quase sempre melancólicas, do mundo» (Moura, 1996: 473).

No ensaio «João Cutileiro: chamada à pedra» (Moura, 1983: 32-39), Vasco Graça Moura reflete não apenas (como seria – digamos assim – natural) sobre escultura, nem só sobre «uma fotografia de catálogo» de uma exposição de peças de *pedra*, mas também – ou sobretudo – sobre o fundo em que elas repousam, a realidade, entre *árvores*: «começo a escrever sobre uma fotografia de catálogo: nela, uma árvore de João Cutileiro recorta-se em primeiro plano contra, mais recuadas, outras árvores de verdade; se proponho a fotografia é porque assim chegamos, por um comum denominador interpretativo, a equacionar mais rapidamente estes jogos entre imaginário e natureza na integração recíproca de um espaço virtual» (Moura, 1983: 32).

Explicada a razão por que se enquadra o olhar numa fotografia – como limite e inscrição que simultaneamente torna as árvores (naturais) em representação (imagem fotográfica) e reinscreve a peça de *pedra* que representa uma *árvore* numa outra dimensão (o papel fotográfico) – assim se parece encontrar um *comum denominador interpretativo* (Moura, 1983: 32) entre artes (escultura, *fotografia*) e natureza (*árvores*).

A ponte que permite atravessar aquelas indistintas fronteiras (em *planos* comuns, o *primeiro* e o mais recuado, na fotografia) é o arco do olhar do ensaísta (e poeta), que assim – a olhá-la – aprende que «não lemos a árvore de Cutileiro sem um reenvio mútuo das outras, já não vemos as outras sem a *leitura* da de Cutileiro» (Moura, 1983: 32).

A captação – pela fotografia – da escultura, assim «chamada à pedra» (Moura, 1983: 32), num confronto entre arte(s) e natureza (neste caso, ambas *árvores*), permite ensaiar um daqueles «*jogos entre imaginário e natureza na integração recíproca de um espaço virtual*» (Moura, 1983: 32), concluindo-se, no texto (na ideia assim descrita), que é neste espaço «que funcionam estes objetos feitos do material mais duro e mais inerte *animado* pela acção humana» (Moura, 1983: 32). Uma forma de *animação* (sublinhada pelo poeta, noto), a percepção *humana*, sublinho.

Em arco sobre estas «astuciosas presenças» (Moura, 2007: 397) – a fotografia, a escultura, a pintura, confundidas «em várias vozes» (Moura, 2007: 397) –, assim se parece engendrar o olhar humano – como movimento, como ligação; uma ponte a entreolhar *árvores* ou *arco-íris*, ou um «halo / que em *várias vozes variamente ardía*» (Moura, 2007: 397), portanto.

LIBERDADE

Disse do objeto *Em demanda de Moura / Giraldomachias* (Moura e Castello-Lopes, 2000) ser um livro peculiar no conjunto da poesia de Vasco Graça Moura. Em primeiro lugar, este é um livro *duplo*, composto no hiato temporal entre 1991 e 1999: uma exposição de fotografias de Gérard Castello-Lopes, intitulada *Em demanda de Moura*, sobre poemas de Vasco Graça Moura escolhidos pelo fotógrafo, e «onze poemas de circunstância e um labirinto sobre imagens de Gérard Castello-Lopes» (conta o poeta).

Duas notas, breves sublinhados: uma, que assinala que os poemas – datados de 1999 – a que Vasco Graça Moura chama de *circunstância* foram escritos sobre fotografias de Gérard Castello-Lopes que sobraram da exposição de 1991; outra que sublinha que o poeta se refere a estes pretextos visuais não como fotografias mas como *imagens*. A história da génese deste álbum é contada em dois textos, um

do fotógrafo (de circunstâncias mais detalhado) intitulado «Hermenêuticas» (Moura e Castello-Lopes, 2000: 114-115) e outro do poeta (analítico, ensaístico) a que este deu o título «A narração de mais alguma coisa» (Moura e Castello-Lopes, 2000: 116-117).²

Trata-se, então, de um livro *duplo* e *ecfrástico*, com alguns efeitos (especiais): é um álbum feito num movimento a dois tempos (diferido entre 1991 e 1999) e a duas mãos (a do poeta e a do fotógrafo). Neste objeto entram em diálogo dois conjuntos: 1) o dos poemas de Vasco Graça Moura (*Giraldomachias*) – feitos, uns antes³ das fotografias de Gérard Castello-Lopes (em 1985), outros depois – os de *circunstância* (em 1999, para a edição neste livro) – sobre as fotografias de Gérard Castello-Lopes; 2) o das fotografias, que foram também feitas e mostradas num tempo diferido: primeiro são-nos mostradas as que resultarem da exposição *Em demanda de Moura*, produto de uma encomenda; depois, aparecem as fotografias que daquela exposição sobraram e que deram origem a novos poemas de Vasco Graça Moura, os «onze poemas de circunstância e um labirinto sobre imagens de Gérard Castello-Lopes» (Moura e Castello-Lopes, 2000).

2 Em «Hermenêuticas», Gérard Castello-Lopes conta que «aceitei com alegria o convite que me foi feito em 1990, para participar numa manifestação imaginada por Eduardo Prado Coelho para a Europália de 1991, dedicada a Portugal. Chamava-se *A Imagem das Palavras* e consistia em pedir a alguns fotógrafos que evocassem ou ecoassem, em imagens, os temas, o clima, os *leitmotiv* ou as obsessões da obra dum escritor. Calhou-me o poeta Vasco Graça Moura que teve a gentileza de mencionar o meu nome para essa tarefa (...) Foi a minha primeira encomenda e a sua planificação foi longa e dolorosa. Tratava-se, a partida, de ler, com uma atenção muito particular, a obra poética e em prosa do autor, na esperança de detectar, com alguma clareza, os ditos temas, climas e obsessões que a obra encerrava. Para ser franco, senti-me incapaz de chegar a qualquer útil conclusão nessa pesquisa» (Moura e Castello-Lopes, 2000: 114).

3 O fotógrafo explica que, da poesia de Vasco Graça, «reli com uma atenção de cariz quase musical o meu livro favorito (à época) (...) *A Sombra das Figuras* [de 1985]» (Moura e Castello-Lopes, 2000: 114).

Entre a *soma* e o *excesso* das fotografias e dos poemas de Gérard Castello-Lopes e de Vasco Graça Moura, para além de um encontro (ecfrástico, naturalmente) de mútuas «citações», «polinizações poéticas cruzadas», em que é explícito (pelo fotógrafo) existir uma mútua «pulsão contrapontística derivada dum intenso e bem digerido convívio musical» (Moura e Castello-Lopes, 2000: 114), o que neste (tão especial) livro podemos encontrar é, parece-me, sobretudo um movimento hipertextual, quer no processo da sua composição, quer nos mecanismos da sua percepção.

Perante (e durante) a sua leitura dos poemas (eles próprios, *ekphrasis*⁴, logo muito sobrecarregados de referências a artefactos ou a processos plásticos) o fotógrafo narra:

invadiu-me uma angústia, a convicção de que não seria capaz de produzir o que me pediam. Uma noite, porém, acordei sobressaltado, com o que me parecia ser a solução. Não se tratava de fazer uma espécie de estéril crítica fotográfica à obra do autor, tratava-se, bem mais, de investigar as razões que me levavam a gostar daquela poesia, e começar por aí: encontrar correspondências entre certos versos ou estrofes e um oculto arquétipo que, dentro de mim, vibrasse em unísono com eles (Moura e Castello-Lopes, 2000: 114).

4 Os poemas de *A sombra das figuras* (Moura: 1985) incluídos em *Em demanda de Moura / Giraldomachias* (Moura e Castello-Lopes, 2000, cf. índice) são «o princípio de m. c. escher (iii)» (7-12), «l'homme au verre de vin» (13), «metamorfoses para 23 versos» (16), «omaggio a Giacomo» (19), «a medida velha» (26-28) e «jardins do séc. xvi, hypnerotomachia» (34). Alguns destes poemas foram posteriormente reunidos pelo autor em *Imitação das Artes – antologia efrástica* (2002a) e em *Musa da Música – antologia de ontologias* (2002b); noto, com especial ênfase, que na primeira destas antologias o autor juntou o conjunto escrito a partir das imagens de Gérard Castello-Lopes, *Giraldomachias*, nomeadamente os poemas «para uma écloga do tejo», «poema social», «giraldomachia» e «expo '98» (Moura, 2002a: 70, 71, 72 e 73, respectivamente).

O processo de procura de um *oculto arquétipo* ou de uma ligação em *uníssono* entre as fotografias (a fazer) e os poemas (já feitos sobre ideias delas ou sobre imagens) é descrito pelo fotógrafo a partir de uma intuição, explicada em outro lugar: «existe no foro de cada um de nós um esquema de arquétipos formais, luminosos, cromáticos, sonoros (...) e gustativos, que se formam provavelmente na infância e que evoluem lentamente com a experiência» (Castello-Lopes, *Reflexões sobre fotografia – eu, a fotografia, os outros*, 2004: 107). Reparo que esta memória é sinestésica (ou para um outro ou o mesmo efeito, hipermediática) – musical, visual – e tátil:

Armado dum lápis, fui sublinhando os versos ou as estrofes que faziam zumbir, *cá dentro*, a corda duma misteriosa familiaridade. Terminada essa pesquisa, transcrevi os textos e deitei-me a imaginar um *corpus* fotográfico (esse pessoal e meu) que correspondesse à natureza daquela particular sintonia. (Moura e Castello-Lopes, 2000: 114)

Ekphrasis duplicada e do avesso (as fotografias a resultarem de *sublinhados* de fragmentos – *versos* ou *estrofes* – no corpo dos poemas), este parece ser um mecanismo de *associação* hipertextual, convocada a memória – o ‘*arquétipo*’, ‘*cá dentro*’ – e ecoado o som da *corda duma misteriosa familiaridade* (Moura e Castello-Lopes, 2000: 114).

Gérard Castello-Lopes conta o que lhe pareceu ter, então, acontecido:

[E]ntendi, por fim, que o resultado desse exercício desembocaria, (...) na interpretação duma interpretação ou, em termos matemáticos, numa segunda derivada: o poeta interpreta uma realidade no seu poema, o fotógrafo interpreta o poema e dá-lhe uma ‘realidade’ visual que, mesmo sem ser exactamente justaponível à que exprime o poeta, poderá (deverá?) ter com ela um ar de família. Tudo está em tudo. (Moura e Castello-Lopes, 2000: 114-115)

Imagem *derivada* de textualidade, porque, para Castello-Lopes,

a fotografia, tal como a entendo, só pode ser considerada como ficção, do mesmo modo que o romance, a pintura, a poesia e a sonata, são ficções. E se a ficção se caracteriza como a interpretação pessoal duma realidade exterior ou interior, torna-se evidente que quem a contempla prolonga, em termos pessoais, essa interpretação do artista. Em poucas palavras, afigura-se-me que, subjacentes à criação e à contemplação duma obra, vigora (...) uma hermenêutica (Moura e Castello-Lopes, 2000: 114).

Como *sublinhado*, prolongamento e *ficção* (porque interpretação) de outros textos, a fotografia parece poder aqui ser um discurso sobre um discurso (análogo ao ficcional, ao poético, ao pictórico ou ao musical); um intertexto, portanto.

Ao refletir sobre a natureza e as capacidades (e limitações) da fotografia, Gérard Castello-Lopes ensaia (não raras vezes) analogias com outras artes e discursos, sejam sonoros ou visuais: para o fotógrafo, a sua é uma tentativa de, com este «poderoso veículo revelador de uma infinidade de coisas e fenómenos» (Castello-Lopes, 2004: 85), «partilhar com os outros (...) os caminhos que podem levar à alegria de sentir que a fotografia pode ser uma música para os olhos», num movimento livre de «[d]ispormos da mesma liberdade que os pintores usufruem para pintarem o *cá dentro*» (Castello-Lopes, 2004: 97).

Dissolvidas as diferenças entre as linguagens verbal, visual ou musical, ambas «um corte simultâneo no espaço e no tempo» (Castello-Lopes, 2004: 84) – como qualquer arte uma forma de «expressão pessoal duma realidade» (Castello-Lopes, 2004: 96) – o fotógrafo regista o que olha num movimento subjetivo feito de «sensibilidade, desejos, disposição do momento, inteligência, memória, experiência, honestidade» (Castello-Lopes, 2004: 96); assim se inscrevem a

sua *memória* e interioridade (vinda de ‘cá dentro’) no que possa ser impresso no papel ou sublinhado no poema.

Parece-me que a articulação entre os *sublinhados* do fotógrafo (a marca visível da sua *interpretação duma interpretação* nos poemas ecfásticos de Vasco Graça Moura) e as fotografias (convocadas pela memória e transportadas, imprimidas ao lado do poema) a partir deles geradas é um mecanismo também hipertextual, porque são neste mesmo espaço (o livro *duplo*) *associadas* as linhas de *versos* ou *estrofes* do poema e a ‘realidade’ visual depois criada a partir da leitura, entrecortada, delimitada, fragmentada (Moura e Castello-Lopes, 2000: 114-115).

Em demanda de Moura / Giraldomachias (Moura e Castello-Lopes, 2000), Gérard Castello-Lopes diz-se que

[q]uem me conhece, sabe que considero a fotografia como arte menor e a poesia, irmã da música, como o mais alto expoente da criação do homem. E se, por um lado, esta convicção sempre me predispôs a um trabalho de equipa e, preferivelmente, pluridisciplinar, por outro, a adjunção das minhas imagens aos versos de um grande poeta honra-me, mas também me confunde. (Moura e Castello-Lopes, 2000: 115)

Expressão do fotógrafo, *adjunção*, sublinho. Descrita a intertextualidade que neste objeto se pode encontrar – e tentada a sua *revelação* como uma espécie de espaço hipertextual, detenho-me no poema «labirinto» (Moura e Castello-Lopes, 2000: 80-84).

Notei anteriormente que neste *composto* poético-fotográfico havia poemas – datados de 1999 – que o poeta Vasco Graça Moura nomeou como sendo de *circunstância*. Reitero agora que o poema «labirinto» (Moura e Castello-Lopes, 2000: 80-84) foi escrito sob a *circunstância* de ter restado (*sobrante* da exposição de 1991) uma fotografia de Gérard Castello-Lopes (Moura e Castello-Lopes, 2000: 81). A ima-

gem mostra-nos, por entre ramos de árvore (outonais, despídos) a escultura da Estátua da Liberdade, *enredada* a escultura na natureza.⁵

O poema «labirinto» (Moura e Castello-Lopes, 2000: 80-84) é composto por quatro sequências (numeradas: 1, 2, 3 e 4). Leio (sublinhando) as linhas iniciais do seu ponto de entrada – a primeira estrofe da secção 1 do poema - (1.) e um dos seus pontos de saída (3.) – a última estrofe da secção 3 do poema. Trata-se de um *labirinto*, visual e verbal, hipertextual.

<p>1. <i>em tudo nos enredamos</i> estranhando na verdade ver a própria liberdade <i>enredar-se em tantos ramos</i> <i>como dentro de uma grade.</i> esta a condição que temos: quanto mais nos libertamos, tanto mais então andamos. se mais andamos mais vemos, <i>se mais vemos mais pensamos.</i></p> <p>(Moura e Castello-Lopes, 2000: 80)</p>	<p>3. <i>se mais vemos mais pensamos,</i> se mais andamos mais vemos. tanto mais então andamos quanto mais nos libertamos. esta a condição que temos como dentro de uma grade: <i>enredar-se em tantos ramos</i> <i>ver a própria liberdade.</i> estranhando na verdade <i>em tudo nos enredamos</i></p> <p>(Moura e Castello-Lopes, 2000: 83)</p>
---	--

Olhado o poema, mesmo se (aqui) fragmentariamente, assim se revela a absoluta simetria (invertida, em sentido crescente e decrescente) dos versos por que se constrói o *labirinto*. Note-se que a estrutura de repetição textual acentua a fragmentação sintática do poema (verso a verso, e invertido), numa arquitetura tipicamente hipertextual, porque (quase) não linear e absolutamente livre de qualquer hierarquia.

5 Um efeito semelhante ao descrito na fotografia (observada pelo poeta e aqui referida) de uma escultura de uma árvore de João Cutileiro entre árvores *de verdade* (Moura e Castello-Lopes, 2000: 80-84).

Procure-se o centro deste labirinto (se existe), entre o fim da secção numerada 2. e o início da 3. O último verso da última estrofe da secção 2. – a central, considerando que estamos na presença de quatro secções (numeradas) – é «se disso ficamos presos» (Moura e Castello-Lopes, 2000: 82); o primeiro verso da primeira estrofe da secção 3. é «se disso ficamos presos» (Moura e Castello-Lopes, 2000: 83). O centro do *labirinto* é, então, um eco, o espelho e o fundo do centro do poema, o nó que simula ser o lugar em que *disso ficamos presos*, o coração do *labirinto*. Pode a leitura libertar-nos? Por que caminho?

Recuo do centro, procuro o princípio, olho (um pouco mais ao longe); reparo que este é um poema construído como um jogo de combinação e de repetição dos versos iniciais das cinco estrofes da secção 1; leio (copio), de 1. [estrofe 1] «*em tudo nos enredamos*»; 1. [estrofe 2]: «*até que faça sentido*»; 1. [estrofe 3]: «*no próprio tempo perdido*»; 1. [estrofe 4] «*quanto mais ainda conservamos,*»; 1. [estrofe 5]: «*quanto em nós não foi traído*» (Moura e Castello-Lopes, 2000: 80; sublinhados meus).

Leio – vejo – que o jogo dessa combinação por reiteração é ordenado (e desordenado, desconstruindo-se o *labirinto*) de forma crescente (nas secções 1 e 2) e de forma decrescente (nas secções 3 e 4).

Procuro o fim; leio os últimos cinco versos da estrofe final da última secção:

4.

[1] quanto em nós não foi traído	[estrofe 5; secção 1]
[2] quanto mais ainda conservamos,	[estrofe 4; secção 1]
[3] no próprio tempo perdido	[estrofe 3; secção 1]
[4] até que faça sentido.	[estrofe 2; secção 1]
[5] em tudo nos enredamos.	[estrofe 1; secção 1]

(Moura e Castello-Lopes, 2000: 84)

Reparo – lendo, recuando e vendo –, aceitando quebrar a linearidade (verso a verso) do poema, saltando pelo princípio de cada estrofe da secção 1. – entre cada um dos seus primeiros versos –, que o fim do poema (os últimos cinco versos da secção 4.) é a repetição invertida (decrecente, da quinta para a primeira estrofes) – em espelho – dos primeiros versos das cinco primeiras estrofes da primeira secção do poema; o fim do poema espelha o seu início, como *labirinto* em que *nos enredamos* (Moura e Castello-Lopes, 2000: 84).

Estamos – neste poema como perante a *liberdade* na fotografia que o acompanha e de que ele deriva – entre tantos *ramos* como em tantas linhas, à beira ou por dentro de um abismo, o do jogo *duplo* que se revela na linguagem, especialmente numa prática discursiva como a *ekphrasis* e na sua relação com a ideia de *hipertexto*. Assim, parece-me, se nos concede percorrer este *labirinto* – simultaneamente estável (repetido) e fluido (diferente), contínuo (sequencial) e interrompido (encadeado crescente ou decrescentemente).

Retomemos a origem da questão do *hipertexto* – a sua etimologia: de raiz grega, o prefixo $\Upsilon\text{Π}\text{Ε}\text{Ρ}$ nomeia alguma coisa ‘além de’ outra – «used as a prefix, derives from the Greek *hypér*, originally meaning over, or above, but whose meaning typically implies excess or exaggeration. A synonymous prefix is *super*» (Whitehead, s.d.: 1).

Aceitemos que – entre *máquinas de ler e de escrever, ideias como palavras* (os computadores) e *máquinas de inventar e ver, palavras como imagens* (a literatura, especialmente a efrástica) – este é um mundo cansado de representações (umas em abismo sobre as outras): «le monde est saturé de représentations qu’il faut vider de leur sens, mais celui-ci n’est pas pour autant épuisé. C’est cet «excès de sens» que la dynamique de l’excès référentiel en poésie a pour tâche de réinventer» (Teixeira, 2005: 102-103).

Concordemos que a poesia – a escrita, a linguagem – possa ser esse lugar onde *reinventar* o sentido, *multiplicado* em *efeitos especu-*

lares (Teixeira, 2005: 102-103), um lugar ‘para além de’ *abismos* e *labirintos* onde podemos entrever – «atravessada por luz, sombra e ar» (Moura e Gaiaz, 2004: 11) – a liberdade:

esta a condição que temos:
 quanto mais nos libertamos,
 tanto mais então andamos.
 se mais andamos mais vemos,
 se mais vemos mais pensamos.
 (Moura e Castello-Lopes, 2000: 80)

MAIS ALGUMA COISA

Sendo os meus textos literários apresentados sempre na forma normal de uma impressão tipográfica sobre papel, acontece ser eu, provavelmente, um dos poucos escritores portugueses que têm um poema ‘fotografado’. (...)

*‘o mundo não aguenta
 a narração
 de mais nada’.*

«A narração de mais alguma coisa» (Vasco Graça Moura, 1999: 227 e 228)

Relembro o percurso do conceito de hipertexto desde a sua criação (como neologismo, em 1965) e a sua definição, por Theodor Nelson, como *máquina literária* em que podem ser envolvidos, tridimensionalmente, «*pictures, music, and graphical data structures created at a screen, three-dimensional structures for design and graphic arts, evolve in the same way [as hypertext]*» (Nelson, 1993: 2/20).

Em demanda de Moura / Giraldomachias, do poeta Vasco Graça Moura e do fotógrafo Gérard Castello-Lopes (2000) e as coleções poéticas *Imitação das artes – antologia efrástica* (2002^a) e *Musa da*

música – antologias de ontologias (2002), permitiram-me entrever uma possibilidade de interrogar aquela *simetria* ecrástica entre poesia e (no caso) fotografia. Parece-me poder pressentir-se que estamos «confirma-se, / a falar (...) da nossa perturbação avolumando-se, / da nossa incontínente apetência / de incorporar mais mundo» (Moura, 2002: 49-50), numa procura com as mãos nuas, «das razões // de ser artesanais dessa fenda» (Moura, 2002: 49-50), a linguagem.

Seguindo o conceito de ‘remediação’ (Bolter e Grusin, 2000: 44-45) e a premissa de que «all of our examples of hypermediacy are characterized by this kind of borrowing, as is also ancient and modern *ekphrasis*» (Bolter and Grusin, 2000: 44-45), tomei como exemplo de produção ecrástica potencialmente hipertextual o álbum *Em demanda de Moura / Giraldomachias*, do poeta Vasco Graça Moura e do fotógrafo Gérard Castello-Lopes. Do olhar que sobre aquela poesia (e sobre as fotografias a ela *adjuntas*) pousei parece terem-se-me revelado algumas das «operações de desmontagem» (Moura, 2007: 561) que os engenheiros conceberam ser *matéria das máquinas* (especialmente por via do hipertexto).

Considerada a possibilidade de «translations into hypertextual form (...) of materials originally conceived for book technology» (Landow, 2006: 69), tomei em consideração aquele particular objeto tipográfico – *Giraldomachias / Em demanda de Moura* – e li-o como lugar em que se pode pensar a poesia ecrástica como uma *máquina literária* hipertextual, se definido hipertexto simplesmente como «non-sequential writing. A magazine layout, with sequential text and inset illustrations and boxes, is thus hypertext» (Nelson, 1993: 1/17).

Assim parece ficar provada a constatação de Theodor Nelson de que «hypertext is fundamentally traditional and in the mainstream of literature» (Nelson, 1993: 1/17), sobretudo na medida em que o

espaço físico da página, do livro, consentem uma leitura hipertextual de poemas e de imagens impressas, ainda que como releitura de *ekphrasis* enquanto hipertexto.

Constata-se, portanto, que sobre a questão tecnológica da forma por que se apresenta ou distribui o texto hipertextual, a percepção desse espaço visual e concetual da escrita é operado sobre os processos poéticos interartísticos enquanto mecanismos por si mesmos.

Se se considerar a possibilidade do futuro uso de hipertexto como uma tecnologia digital de apresentação ou de distribuição de materiais textuais (Joyce, 2002: 41), parecem poder antecipar-se algumas razões para explorar o espaço visual e concetual da escrita apresentados por tecnologia informática (Bolter, 1991: 105), mas apenas (o que talvez não seja pouco) pela possibilidade de podermos ver, ouvir e ler estes poemas de modo uno (*sinóptico*). Na medida em que se possam convocar «pictures, music, and graphical data structures created at a screen» (Nelson, 1993: 2/20), parece ser provável que «the application of hypermedia to literary studies in schools promises to further educational goals of critical interpretation, sophisticated use of language, aesthetic appreciation, and awareness of cultural traditions» (Cumming e Sinclair, 1991: 315).

Tratar-se-á, então, de neste outro «espaço textual» (ou, mais exatamente, hipertextual), em papel ou ‘remediado’ para dispositivos eletrônicos (Bolter, 2001), melhor poder ver e, portanto, ler, compreendendo a arquitetura da linguagem por via da observação do que ‘liga’ e de comum têm palavras e imagens.

Aceite a «*nossa incontinente apetência / de incorporar mais mundo*» (Moura: 2002: 49-50), talvez possamos demorar um pouco mais os sentidos sobre este (outro ou o mesmo) espaço textual (a poesia efrástica e hipertextual). Assim talvez, «atravessada por luz, sombra e ar» (Moura e Gaiaz, 2004: 11), se nos conceda uma maior *liberdade*, por dentro do «labirinto»:

esta a condição que temos:
 quanto mais nos libertamos,
 tanto mais então andamos.
 se mais andamos mais vemos,
 se mais vemos mais pensamos.
 (Vasco Graça Moura e Gérard Castello-Lopes, 2000: 80)

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Fernando Pinto do (2006), «A poesia neo-maneirista de Vasco Graça Moura», in Moura, Vasco Graça, *Poemas escolhidos: 1963-1995*; apresentação de Fernando Pinto do Amaral, Venda Nova: Bertrand Editora, pp. 7-11.
- BOLTER, Jay David (1991), «Topographic Writing: Hypertext and the Electronic Writing Space», in Delany, Paul e Landow, George P., eds., *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 105-118.
- BOLTER, Jay David (2001), *Writing Space: Computers, Hipertext and the Remediation of Print*, 2ª edição, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- BOLTER, Jay David e GRUSIN, Richard (2000), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA: The MIT Press [1ª ed. 1999].
- CASTELLO-LOPES, Gérard (2004), *Reflexões sobre fotografia – eu, a fotografia, os outros*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- CUMMING, Alister and SINCLAIR, Gerri (1991), «Conceptualizing Hypermedia Curricula for Literary Studies in Schools» in Delany, Paul e Landow, George P., eds. (1991) *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 315-328.
- FRANCO, Márcia Arruda (2010), «*Aves mudaves* de M.C. Escher no poema de Vasco Graça Moura», *Crítica & Companhia*, Ano N° VI, Campinas: São Paulo, disponível em url: <http://criticaecompanhia.com/marciarruda.htm> (consultado a 10/01/2012).

- JOYCE, Michael (2002), «Hypertext and Hypermedia» and «Siren Shapes: Exploratory and Constructive Hypertexts», in *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 19-29, 39-49.
- KRIEGER, Murray (2007), «Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da *ekphrasis* enquanto assunto», in Basílio, Kelly *et al* (org.), *Concerto das artes*, Tradução de Ângela Fernandes, Porto: Campo das Letras, pp. 133-163.
- LANDOW, George P. (2006), *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, 3ª edição, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.
- MITCHELL, W. J. T. (1994), *Picture Theory*, Chicago: The University of Chicago Press.
- MITCHELL, W. J. T. (2005), *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: The University of Chicago Press.
- MOURA, Vasco Graça (1983), *Caderno de olhares*; com um retrato do autor por Armando Alves, Porto: O Oiro do Dia.
- MOURA, Vasco Graça (1987), *Várias Vozes*, Lisboa: Editorial Presença.
- MOURA, Vasco Graça (1999), *Contra Bernardo Soares e outras observações*, Porto: Campo das Letras.
- MOURA, Vasco Graça (2000), *Poesia 1997 / 2000*, Lisboa: Quetzal.
- MOURA, Vasco Graça (2002b), *Musa da música: antologias de ontologias*; com uma pintura de Cruz Filipe, Porto: Asa Editores.
- MOURA, Vasco Graça (2002a), *Imitação das artes: antologia ecfástica*; com uma pintura de Jorge Pinheiro, Porto: Asa Editores.
- MOURA, Vasco Graça (2006), *Poemas escolhidos: 1963-1995*; apresentação de Fernando Pinto do Amaral, Venda Nova: Bertrand Editora.
- MOURA, Vasco Graça (2007), *Poesia: 1963-1995*, 2ª edição; apresentação de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa: Quetzal Editores.

- MOURA, Vasco Graça e de CASTELLO-LOPES, Gérard (2000), *Em demanda de Moura / Giraldomachias*, Lisboa: Quetzal Editores / Casa Fernando Pessoa.
- MOURA, Vasco Graça e GAIAS, Ana (fotografias) (2004), *Variações metálicas*, Porto: Asa Editores.
- NELSON, Theodor Holm (1993), *Literary Machines* 93.1, 3ª edição, Sausalito: Mindful Press.
- PATRÍCIO, Rita (2001): «A Pintura na Poesia de Vasco Graça Moura», *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada 'Literatura e Outras Artes' – Volume iii*, 12. pp.; disponível em url: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII.pdf> (consultado a 10/01/2012).
- PORTELA, Manuel (2003), «Hipertexto como Metalivro», *Ciberscópico* (projecto *online*), Coimbra, Abril de 2003, 15 pp.; disponível em url: http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_05.pdf (consultado a 10/10/2010).
- RIBEIRO, Ana Cristina Mendes (2003), *Rostos que comunicam: a presença da pintura na poesia de Vasco Graça Moura*; dissertação de mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesas. Orientação de Eunice Ribeiro. Braga: Universidade do Minho.
- TEIXEIRA, Sandra (2005), «Excès référentiel et excès de mémoire dans trois poèmes de Vasco Graça Moura» / Communication CREPAL / 24 juin 2005, *Débordements*, direção de Jacqueline Penjon, n° 13, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 91-103.
- TEIXEIRA, Sandra (2006), «Le paysage fendu chez Vasco Graça Moura» / Communication CREPAL / 17 mars 2006, *Débordements*, direção de Jacqueline Penjon, n° 14, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 67-77.

RESUMO

O presente estudo pretende articular os conceitos de *imagetext* e de *ekphrasis* (Mitchell, 1994) com a ideia de hipertexto (Bolter, 2001). Neste ensaio, *ekphrasis* é concebida não só como uma descrição de um artefacto visual, mas sobretudo como um movimento pictórico – essencialmente linguístico – que implica consequências para o desenvolvimento da leitura, da literatura e da literacia (cf. Mitchell, 1994: 193). A partir de Jay David Bolter, hipertexto é pensado como *espaço textual* resultado de um ato de *remediação da imprensa*, que inclui um dispositivo eletrónico – a *ligação* – equivalente a um outro mecanismo tipográfico, a nota de rodapé, utilizada em livro durante centenas de anos (Bolter, 2001: 27). Tomando como objeto de análise alguns poemas do livro *Em demanda de Moura / Giraldomachias* (Moura e Castello-Lopes, 2000), procuro entrever – por entre a «fenda na paisagem» da linguagem (verbal e visual) – o modo como esta poesia se constrói como *ekphrasis* também hipertextual, porque multi-sequencial, não linear e visual, não digital, mas sobretudo espacial, como «se, em ligação, de um lado, digamos, estiver paisa ... / e, do outro, ficar ...gem» (Moura, 2000: 179).

Palavras-chave: poesia, *ekphrasis*, *imagetext*, hipertexto, *remediation*, Vasco Graça Moura.

ABSTRACT

This study is an attempt to articulate the concepts of *imagetext* and *ekphrasis* (Mitchell, 1994) with the idea of hypertext (Bolter, 2001). In this essay, *ekphrasis* is conceived not only as a visual description of an artistic object, but rather as a *pictorial movement* – mainly linguistic – which has consequences for the development of reading, literature, and literacy (cf. Mitchell, 1994: 193). According to Jay David Bolter, hypertext is a *textual space* conceived as a result of an act of *remediation* of print which includes

an electronic device – a *link* – equivalent to another typographical mechanism: the footnote in a book, used for hundreds of years (Bolter, 2001: 27). Considering the book *Em demanda de Moura / Giraldomachias* (Moura e Castello-Lopes, 2000) as the main (but not the exclusive) object of this analysis, in the present essay I try to investigate how verbal and visual language connect with each other and how their interplay is both ekphrastic and hypertextual, since all poems of this book are constructed as multi-sequential, non-linear, spatialized, verbal and visual artifacts.

Keywords: poetry, ekphrasis, imagetext, hypertext, remediation, Vasco Graça Moura.