

eLyRa

REVISTA DA REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS



A ÉCFRASE NA
POESIA MODERNA
E CONTEMPORÂNEA

DEZEMBRO 2016 - Nº. 8

FICHA TÉCNICA

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

REDE INTERNACIONAL LYRACOMPOETICS

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM | WWW.LYRACOMPOETICS.COM | WWW.ELYRA.ORG

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDAÇÃO DA ELYRA

DIRETORES

PAULO DE MEDEIROS

ROSA MARIA MARTELO

TÍTULO

A ÉCFRASE NA POESIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

DEZEMBRO 2016

ORGANIZADORES DO Nº 8

JOÃO PEDRO COSTA

RITA NOVAS MIRANDA

ROSA MARIA MARTELO

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

AUTORES

ANA CATARINA MILHAZES

ANA LUÍSA AMARAL

CARLA MIGUELOTE

DANIEL JONAS

DUARTE DRUMOND BRAGA

EGÍDIA SOUTO

EMÍLIA PINTO DE ALMEIDA

GASTÃO CRUZ

ISABELLA CORTADA ROBERTA

JOANA MATOS FRIAS

MANUEL DE FREITAS

MANUEL GUSMÃO

MARIE-CÉCILE FEBVRE FLORY

MATHILDE FERREIRA NEVES

PABLO SIMPSON

SOFIA MOTA FREITAS

TELMA SCHERER

VITOR FERREIRA

CAPA: “Pangim”, fotografia de ROSA MARIA MARTELO

O AO utilizado em cada texto é da responsabilidade dos autores.

PERIODICIDADE

SEMESTRAL

VERSÃO ELETRÓNICA

ISSN 2182-8954 | <http://dx.doi.org/10.21747/2182895>

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2016



UID/ELT/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339

ÍNDICE

5 >> Apresentação

João Pedro da Costa, Rita Miranda e Rosa Maria Martelo

❖ poesia

11 >> Anunciação

Ana Luísa Amaral

13 >> A decapitação de Holofernes

Ana Luísa Amaral

15 >> Arcita e Palemone

Daniel Jonas

19 >> Jardim exíguo

Gastão Cruz

21 >> Grade românica (século XIII)

Manuel de Freitas

23 >> Elogio(s) da pintura metafísica

Manuel Gusmão

29 >> A partir de um verso de Éluard

Mathilde Ferreira Neves

❖ **notas críticas**

33 >> Écfrase: 10 aporias

Joana Matos Frias

❖ **entrevista**

41 >> Saber dizer, ousar exprimir: conversa com José Gil a propósito da écfrase

Emília Pinto de Almeida

❖ **artigos**

59 >> Práticas ecfásticas em tempos de intermedialidade: intervenções artísticas na coleção da casa-museu Eva Klabin

Carla Miguelote

87 >> “Verbivocovisual”: do Futurismo aos experimentalismos poéticos de John Cage na sua série de “mesósticos”

Isabella Cortada Roberta

99 >> L’ekphrasis face au cubisme

Marie-Cécile Febvre Flory

127 >> A realidade mais viva de Max Jacob

Pablo Simpson

149 >> Proibido tocar – Escrita em Ana Hatherly

Ana Catarina Milhazes

163 >> Por outras mãos: a écfrase da écfrase em Nuno Júdice

Duarte Drumond Braga

175 >> Nuno Júdice: une ekphasis en action – du pinceau au crayon

Egídia Souto

189 >> Perscrutando a paisagem dos corpos pintados em “A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados” de Manuel Gusmão

Sofia Mota Freitas

201 >> *O peixe não segura a mão a ninguém*: écfrases de Ricardo Aleixo

Telma Scherer

223 >> *Eu nunca vi senão prefácios à destruição*: a ética da écfrase em *Erros Individuais* de

José Miguel Silva

Vítor Ferreira

APRESENTAÇÃO

Depois de um número dedicado às relações da poesia com a colagem, procedimento que, ao deslocar-se das artes plásticas para o campo da literatura, produziu uma hibridez de grande impacto, a revista *elyRa* retoma o estudo das relações intermediais e interartísticas, agora com um número consagrado à éfrase, processo – ou rede de processos – que detém inquestionável prestígio e centralidade no discurso interartístico da poesia. Com origem em práticas de descrição vívida que remontam aos textos clássicos, o conceito de éfrase evoluiu ao longo de séculos e veio a designar estratégias discursivas em permanente renovação e problematização. No contexto da poesia moderna e contemporânea, a aplicação dos princípios efrásticos acabaria por manter um vínculo privilegiado com a experiência do museu, ao trabalhar a dimensão narrativa das obras provenientes do domínio das artes plásticas, das quais acompanha a própria evolução artística. Ao longo dos séculos XX e XXI, a progressiva adopção de técnicas da fotografia, do cinema e do vídeo, bem como a integração dos meios digitais e as produções multimédia ou intermédia têm feito oscilar não apenas as fronteiras das artes, mas também o próprio conceito de éfrase, promovendo a renovação das práticas discursivas nas quais esta última se concretiza. Nesse processo, e como é salientado em alguns dos ensaios aqui reunidos, o limiar entre a éfrase e outros recursos intermediais mais centrados na iconicidade do texto poético, ou na emulação das técnicas de outros campos artísticos, pode tornar-se poroso, assim se abrindo caminho a uma maior fluidez nas relações da poesia com as outras artes.

A abrir o presente número da *eLyra*, é com muito gosto que damos a conhecer textos de Ana Luísa Amaral, Daniel Jonas, Gastão Cruz, Manuel Gusmão e Manuel de Freitas. Nesta secção, o leitor poderá identificar diferentes formas de conceber a relação da escrita com a visualidade. Em alguns casos, os poemas dão a ver determinadas representações visuais através das intensas descrições que delas fazem; noutros casos, não poderíamos sequer reconhecer uma representação matricial, apenas uma forte capacidade de fazer imagem, e este é um aspecto que por certo enriquece o ponto de partida para os percursos reflexivos apresentados nas secções seguintes. No caso de Ana Luísa Amaral e de Daniel Jonas, os textos são acompanhados da reprodução das obras plásticas matriciais; nos outros casos, a imagem (e o termo não é entendido sempre na mesma acepção) permanece ausente, de forma que a possibilidade de visualização fica dependente da mediação verbal e do olhar da mente. Relativamente à imagem de que parte, ou que projecta como matricial, a poesia ecrástica envolve um suplemento (expressivo, reflexivo, ficcional), mas também supõe o reconhecimento de uma falha que constitui um aliciante desafio para a linguagem; e talvez seja ainda isto que nos mostra o trabalho de colagem, de Mathilde Ferreira Neves, a partir de um verso de Paul Éluard.

Segue-se, numa segunda secção, uma série de Notas Críticas que solicitámos a Joana Matos Frias, e que por certo constituem um contributo fundamental para a problematização do princípio ecrástico tanto em diacronia quanto em sincronia. Em “10 aporias”, a investigadora mostra até que ponto a noção de écfrase acusa o impacto de diferentes perspectivas disciplinares, diferentes modos de conceber o processo verbal de fazer imagem e de encarar a relação da palavra com a visualidade e com a ideação da imagem. Na secção seguinte, esta mesma problemática será retomada no âmbito da entrevista concedida por José Gil a Emília Pinto de Almeida. Num diálogo extremamente rico para a compreensão da écfrase enquanto processo intermedial e interartístico, o filósofo identifica um movimento central na relação ecrástica valorizando o espaço-entre, o intervalo, a passagem (entre as artes) e analisa esse ponto de indefinição e passagem colocando-o no cerne do processo criador enquanto princípio mais amplo.

No conjunto dos dez ensaios agora reunidos, o artigo de Carla Miguelote, “Práticas ecrásticas em tempos de intermedialidade: intervenções artísticas na coleção da casa-museu

Eva Klabin”, equaciona a forma através da qual uma prática artística contemporânea, a intervenção de artistas numa dada colecção, tem criado novas formas de écfrase. Centrando-se nas experiências do Projeto Respiração, a autora problematiza as relações entre texto/voz e imagem/obra (relações de substituição, replicação, desvio, iluminação, sobreposição) e a forma como estas reconfiguram, temporal e espacialmente, o museu. O segundo ensaio, “‘Verbivocovisual’: do Futurismo aos experimentalismos poéticos de John Cage na sua série ‘mesóticos’”, de Isabella Cortada Roberta, introduz a questão da exploração da matéria verbal, vocal e visual enquanto articulação que constituiu um factor de grande criatividade para a arte moderna e contemporânea, ao proporcionar articulações novas entre a poesia, a música e as artes visuais, aqui ilustradas através da obra de John Cage. Tangencial ao processo ecfástico, este é um texto que propõe uma articulação ampla com a intermedialidade.

Dois textos exploram as relações entre literatura e Cubismo. O primeiro, “*L’ekphrasis face au cubisme*”, de Marie-Cécile Febvre Flory, aborda o problema da representação, mostrando o eco das práticas plásticas cubistas no campo na literatura no que concerne a écfrase, ora pondo-a em causa, ora renovando-a. O segundo, “A realidade mais viva de Max Jacob”, de Pablo Simpson, apesar de não tratar directamente da écfrase, parte igualmente das intensas contaminações e transferências entre poesia e pintura nas vanguardas de início de século para problematizar a forma através da qual Max Jacob trabalha ideias como “poesia pura”, “alusão”, “insondável”, “revelação” numa estreita relação com a pintura e, logo, com o “dar a ver” da poesia. Em “Proibido tocar – Escrita em Ana Hatherly”, Ana Catarina Milhazes propõe outro percurso de reflexão acerca das relações entre palavra e imagem, acercando-se da obra de uma autora fundamental no panorama poético e artístico português.

Este número conta ainda com dois ensaios que se debruçam sobre a prática ecfástica de Nuno Júdice. O primeiro, “Por outras mãos: a écfrase da écfrase em Nuno Júdice”, de Duarte Drumond Braga, partindo de um poema inédito do poeta, “Mar tempestuoso (erradamente chamado A Vaga)”, equaciona o afastamento da écfrase moderna da noção de mimese através de um processo metapoético: uma “écfrase da écfrase” ou uma écfrase em segundo grau. O segundo, de Egídia Souto, “Nuno Júdice: une

ekphrasis en action – du pinceau au crayon”, explora a profícua relação do poeta com a pintura e, conseqüentemente, o modo através do qual a écfrese aparece como figura por excelência de um pensamento poético.

“Perscrutando a paisagem dos corpos pintados em *A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados* de Manuel Gusmão”, de Sofia Mota Freitas, explora a noção de “mimese generalizada” tal como é desenvolvida em termos teóricos por Manuel Gusmão – que entende a mimese como princípio criativo da matéria geral – com a particularidade de usar o conceito para ler a produção poética ecfástica do autor enquanto poeta. No ensaio seguinte, Telma Scherer, no artigo “*O peixe não segura a mão de ninguém: écfreses de Ricardo Aleixo*”, aborda quatro poemas que apresentam diferentes formas de écfrese (em relação à fotografia e ao cinema), quatro modos de pensar tanto o desvio quanto a cumplicidade entre imagem (presente ou ausente, fixa ou em movimento) e linguagem. O presente número termina com o ensaio “*Eu nunca vi senão prefácios à destruição: a ética da écfrese em Erros Individuais* de José Miguel Silva”, de Vítor Ferreira, que problematiza a écfrese na poesia de José Miguel Silva, encarada não tanto como um modo de “dar a ver” quanto de “dar a pensar”, numa passagem da contemplação estética à meditação ética, sublinhando assim o carácter político desta poesia.

Unindo a criação e a reflexão crítica, a revista *elyra* propõe, assim, mais um percurso de leitura no âmbito das relações interartísticas.

João Pedro da Costa

Rita Novas Miranda

Rosa Maria Martelo

poesia

Anunciação

Ana Luísa Amaral



Anunciação, de Matthias Stom, c. 1600

Eu? ela perguntou.

*Mas diz-me como,
se trago sobre mim pano de linho
tingido de mil cores?*

*Se continuo a amar o meu olhar ao espelho,
nele passeio os olhos
como em longo deserto vagueia o peregrino?*

*Mas sobretudo se não ecoa em mim
o nome que me dás,*

*nem o meu sim ressoa
em nitidez de sino?*

Tu, disse a voz sem som.

O olhar que amas ao espelho nada vale,
pois deve ele apagar-se
defronte ao que te peço

Olha os meus dedos:
não sou eu que peço:
é Ele que te ordena

O eco que não sentes: nada vale,
resta-te só dizer
em mim se faça

(E fecha o livro,
que o livro não presta)

A decapitação de Holofernes

Ana Luísa Amaral



A decapitação de Holofernes, Artemisia Gentileschi, 1614-1618

Masculinos disseram os meus braços,
mas o modelo não dizia mais
e eu não tinha modelos

sem punhais
nem masculinos braços

Mas modelei a cor como sabia
e a vingança
e o horror

E fomos muitas a rasgar a carne,
eu em duas partida,
e a outra: elas e eu em conjunção,
como matéria negra

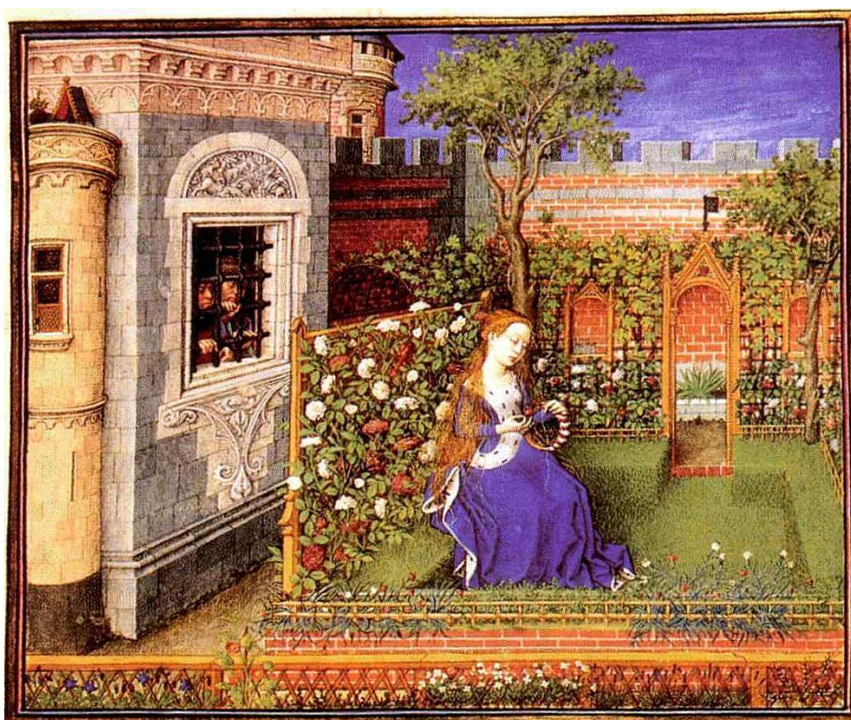
Não se distingue
a quem pertence a quem
a mão que evoca o sangue
dessa ferida

Bem sei, mas qual de nós
pode contar
da vida em tela que assim
foi forjada?

Arcita e Palemone

ou uma pincelada de verbal sobre pormenor da iluminura Arcita e Palemone olhando para Emília no jardim para um manuscrito de Teseida de Boccaccio da autoria do Mestre de Boucicaut, c. 1465 (Österreichische Nationalbibliothek, Viena)

Daniel Jonas



Aquela que a grinalda atavia
Bordando sossegada no jardim,
Arcita e Palemone, a gelosia

Blindando-lhes o peito ardente e afim,
Contentes que destarte alguém os prenda,
Desejam firmemente com constância
E pedem aos ferrolhos o postigo
Clemente, a transparente e livre fenda
De a verem, à que querem, à distância,
E sonham mesmo presos estar consigo.

Fogoso coração os dois inflama,
Gelados e prostrados lhe veneram,
Formoso, o seu matiz de círio, a chama
Garrida do seu linho, o sol esperam,
Hiemal, que lhes acende a vã vigília;
Irmã dos seus amores, de uma vez
Juntou-lhes as paixões — e bem melhora
Hipólita, vulgar ao pé de Emília,
Ignota, comparada àquela tez
Jasmim de quem o sangue não desflora.

Lanceta ela à uma o seu flagelo
Mal-grado lhes doer o bom prazer;
Lá vai buscando ela ao seu cabelo
Meadas com que borda o seu gemer.
Não tarda hão-de escapar os dois chorosos,
Ousar bater-se em armas pelo belo
Prémio de Emília, auge e incentivo.
No fim desposa a ambos os esposos:
O conto diz que Arcita vence o duelo,
Porém é o seu primo quem sai vivo.

Que a olhem, por agora, ali formosa,
Reclusos do seu colo em clausura,
Querença que lhes sangra aquela rosa,
Raiz tem num espinho que os tortura.
Sossega-se a paz entre as rosas tintas.
Tristonhos, os cativos alimentam,
Urdindo, por seu turno, o seu instinto,
Serenas fantasias e distintas,
Tomara que a tomassem, que rebentam
Uníssonos de ais, de sangue tinto.

Vou sendo assim eu mesmo dividido;
Xadrez de Palemone e Arcita, peno;
Vou sendo dois de mim e mim contido
Xifópago me prendo e me condeno,
Zeloso do amor que eu da janela
Anseio, proibido, e como o queria!
Brumais, meus dois cativos vão enfim
Zelando: um recusa, o outro anela
A tua rosa branca, ainda fria,
Botão que abres, rosa, só pra mim!

Jardim exíguo

Gastão Cruz

Era um jardim exíguo, como o de Pessanha (poderia até, em qualquer tempo, ter nele havido “altos girassóis”; mas não houvera): uma pequena quinta suburbana, com alguma agricultura; e um tanque, patos, caminhos calcetados, bancos vermelhos de jardim, caramanchões, um alto moinho metálico com pás, um poço, grande e fundo, uma enorme palmeira e outras árvores, entre as quais a velha romãzeira que, por fim, começara a secar – como quem com ela dialogara, ou contemplara “o júbilo da mudez”, com que a árvore exausta respondia “aos periquitos, na larga capoeira defronte”.

A casa estava implantada à esquerda de quem entrava, pelo grande portão vermelho; tinha o nome de Vivenda Azul (com origem na sua, de ninguém lembrada, improvável cor inicial?), mas sempre a conheci branca, jamais de outra cor. Primeiro andar, com varandas; de uma, lateral, avistava-se o mar (a cinco ou seis quilómetros). Uma cave; e um sótão.

Havia a habitação do caseiro, a garagem, um pequeno armazém, tudo isso ao fundo, e, um pouco antes, a casa do cão, que foi de vários, sucessivamente.

Perto do poço e da palmeira (por onde, às vezes, subiam ratos), e da piscina, recente, todos do lado direito da alameda principal, espinha dorsal do terreno, um pequeno lago, que era possível, cobrindo-o, converter em mesa. Talvez aí, como num fictício “riacho parado”, tivesse ocorrido o martírio daquele insecto que lembrava “um santo mártir”.

Girassóis arrancados e lançados no caminho, insectos de asas magníficas quebradas por algum vento, apocalipse dos dias simples, todavia pesados de ameaçadoras e ameaçadas tensões – mais tarde, impregnados da escolhida solidão, porventura tranquila, cósmica, vazia, reconciliada com o mundo desamparado das folhas que a luz e o ar faziam estremecer.

Grade Românica (Século XIII)

Manuel de Freitas

à memória de Jorge de Sena, e podendo servir de abraço concreto a um outro poeta de que ambos fomos amigos

Termina mais um ano, e alguns dos poetas meus contemporâneos indignam-se por não verem os seus livros incensados nos habituais balanços literários. Espreitam-se e vigiam-se, como bons leprosos, tentando ignorar que, daqui a três ou quatro décadas, ninguém se lembrará de nós. Poucas, muito poucas, palavras permanecem. E isso em nada depende da vontade dos escritores, do favor das musas ou do arbítrio divino. O único mistério da poesia, tal como da música, é esse: a permanência, através dos séculos, de um gesto que se mantém inaugural e irrepetível. Nunca saberemos ao certo quantos contemporâneos de Villon ou de Ockeghem foram inexoravelmente apagados pela História.

*

Este texto não existiria se eu não tivesse visto ontem, no claustro da Sé de Lisboa, uma grade românica do século XIII. Há oito séculos que estes pássaros não cantam, que estas cobras não deslizam pela relva húmida, que estas osgas não sobem paredes esboroadas. Ninguém sabe, aliás, que mãos lhes deram forma, que nome atribuir à

beleza leve e robusta desta grade. Sabemos apenas, como diria Rui Chafes, que ali o ferro se fez vento – e que o vento chegou até nós, incólume e cantante. Estes pássaros, estas cobras, estão muito mais vivos do que nós, indiferentes a modas, balanços e ao Juízo Final. Não têm tempo, porque são o próprio tempo, traduzido em ferro por mãos feitas de nada e de ossos breves.

Elogio(s) da Pintura Metafísica

Manuel Gusmão

SEM TÍTULO

O aqueduto atravessa o caixilho que o enquadra, ambos quase quietos e silenciosos, na paisagem e na pintura.

Como se viessem de Itália e a duração dessa viagem fosse incomensurável com o tempo que levas a aperceber-te dela.

Durante o intervalo em que estamos de respiração pacificada, quase distraídos ao ponto de não nos apercebermos que a folhagem se parece agora com as águas calmas de um lago e que nenhum automóvel passou nos últimos instantes pela estrada que sabemos perto mas daqui oculta,

é como se uma campânula sem costura tivesse descido, sobre aquele canto e instante de um múltiplo mundo, mudo e exterior (?) a nós.

À tua esquerda e quase ao centro (aproximativo da paisagem e do quadro há um grupo (um maciço) de árvores, pinheiros mansos, cedros e arbustos, – silvas altas, que projectam no chão, coberto da erva verde e húmida da primavera, o peso relativo das suas sombras.

No prolongamento da linha de enfiamento do teu ombro direito, vem por detrás de ti, o aqueduto, em seus passos largos e quase silenciosos, os seus passos de pedra calada; quieta, calada e antiga.

Àqueles que vivem sob a campânula, e ao aqueduto, convém a paisagem e a pintura, a qualidade de silêncio desta pintura.

Dir-se-ia que esse silêncio é o rasto poderosamente inverosímil e insistente de um grito afogado de há uns instantes antes; de um intervalo de tempo que está sempre ainda a fechar-se....

Não é assim, Sr. Pintor, por exemplo, se vós assinais

de Chirico

A IMAGEM

Súbita como a deusa

Cega e bela e incompleta, a

imagem

– de que o relâmpago recebe a sua forma relampejante

a imagem

matinal sobre

esta praia espantada,

o teu doce corpo uiva e converge com

a tempestade eléctrica que te açoita

a alma

e a asa branca que voa por entre a tua intensa

cabeleira violeta

– ó burrié, que te constelas alto

na noite azul e

azul.

– E tu vibras acre e doce, ó meu loiro burrié

E comandas as marés que vão e
Vêm – intermitências do amor
Num mar que a luz escurece nesta
Praia negra.

Os riscos e os animais pequenos (sempre as aranhas, ou os outros) bichos
que dependurados na sua raiz se formam, que se inscrevem (como
testemunhas)
que separam e reúnem (como agentes ou operacionais) os ecos da tua discreta manhã
hospitalar
-- já não hospitaleira como querias crer;
Mas como?
Com a calma que descia no elevador e

Que dividisse os vários brancos do mundo das coisas
que, sob o sol, conhecem também a noite.
– Aí? (onde? E de quem?)
De noite ou no mundo ao sol, que também a conhece?
O mundo das coisas ao sol e de noite era para onde eu
Queria apontar.

Aí –
É por aquela mesma imagem reflexa que se divisam os ramos
Como a deusa que desce — cega
e bela e incompleta, no elevador matinal
sobre a praia espantada, a *imagem, que dela*
recebe a forma Do relâmpago

QUARTA MANHÃ

Vem! anda! vem e vê
O nascimento.

E tu saís para a varanda larga
e para o teu jardim suspenso aéreo.
Guiado pelas mãos que conduzem
os teus passos estremunhados.
Tu vens ao ver, tu testemunhas o que
vês e te interrompe:

o fogo puríssimo acende o rastilho da luz
E dobra com o incêndio a dobra de uma nuvem
mais escura que se imobiliza no céu à esquerda.

O fundo das águas ou puxa para baixo
ou faz subir num elevador abstracto
enquanto mantém mergulhadas na sombra
as indistintas copas das árvores
da outra margem.

Tu presentes a oficina
onde se prepara o fogo do dia
por detrás das nuvens que voam
esbranquiçadas nos céus da direita.

Nada ainda rompeu este silêncio
espesso e denso que vem durante a noite
acumulando-se e desdobrando-se
ao longo da noite do teu corpo.

O que sabes sobre essa hora (em que) um último arbusto
embranquecido pela dor que (o) lançou (triste) naquela paisagem de cinza? o que
sabes sobre essa hora da luz que declina
o crepúsculo, como quem mede, pelas extensões da névoa
que expiras, o avanço da onda, golfada pela parte mais sombria
da
noite? a
sua boca mais
escura
essa hora que conheces primeiro como uma mudança da humidade

do território em que avanças, pastoso, enterrando, na pastosa lama, os teus
passos. Avanças na margem do rio que ainda não vês. É a hora do ri/ú.
Sabes isso. Sabes a hora do crepúsculo que o guarda
e esconde -
acentuando a última
vogal.

Aquela que acabou de passar e
NÃO é já
a última Á-
gua; águas.

A partir de um verso de Éluard

Mathilde Ferreira Neves



notas críticas

Écfrase: 10 aporias

Joana Matos Frias

Universidade do Porto - ILC

Why should the fate of a word disturb us?

James Heffernan, «Ekphrasis and representation» (1991)

1. *Forjou também duas cidades de homens falantes,
mui belas. Numa havia bodas e festins:*

(Homero, *Iliada*, XVIII, 490-491; trad. Maria Helena da Rocha Pereira)

O sentido teórico-crítico actual do conceito de *écfrase* pouco ou nada preserva da significação originária da *ekphrasis* enquanto exercício retórico indissociável da *mimesis* e da *enargeia*; nessa acepção matricial, não só as artes miméticas são artes de fazer imagens (icásticas ou fantásticas, de acordo com a conhecida tipologia de Platão apresentada n’*O Sofista*) suscitadoras de um efeito de evidência, como o princípio ecfástico se configura em diversos tipos textuais que alternam entre a mais pura descrição, a narração e a prosopopeia (Spitzer; Hagstrum): histórica e tradicionalmente, portanto, a *écfrase* nem resulta de uma dupla *mimesis* (cf. Riffaterre), nem é um género, mas antes um princípio (cf. Krieger). O factor crucial do exercício ecfástico, tal como foi previsto pela retórica e pela poética clássicas é, não

o objecto de que o discurso se ocupa (que não precisa sequer de ser um objeto, e muito menos de ter uma existência referencial), mas o modo como o objecto é *dado a ver*, já que a *ekphrasis*, figura por excelência da *enargeia*, tem a sua origem no desejo semiótico pelo signo natural, isto é, na ambição de obter *the world captured in the word* (Krieger), pelo que a própria constelação retórica dos exercícios descritivos os liberta, *ab initio*, da tarefa reprodutiva de um objecto que lhes seja extrínseco; é portanto a *visão como ficção* que está em causa.

2. *Fecho os olhos cansados, e descrevo*

*Das telas da memória retocadas,
Biscates, hortas, batatais, latadas,
No país montanhoso, com relevo!*
(Cesário Verde, «Nós»)

Ao suscitar uma superação qualitativa do *visível* pelo *visualizável*, o princípio efrástico originário promove o vínculo dialéctico entre o *eidos* (ideia) e o *eidolon* (imagem), quer dizer, entre a visão interior e a visão exterior (a palavra em guerra com o olhar, «uma visão liberta das limitações da visão»: «não uma forma de dizer, mas uma forma transcendente de ver», na síntese de Blanchot), e por conseguinte entre o desenho interno da consciência e o desenho externo do mundo e seus objectos: olhar é menos a faculdade de recolher imagens do que a de estabelecer uma relação (Starobinski), pelo que a éfrase só é mimética enquanto acto imaginativo, também na justa medida em que a evidência é *cosa mentale*, figura do pensamento (*schemata dianoias*). Assim Marino, «A chi legge»: «è da sapere, che l'intenzione principale dell'Autore non è stata di comporre un Museo universale sopra tutte le materie che possono essere rappresentate dalla Pittura e dalla Scultura, ma di scherzare intorno ad alcune poche, secondo i motivi Poetici che alla giornata gli son venuti in fantasia» (*La Galeria*).

3. *Dos cosas despertaron mis antojos,
extrajeras, no al alma, a los sentidos;
Marino, gran pintor de los oídos,
y Rubens, gran poeta de los ojos.*
(Lope de Vega)

O que resta de algumas das mais decisivas «descrições de quadros», de Filóstrato e Calístrato a Giovanni Battista Marino, são as descrições, não os quadros; não há matéria ou objecto que sobrevivam exteriores ao texto (talvez nunca tenha havido), o que leva a que o conceito de «écfrese nocional» (Hollander) pressuponha em si mesmo a inexistência do referente, inexistência essa que pode por sua vez e surpreendentemente ser revertida *a posteriori* («reverse ekphrasis», no conceito de Krieger): parafraseando Merleau-Ponty, o mundo é a visão, a escrita e a escuta do mundo, como o quadro é a visão, a escrita e a escuta do quadro.

4. *Good morrow, fair ones: pray you, if you know,
Where in the purlieus of this forest stands
A sheep-cote fenced about with olive trees?*
(Shakespeare, *As You Like It*, Act IV, Scene 3)

No trânsito complexo entre princípio, modo e género ecfrásticos, a écfrese pode suscitar uma *mimesis* referencialmente inverosímil, ao promover um conjunto de *leitmotiv* retóricos de índole tópica que plantam oliveiras nos países nórdicos, figos na Alemanha, ou palmeiras nas florestas inglesas habitadas por leões: eis o lugar do verosímil discursivo que o arquiteyto pode instaurar, também e de forma muito particular no estranho caso ecfrástico (cf. Curtius; Barthes).

5. *Chiefly his reflection, of which the portrait
Is the reflection, of which the portrait*

*Is the reflection once removed.
The glass chose to reflect only what he saw
Which was enough for his purpose: his image
Glazed, embalmed, projected at a 180-degree angle.
(John Ashbery, *Self-Portrait in a Convex Mirror*)*

Equacionar a éfrase como género implica restringir o seu significado a um certo conteúdo lógico-semântico suficientemente preciso para ser identificado, e ao mesmo tempo ampliar esse significado de modo a que abranja criações produzidas desde a Antiguidade (o escudo de Aquiles por Homero) até ao pós-modernismo (Parmigianino por Ashbery): neste sentido, a éfrase é «a representação verbal de uma representação visual» (Heffernan), e o género efrástico agencia assim o encontro da matéria verbal literária com a sua alteridade intermedial (Mitchell); no entanto, tal representação não é de natureza icónica, mas justamente lógico-semântica (um caligrama não é – nem quer ser – uma éfrase, precisamente porque, como lembra Todorov, «a imitação artística é uma noção paradoxal: desaparece no mesmo momento em que atinge a sua perfeição. [...] Para que a arte subsista, a imitação não deve ser perfeita»).

6. *But me? One day I am thinking of
a color: orange. I write a line
about orange. Pretty soon it is a
whole page of words, not lines.
[...] My poem
is finished and I haven't mentioned
orange yet. It's twelve poems, I call
it ORANGES. [...]
(Frank O'Hara, «Why I am not a painter»)*

Há uma insuperável relação de causa-efeito entre a «esperança efrástica» e o «medo efrástico» (Mitchell), que tempera o desejo de reciprocidade e de transfe-

rência entre as artes visual e verbal com o receio da promiscuidade: a poesia não é como a pintura (Diderot; Lessing).

7. *Um dia, no rádio Pilot da minha Avó, ouvi
uma série de acordes aquáticos, que os pedais faziam pensativos,
mas cujas dissonâncias eram a imagem tremulante
daquelas fendas ténues que na vida,
na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam.*

[...]

Ante um caderno, tentei dizer tudo isso.

(Jorge de Sena, «*La cathédrale engloutie*, de Debussy»)

Ao considerar-se a écfrase enquanto «representação verbal de uma representação visual» ou «representação literária de arte visual», invalida-se a possibilidade de admitir a existência de uma écfrase musical (Goehr).

8.



(Magritte, *La Reproduction Interdite*: 1937)

Ao considerar-se a éfrase enquanto «representação verbal de uma representação visual», o conceito pode alargar-se a ponto de incluir paratextos (títulos e legendas de quadros) e metatextos (crítica de arte), escapando assim à esfera intencionalmente literária ou poética.

9. *According to Brueghel*

when Icarus fell

it was Spring

(William Carlos Williams, «Landscape with the fall of Icarus»)

Se circunscrevermos a identificação da éfrase à manifestação explícita da referência intermedial (Rajewsky), o acto efrástico será inevitavelmente restituído à esfera do epigrama, cuja significação só subsiste em função do objecto extrínseco para que o texto aponta.

10. *Ali, e depois*

fica ao longo de uma vida: uma imagem

murmurante que nunca mais acaba de calar-se:

[...]

— *Não. Não é essa imagem Nem essa*

a música. Não é isso que quero. Trocaste

Misturaste as imagens.

(Manuel Gusmão, «O corpo músico»)

A competência intermedial de leitura que a éfrase solicita é de natureza triangular e não binária (Mitchell): após o reconhecimento da conversão pelo poeta do objecto visual num objecto verbal, o leitor é levado a reconverter a representação verbal em representação visual (*e os que lêem o que escreve, na imagem lida vêem bem, não as duas que ele viu, mas só a que eles não vêem*).

Bibliografia

- Barthes, Roland (1987), “O efeito de real”, in *O Rumor da Língua*: Lisboa, Edições 70.
- Blanchot, Maurice (1969), *L’Entretien Infini*: Paris, Gallimard.
- Curtius, Ernst Robert (1990), *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948): Princeton, Princeton University Press.
- Diderot, Denis (1967), *Salons de 1759-1761-1763*: Paris, Flammarion.
- Goehr, Lydia (2010), “How to do more with words: two views of (musical) ekphrasis”, *British Journal of Aesthetics*, 50 (4): doi 10.1093/aesthj/ayq036.
- Hagstrum, Jean H. (1958), *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*: Chicago, Chicago University Press.
- Hollander, John (1995), *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*: Chicago / Londres, University of Chicago Press.
- Krieger, Murray (1992), *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*: Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press.
- Lessing (1964), *Laocoön ou des Frontières de la Peinture et de la Poésie* (1766): Paris, Hermann.
- Marino, Giovanni Battista (1635), *La Galeria del Cavalier Marino: Distinta in Pitture, e Sculture*: Veneza, per Il Ciotti.
- Mitchell, W. J. T. (1994), “Ekphrasis and the Other”, in *Picture Theory*: Chicago, University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1987), *Iconology: Image, Text, Ideology*: Chicago / Londres, The University of Chicago Press.
- Platão (1950), *Le Sophiste*, in *Oeuvres Complètes*, vol. V: Paris, Garnier.
- Rajewsky, Irina O. (2015), “Le terme d’intermédialité en ébullition: 25 ans de débat”, in *Intermédialités*, org. Caroline Fischer e Anne Debrosse: Paris, SFLGC.

Riffaterre, Michael (1994), “L’illusion d’ekphrasis”, in *La Pensée de l’Image*: Paris, PU de Vincennes.

Spitzer, Leo (1968), “The ‘Ode on a Grecian Urn,’ or Content vs. Metagrammar”, in *Essays on English and American Literature* (1962): Princeton, Princeton University Press.

Starobinski, Jean (1961), *L’Oeil Vivant: Essai*: Paris, Gallimard.

Todorov, Tzvetan (1979), *Teorias do Símbolo*: Lisboa, Edições 70.

entrevista

**Saber dizer, ousar exprimir:
Conversa com José Gil a propósito da écfrase**

José Gil

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Emília Pinto de Almeida

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

A maioria da gente enferma de não saber dizer o que vê e o que pensa. Dizem que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão sem literatura, o gesto, ascendentemente enrolado em ordem, com que aquela figura abstracta das molas ou de certas escadas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos que dizer é renovar, definiremos sem dificuldade uma espiral: é um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se. A maioria da gente, sei bem, não ousaria definir assim, porque supõe que definir é dizer o que os outros querem que se diga, que não o que é preciso dizer para definir. Direi melhor: uma espiral é um círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição ainda é abstracta. Buscarei o concreto, e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma.

(Fernando Pessoa - Bernardo Soares)

Uma pequena nota, em jeito de preâmbulo. Esta conversa surgiu da convicção de que uma reflexão alargada acerca da écfrase – dispositivo retórico em foco no presente número – poderia funcionar como mote para discutir parte importante do esforço filosófico de José Gil. Apesar das particularidades do seu contexto histórico-literário, tal dispositivo deixou

marcas, actualizando-se, nas múltiplas feições que os discursos sobre arte tomaram ao longo de toda a modernidade e, entretanto, também na nossa contemporaneidade. São essas marcas que, de uma maneira ou de outra, a escrita de Gil acusa, enquadra e ajuda a avaliar, ao inquirir “como descrever a percepção d[a] camada hilética a que pertence a cor” (Gil 2010: 49) ou ao indagar uma “gramática intervalar” (*idem*: 45) da pintura, da composição musical e da dança.

Fiel ao princípio deleuziano segundo o qual à filosofia caberia, acima de tudo, inventar conceitos – tarefa tão criativa como a descoberta de “perceptos” e “affectos” a que estariam incumbidas as artes plásticas, ou a descoberta de “functivos”, da responsabilidade da ciência (Deleuze/Guattari 1992: 104-176) –, o autor propôs e reinvestiu toda uma série de vocábulos e expressões, dando-lhes elasticidade conceptual e acutilância crítica. Dessa série, diversificada, saltam à vista os conceitos que directamente se medem com a especificidade do artístico, muitos dos quais aflorarão nas próximas páginas.

Partindo do espanto suscitado pelas imagens “intensivas” da matéria sensível (Gil 2010: 51), Gil tem efectivamente desenvolvido um trabalho original em torno da arte e da sua experiência, capaz de elucidar ou, ainda, de integrar as mudanças imaginativas e intelectivas que – tanto ao nível da produção como ao nível da recepção – advêm do confronto com aquela matéria. Para além disso, os fenómenos de transmediação – “fenómenos de limiar” (Gil 2005: 11) por excelência – ocupam lugar de relevo no pensamento que foi elaborando. Um pensamento que, ademais, acolhe e aprofunda vários aspectos que, enquanto operação discursiva, a éfrase levanta (desde a condição metalinguística da linguagem à oposição entre o discreto verbal e o contínuo do traço ou do esboço plástico, do som, do gesto).

Mas outros nexos entre o pensamento do autor e o tema que aqui nos mobiliza merecem ser evidenciados. Refiram-se, nomeadamente, os seus estudos acerca de tantos escritos de artista, nos quais sublinhou o alcance teórico como, por vezes, poético das palavras com que Klee, Malevitch, Duchamp ou Merce Cunningham abordaram a singularidade das suas práticas e os *media* que souberam transformar. Apontem-se os textos que assinou acerca do modo como certos escritores, a seu turno, encararam as outras artes (caso sintomático de Valéry meditando sobre o labor coreográfico). Citem-se os ensaios em

que, ele próprio, se lançou em minuciosas análises, acompanhadas de uma versátil e deveras inventiva proliferação vocabular, a partir das obras de Mondrian, Rothko, Beuys, bem como Ângelo de Sousa, Álvaro Lapa, Jorge Martins. E destaquem-se, por fim, os inúmeros momentos em que se debruçou sobre a forma como Kant, Merleau-Ponty ou Walter Benjamin trataram, respectivamente, a “música como língua das afecções” (Gil 2010: 31), *O Visível e o Invisível*, a “atmosfera (dinâmica, turbilhonante) do espaço colorido” (Gil 2005: 318).

Durante vários anos professor na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Gil escreveu um número considerável de livros, entre os quais: *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia* (2005 [1996]), *Metamorfoses do Corpo* (1997), *Movimento Total – O Corpo e a Dança* (2001), *A Arte como Linguagem – A “Última Lição”* (2010), *Poderes da Pintura* (2015) ou o recentíssimo *Ritmos e Visões* (2016). Embora, neles, a centralidade dos problemas de “Estética e Metafenomenologia” – retomemos, por facilidade, o subtítulo de uma das obras – seja flagrante, é preciso salientar uma linha potente que os percorre e que, afinal, permite compreender a dita “experiência estética” no seio de um âmbito mais lato. Trata-se de uma linha que, conforme veremos, desemboca na defesa de “uma outra teoria do inconsciente” (Gil 1997: 193), menos restritiva e particularizada do que aquela inaugurada por Freud. Da sua consideração resultará, aliás, uma perspectiva assaz surpreendente da possibilidade ecfrástica.

Como lidar com a desestabilização dos hábitos perceptivos que a arte precipita? Como reflectir sobre ou a partir dela, contornando os vícios de um arreigado – e, portanto, quase indiscernível – logocentrismo? Como, ainda, respeitar – em tentativas análogas às referidas – aquilo que seria da ordem do “impensável” (Gil 2001: 220)? Como, por exemplo, prestar justiça à ilegibilidade da mancha, à fluência do corpo em movimento, ao transporte que a música potencia, à desorganização – sintáctica, rítmica, semântica – da palavra que a poesia propõe?

E o que acontece nas passagens de um “código sensorial” (Gil 2005: 276) ou de um suporte para outro? Como equacionar as relações entre as artes? Como constituir um idioma apto a sinalizar tais passagens e relações? Eis o conjunto de interrogações que

serviram de base para a entrevista que se segue. Nela, como não poderia deixar de ser, a “renovação” linguística da materialidade ou da veemência pictórica, sonora, gestual – e, até, poética – estará em permanente escrutínio. Ao conduzi-la, pretendeu-se sobretudo mapear algumas questões, directamente ligadas a essa renovação, bem como indicar o amplo campo problemático que se abre através da atenção à zona de “fronteira” (*idem*: 14), em que a transposição inter-semiótica, enfim, ocorre.

*

Comecemos por atentar na prática da éfrase, prática que diz respeito à recriação/configuração discursiva de objectos e processos artísticos.¹ Trata-se de uma prática que, ao fim ao cabo, enfatiza – como que amplificando-a – a vocação metalinguística da linguagem, à qual tem votado tantas páginas. Quer falar-nos dessa vocação?

Com certeza. Antes de mais, em que é que ela consiste? Nomeadamente, na possibilidade de definir, através das palavras, o que as distintas artes fazem segundo outros meios – possibilidade na qual, já o veremos, a éfrase assenta. Concebo essa vocação a partir da ideia, para mim muito importante, daquilo a que chamo “inconsciente da linguagem”. O inconsciente da linguagem começa a formar-se desde cedo, à medida que a criança ouve e apreende diversas coisas, às quais faz corresponder signos subtis de prazer ou de dor, transformando-os num grito, num esgar, num gesto, etc. Françoise Dolto mostra como, na história da formação da linguagem, tais signos sedimentados no corpo se inscrevem também nos fonemas, sendo depois retomados, a um nível posterior dessa formação, nos morfemas, nos sintagmas, e por aí adiante, de acordo com a sucessão de cada estádio da formação da sexualidade infantil – é uma história sexual da linguagem, a de Dolto. Interessa-me sobretudo este processo de retoma de níveis anteriores num nível mais abstracto, retoma que jamais cessará de interferir no que, entretanto, vai ser dito e expresso pela linguagem verbal, finalmente constituída. É por causa dela que o signo linguístico tem o poder de designar todos os outros, funcionando de facto como uma espécie de meta-semiótica. A vocação que começámos por referir é então uma vocação para dizer e exprimir

(não é a mesma coisa, atenção!) o inconsciente da linguagem, o qual remete, como indiquei, para um largo espectro de semióticas corporais.

Relaciona, portanto, o inconsciente da linguagem com o corpo...

Trata-se de uma relação fortíssima!

Essa relação exige que não negligenciemos a sede corporal da linguagem, arredando o corpo da sua compreensão?

Mas não há como fazê-lo! É do corpo que tudo parte!

Lembro-me de um trecho de *Movimento Total*, onde – a propósito de Pina Bausch e do “apelo à linguagem” (Gil 2005: 51) que perpassa sistematicamente nas peças por ela assinadas – explica essa relação de modo exemplar. Diz: “Uma palavra vem sempre rodeada de emoções não-definidas, de tecidos esfiapados de afectos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço” (Gil 2001: 218). E acrescenta: “Não se trata de um ‘contexto’ [...], mas de qualquer coisa que penetra em todas as direcções daquilo que, no corpo, pode produzir sentido ou está ligado ao sentido” (*ibidem*).

É isso. Na teoria que acabo de referir, elaborada por Dolto em torno das fases erógenas da constituição da linguagem – outra maneira, entre tantas, de encarar a questão – , aquilo que os fonemas vão restituir, transformado, são justamente inscrições no corpo, nos órgãos do corpo, da criança. Do solo corporal da linguagem é que surge, aliás, a sua vocação metalinguística, bem como a sua capacidade para – insisto – dizer e exprimir uma imagem pictural, coreográfica, sonora...

Gostava que esclarecesse porque é que insiste na distinção entre “dizer” e “exprimir”.

“Dizer” é mais vasto do que “exprimir”. Ao dizer não só nos exprimimos como, por exemplo, nomeamos. O dizer implica – de um modo mais ou menos explícito – a função expressiva da linguagem. É importante não esquecer, porém, que toda a expressão requer uma transmutação de um ou de vários conteúdos – semânticos mas ainda, como vimos,

gestuais. Há, assim, qualquer coisa na expressão que é da ordem da passagem do informe – uso o termo, à falta de melhor – para a forma.

Falemos directamente dessa passagem, tendo em conta a operação da éfrase. Como, transmutando-a, lida afinal a linguagem (verbal, articulada) com a diferença semiótica da pintura, da dança ou da composição musical?

Entendo que a possibilidade da éfrase deriva directamente do inconsciente da linguagem. A capacidade de transmutar ou traduzir um gesto num som, a cor numa palavra, tudo isso está contido ou latente na linguagem, apta a remeter, então, para outras realidades psico-estéticas. Esta capacidade foi estudada por Daniel Stern. Ao fazê-lo, Stern cunhou o conceito de “transferência amodal”, o qual indica, precisamente, a passagem de um sentido (ou regime semiótico) para outro. Quando falamos em “cromatismo musical”, damos conta de uma transferência desse tipo. Não é difícil perceber como tal transferência tem a ver com a operação da éfrase: há qualquer coisa que vem do pictural, que cruza o musical, e que finalmente passa, afectando-a, para a linguagem verbal, por via da escrita.

Mas o contrário também se verifica. Percebi-o quando vi coreografias feitas a partir de conceitos filosóficos e, logo, a partir de palavras. Não é por acaso que, hoje, tantos coreógrafos e bailarinos estudam filosofia. Coisa que me espantou, e que levei algum tempo a compreender... Sempre tive a maior desconfiança relativamente às obras de arte que querem ser como que a aplicação de um conceito. Em geral, dá asneira. No entanto, vi coisas notáveis nesse campo. Também a linguagem traz matéria à expressão artística não-verbal, neste caso à dança. Na dança, ocorre uma metabolização do teórico que o torna verosimilmente performativo. Imediatamente performativo. É muito surpreendente.

E o silêncio? Que lugar ocupa na complexa economia que descreve?

O silêncio é determinante. Não pode haver passagem de campo semiótico para novo campo semiótico sem que haja uma passagem pelo silêncio, pelo vazio... O silêncio tem contornos, tem ritmo e intensidade. Nem todos os silêncios se equivalem. Há silêncios calmos, há silêncios ríspidos... Poderíamos pensar numa retórica do silêncio, que deve ser levada a sério.

Destacou Dolto e, posteriormente, Stern, ambos psicólogos/psicanalistas ou psiquiatras infantis. Que há de tão fundamental no universo da infância para devermos voltar a ele ao avaliar a percepção estética?

O universo da infância é “antepredicativo” (sirvo-me do jargão da fenomenologia). Mas, ao mesmo tempo – não podemos ignorá-lo –, desde que nasce, a criança está completamente imersa, mergulhada, na linguagem. Como fui antecipando, todo o dizer envolve uma transferência expressiva, por mínima que seja. Mesmo se residual – o que, claro está, diz respeito à ideia de um inconsciente da linguagem –, há sempre um veio expressivo que se manifesta na designação, bem como na descrição de qualquer matéria, nomeadamente, ou sobretudo, artística. Verifica-se, pois, uma influência do verbal para o ante-verbal – e não apenas no sentido inverso. O que não deixa de ser curioso e, de resto, paradoxal é que a linguagem venha moldar ou, mesmo, permitir reconhecer essa matéria como “antepredicativa” (como “ante”, “pré”, ou “não-verbal”). É esse carácter paradoxal que me interessa compreender e explorar – e que, aliás, me parece importantíssimo para resolver algumas aporias das teorias linguísticas.

Está a reportar-se, concretamente, ao movimento que – em *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, por exemplo – designou como “pós-pré-verbal” (Gil 2005: 97), movimento de “retroacção da linguagem sobre a massa amorfa de sentido de onde [ela] veio” (*idem*: 96). À maneira da articulação, acima sugerida, entre corpo e inconsciente da linguagem, também a consideração daquele movimento promove a destituição da simples oposição palavra/imagem mas, ainda, espírito/matéria.

É evidente.

A “linguagem descobre essa massa não formada *retrospectivamente*, depois da sua própria constituição enquanto sistema de signos” (*ibidem*), explicou então. E descreveu-a como uma espécie de “ganga não-verbal (gestual, prosódica, sensorial)” que a linguagem deixaria “flutuar à sua volta” (*idem*: 97), dela sempre se alimentando.

Os casos mencionados, solidários com a operação da écfrase, apontam para a necessidade de complexificar as equações em que qualquer um dos pares indicados – palavra/imagem, espírito/matéria – esteja em causa.

Sem dúvida. E isso tem fortes implicações para a crítica, constituindo-se, desde logo, como um problema, ou um desafio ao seu exercício.

Concentremo-nos pois, por breves instantes, na crítica. Não será que, finalmente, todo o discurso sobre arte se mede com a ambivalência entre dizer e exprimir que, conforme parece propor, caracterizaria a écfrase?

Pode afirmar-se que, para restituir aquilo que está incarnado numa obra artística, a crítica deveria ela mesma tornar-se expressão. Ou, no limite, obra de arte. Esta é uma ideia romântica, a da crítica como obra de arte. Mas é uma ideia que não é nada absurda. De maneira nenhuma! Simplesmente, a crítica acumula outras funções, outras virtualidades. Nela não se trata apenas de restituir – expressiva e, até, poeticamente – o pictural, o coreográfico ou o musical. Mas, ainda, de apresentar a génese de dada obra, de indicar os vários passos do seu “processo criativo”, etc.

Segundo sugere, é quando ousa tornar-se expressão que a crítica melhor exhibe, então, a sua matriz ecrástica...

E é assim porque a écfrase não só sublinha a condição metalinguística da linguagem, como põe em evidência a sua dimensão artística, criadora. O que, para mim, é mais interessante na écfrase – e que, enfim, talvez ajude a explicar a sua redescoberta contemporânea – é que ela corresponde, ao mesmo tempo, a uma operação retórica e a uma realidade efectiva.

Esbarramos de novo na ambivalência entre “dizer” e “exprimir”... Mantendo-a no horizonte, e recuperando da epígrafe as palavras de Pessoa, poderíamos resumir: a écfrase oscila entre a “definição abstracta” (“definir em palavras”) e a concretização poética (“fazer”, na linguagem, como se faz em gesto, “com a mão”, renovando as possibilidades da língua). Ao oscilar entre esses dois pólos, ela dá conta do processo de transposição

inter-semiótica, simultaneamente sinalizando o espaço entre escultura e escrita, ou entre pintura e escrita.

A écfrase é mesmo exemplar do que se passa num espaço intervalar, entre escultura e escrita, ou entre pintura e escrita, como refere. Comprova-o quase. E é isso o que nos importa. Ver o que se passa nesse espaço.

Insistamos na ideia de *entre* – ideia particularmente produtiva para a presente discussão. “Intervalo” (Gil 2005: 99) mas, também, “limiar” (*idem*: 11) e “charneira” (*idem*: 30) são termos que povoam os seus textos. Porque importa, finalmente, salientar esse espaço intervalar?

De uma maneira muito geral, pode dizer-se que o protagonismo dado ao intervalo no pensamento crítico do século XX vem de Freud. Foi Freud o primeiro a mostrar quão relevante era o intervalo – no “lapso”, por exemplo. Foi ele, de resto, que o pensou como uma espécie de acesso imediato – quer dizer, não mediado – ao inconsciente e, logo, ao real. Real finalmente bem mais vasto e complexo do que o mundo oferecido pela “abominável terceira dimensão”, como lhe chamou Pessoa. A partir de Freud disseminou-se uma atenção a tudo o que não era macroscopicamente visível. A atenção ao “espaço entre” foi, de facto, paralela à atenção à microscopia, estendendo-se a todos os domínios científicos e humanos – à história e à crítica de arte, ou à estética e à filosofia, nomeadamente. Essa mudança de escala da esfera do “macro” para o plano do “micro” foi fundamental a vários níveis. Desde logo porque nos permitiu reconhecer a dimensão lacunar do próprio pensamento e, até, dos nossos gestos, dos nossos comportamentos, constantemente interrompidos ou suspensos. Isso é muito claro em autores como Deleuze ou Foucault, autores que permanentemente insistiram na importância do espaço intervalar. Mas, ainda, antes deles, em Merleau-Ponty que, por exemplo, mostrou que todo o visível aponta para um não visível.

Passará a compreensão da relação entre as artes pela atenção a esse espaço? “Tradução” (Gil 2005: 276), “transdução” (Gil 2001: 97), “modulação” (Gil 2010: 31), “contaminação” (Gil 2010: 47), “impregnação recíproca” (Gil 2001: 179), “alusão rítmica” (Gil 2010: 47), “devir” (Gil 2005: 276), “osmose” (*idem*: 11) – refiro apenas algumas das

muitas designações mediante as quais se reporta, tanto quanto creio, a fenómenos idênticos ou equiparáveis entre si –, são operações a destacar a tal respeito? O que se joga nelas, afinal?

O que se joga nelas – e daí o destaque que lhes dou no meu trabalho – é precisamente saber o que se passa “entre”, no espaço intervalar, como operação. Como operação cognitiva, semiótica, etc. E isso é extremamente importante porque – insisto – nos aproxima muito mais do real. Coloca-nos imediatamente numa escala microscópica, molecular. Vivemos numa espécie de vertigem da exploração do “micro”: a “micro-política”, de que se fala, a “nano-tecnologia”... Tudo é “micro”, agora. À maneira da “micro-física”. Simplesmente, isso veio levantar imensos problemas.

É que não chega dizer: “ah, o intervalo”, “o espaço intervalar” – e o mesmo se passa com o “silêncio” ou com o “vazio”, de que falávamos há pouco. Isso já foi dito, até à saciedade. Interessa, agora, ir para além da mera constatação: cartografar esse espaço, ver o que, nele, realmente se passa. Entender o que é da ordem do ínfimo, do quase imperceptível mas, também, do dinâmico, contra o estático. E isso implica uma revolução do pensamento.

Porquê?

Porque fazê-lo supõe toda uma outra maneira de pensar, que desloca a nossa própria compreensão do simbólico e do seu lugar. O que exige imenso cuidado epistemológico. Nós herdámos toda uma tradição de pensamento sobre arte – mas não só – que isola o simbólico, o imaginário. Uma tradição segundo a qual o plano das imagens é auto-suficiente e autónomo, privilegiando a forma sobre as forças. Como se elas – as imagens – não resultassem, afinal, de forças. Veja as consequências desta concepção em todo o tipo de hermenêutica...

Há dificuldades acrescidas sempre que tentamos discutir criticamente fenómenos como aqueles, atrás elencados. Faltam-nos os conceitos, ao mesmo tempo que nos confrontamos com a exiguidade dos complexos vocabulares que cada disciplina académica – como área de saber delimitada – foi adiantando e mantendo, de parte a parte.

Faltam-nos, é verdade. Mas falta-nos, sobretudo, uma compreensão global – ou mesmo, quiçá, uma “teoria” – do intersticial. Já há muita coisa feita. Não estamos na total virgindade. Simplesmente, o que há é local.

Seria preciso sair desse campo isolado de cada área de competência, e cruzar os domínios...

Mas está a ver? A “interdisciplinaridade”, a “transdisciplinaridade”... É tal e qual o “intervalo”, ou o “vazio”. Não vale a pena estar a falar mais nisso. Vamos é trabalhar nisso. Com isso. São coisas concretas, sabe?

Bom, para começar, talvez fosse necessária, antes de mais, outra organização das áreas de saber na Universidade. Não?

Claro! É que, de facto, essas descobertas locais não transformam a nossa *Episteme* do conhecimento, global, das ciências humanas...

Mudar de paisagem epistemológica, perseguir a tal revolução no pensamento de que falava... Bem vistas as coisas, é quase como saltar do paradigma da física mecanicista para o paradigma da física quântica!

Sim, se quiser.

Eu percebo que o seu trabalho tem muito a ver com esse esforço, que é simultaneamente filosófico e conceptual. É por isso que fala de uma “metafenomenologia”? Para responder às dificuldades que apontou, questionando ainda a rigidez, e eventual obsolescência, das circunscrições disciplinares que herdámos?

Sim. Mas “metafenomenologia” é um termo que, entretanto, abandonei. Não é um bom termo. Porque deixa indeterminado o “meta”. E dá a impressão de visar o prolongamento da fenomenologia, quando o salto que se está para fazer – um salto de paradigma, como bem notou – implica também uma ruptura. O que é que eu quero dizer com isto? A fenomenologia parte duma série de figuras metafísicas, que têm de ser modificadas.

Desde logo a figura, ou ideia, de “sujeito”?

Por exemplo. Mas, ainda – como vimos –, a ideia da primazia de uma forma em relação às forças, da primazia da escala macroscópica relativamente ao “infra”... Atenção! Eu digo “primazia”! Não estou a varrer ou a apagar o “macro”, que também é importante. Os dois planos estão interligados, não vivem um sem o outro.

No fundo, o que defende é que – conforme acontece noutros ramos do conhecimento – saibamos olhar para a poesia, para a pintura, para a música ou para a dança, fora das coordenadas da noção euclidiana de espaço e para além de uma compreensão linear da temporalidade. Que tomemos em consideração as forças e não apenas as formas. É que as forças extravasam os contornos e os limites das formas, fazendo-as resvalar umas nas outras e, por isso mesmo, permitindo-nos compreender o incessante movimento que as anima. Não os referimos aqui, mas os conceitos de “imanência”, de “virtual” e de “actual” ou, mesmo, o de “pequenas percepções” – sobre os quais sistematicamente se deteve – são úteis a este respeito. Em concomitância, defende que se integre, de uma maneira inequívoca, a ideia de “inconsciente” nas ciências sociais e humanas, muito nomeadamente no estudo das artes. Afinal, advoga que a experiência estética não é uma experiência confinada ao domínio do consciente, procurando mostrar que, nela, o fundamental ocorre sempre a outro nível. Não é assim?

Absolutamente. E, nesse campo, sabemos pouquíssimo, depois da obra monumental de Freud. Ver o que Freud produziu como conceitos, ele e a sua escola, naquela época... É extraordinário. Agora, o inconsciente que nós queremos, ou devemos, explorar é outra coisa, já. É outra coisa. Há estudos que se fazem actualmente sobre o “inconsciente inteligente”. O “inconsciente inteligente” pouco tem a ver com o que Freud propunha. Freud afirmava que o inconsciente não era inteligente – nem inteligente, nem estúpido, de resto. Para Freud, ele não produzia nada. Apenas reelaborava o conhecido, mais ou menos recalcado. Ora nós sabemos, hoje, que o inconsciente produz imensa coisa nova. É um outro conceito de inconsciente que é preciso desenvolver, então. Um conceito de inconsciente produtivo, construtivo. E já não o inconsciente definido pela negativa, pela repressão e pela censura, de que falava Freud.

Para terminar...

Para terminar, gostava de citar um excerto de Fernando Pessoa-Bernardo Soares, do *Livro do Desassossego*, que destaco e analiso no meu último livro, *Ritmos e Visões*:

As phrases que nunca escreverei, as paisagens que não poderei nunca descrever, com que clareza as dicto à minha inercia e as descrevo na minha meditação, quando, recostado, não pertenço, senão longinquamente, à vida. Talho phrases inteiras, perfeitas, palavra a palavra, contexturas de dramas narram-se-me construídas no espirito, sinto o movimento metrico e verbal de grandes poemas em todas as palavras [...]. Mas se der um passo, da cadeira, onde jazo estas sensações quasi cumpridas, para a meza onde quereria escrevel-as, as palavras fogem, os dramas morrem, do nexo vital que uniu o murmúrio rhythmico não fica mais que uma saudade longinqua, um resto de sol sobre montes afastados, um vento que ergue as folhas ao pé do limiar deserto, um parentesco nunca revelado, a orgia dos outros, a mulher, que a nossa intuição diz que olharia para traz, e nunca chega a existir.

Projectos, tenho-os tido todos. A Iliada que compuz teve uma logica de estimulo, uma concatenação organica de epodos que Homero não podia conseguir. A perfeição estudada dos meus versos por completar em palavras deixa pobre a precisão de Virgilio e frouxa a força de Milton. As sátiras allegoricas que fiz excederam todas a Swift na precisão symbolica dos particulares exactamente ligados. Quantos/ Verlaines/ fui!

E sempre que me levanto da cadeira, onde, na verdade, estas cousas não foram absolutamente sonhadas, tive [*sic*] a dupla tragedia de as saber nullas e de saber que não foram todas sonho, que alguma coisa ficou d'ellas no limiar abstracto em eu pensar e ellas serem. (*apud* Gil 2016: 14-15)

De que é que ele está a falar? A meu ver, está a falar da éfrase... Mas de uma éfrase, por assim dizer, invertida. Porque não chega a passar à forma escrita.

Uma éfrase que permanece “no limiar”, no tal *espaço entre*. Em estado embrionário. Ele menciona “versos por completar em palavras”: o que dá a entender que o verso começa antes!

É por causa do ritmo. É curioso, não é? Parece que Pessoa se reporta, efectivamente, à condição de possibilidade da própria escrita poética. Aponta para uma espécie de pré-língua da língua, ou avesso da linguagem. “Nexos vitais”, “concatenações orgânicas”, eis o que caracterizaria essa língua. De facto, o ritmo desempenha aqui o papel fundamental.

Pessoa fala num “murmúrio rítmico”... Mas fala, ainda, num “movimento métrico”, para além de uma “precisão simbólica dos particulares exactamente ligados” ou, como frisou, de “nexo vital” e de “concatenação orgânica” [sublinhados meus]. Reencontramos, aqui, a ideia de um *continuum* que me faz pensar, novamente, nalgumas passagens que escreveu. Por exemplo, em *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*: “Se o pintor apreende o movimento de conjunto das formas e das cores de um outro pintor, é porque capta o seu ritmo de engendramento” (Gil 2005: 277). Em *Movimento Total*: “É uma questão de tradução (ou antes: de transdução) de palavras, de formas, de imagens e de pensamentos em movimento. Tal é o que a dança consegue” (Gil 2001: 97). Ou, finalmente, em *A Arte como Linguagem*: “[N]ão há possibilidade de isolar uma unidade discreta no contínuo do som, no contínuo da cor e da luz, ou dos gestos, quando se trata de dança. [...] [H]á uma espécie de deslize, de sobreposição aos recortes obtidos” (Gil 2010: 11). E reencontramos, também, aquela cadeia de transmutações que, acima, através do exemplo das “transferências amodais” de Stern, indicou.

Em ambos os casos, trata-se da retoma de um ritmo visual num ritmo que já é auditivo, e por aí fora... Depois pode é acontecer o que lhe acontece a ele, Pessoa-Soares. Não se sabe bem porquê, mas dá a impressão que, de repente, não encontra a expressão verbal para aquele extraordinário “murmúrio rítmico” que persegue.

Graças a este excerto, percebemos melhor aquilo que antes procurei avançar: ao contrário do que poderia parecer, a éfrase não é uma mediação. Possivelmente é um grau. Não é uma mediação. É real. O que diz, ainda, respeito à performatividade do simbólico (ou do imaginário), de que fomos falando. E tudo isto tem a ver com o ritmo.

Bibliografia

Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1992), *O que é a Filosofia?*, tradução de Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença [1991].

Gil, José (1997), *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água.

-- (2001), *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio d'Água.

-- (2005), *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água [1996].

-- (2010), *A Arte como Linguagem – A “Última Lição”*, Lisboa, Relógio d'Água.

-- (2016), *Ritmos e Visões*, Lisboa, Relógio d'Água.

José Gil é formado e doutorado em Filosofia pela Universidade de Paris (1982), com o estudo *O Corpo como Campo de Poder*. Foi *Directeur de Programme do Collège International de Philosophie* de Paris e, durante largos anos, professor na Universidade Nova de Lisboa (actualmente jubilado). A sua vasta obra está publicada no Brasil e traduzida em várias línguas. Entre outros livros, é autor de *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia* (1996), *Metamorfoses do Corpo* (1997), *Movimento Total – O Corpo e a Dança* (2001) ou *Ritmos e Visões* (2016), que acaba de ser publicado. Colabora com revistas portuguesas e estrangeiras de várias áreas e é autor de algumas entradas na Enciclopédia Einaudi. Em 2004, foi considerado, no número especial do *Le Nouvel Observateur*, um dos 25 “grandes pensadores” de todo o mundo, ao lado de Rorty, Sloterdijk, Toni Negri e Slavoj Zizek.

Emília Pinto de Almeida é licenciada em Estudos Portugueses e mestre em Filosofia (Estética) pela FCSH-UNL. Tendo beneficiado de uma Bolsa de Investigação da FCT, actualmente finaliza, na mesma instituição, um doutoramento em História da Arte (Teoria da Arte) sobre a obra – poética, plástica, crítica – de Mário Cesariny. Na FCSH, integra o IHA, no âmbito dos quais co-organizou e leccionou vários cursos de verão. Co-organizou, também, os seminários EPEA (Estética e Política entre as Artes), cuja última edição teve lugar na Culturgest, em 2014. Desde 2008, publicou alguns ensaios, dispersos, sobre literatura e prefaciou catálogos de várias exposições de arte contemporânea. Teve uma breve experiência docente na Universidade Lusófona do Porto, entre 2009 e 2011.

NOTA

¹ Importa acrescentar que tal recriação tanto pode ser empiricamente fundada como totalmente efabulada. Apesar do seu inegável interesse, manteremos de parte, ao longo da nossa entrevista, esta última hipótese, já que ela nos desvia, em muito, dos propósitos que acima enunciámos e, afinal, nos orientam.

artigos

Práticas efrásticas em tempos de intermedialidade: intervenções artísticas na coleção da casa-museu Eva Klabin¹

Carla Miguelote

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Resumo: Convidados a realizar intervenções artísticas em coleções de museus, diversos artistas têm optado por criar textos (escritos ou oralizados) para obras de arte. Nossa aposta é a de que esses trabalhos podem ser aproximados da tradição da *ekphrasis*, que, em tempos de intermedialidade, teria seu campo de atuação ampliado. Nesse sentido, analisamos três intervenções realizadas no âmbito do Projeto Respiração, que desde 2004 traz a arte contemporânea para a casa-museu de Eva Klabin, no Rio de Janeiro. Tais intervenções viriam problematizar a distinção feita por Lessing entre a pintura, arte do espaço, e a poesia, arte do tempo. Trata-se, em última instância, de pensar uma reconfiguração contemporânea dos espaços expositivos, que, como apontam autores como Hans Belting e Nicolas Bourriaud, tendem a se desespacializar e a se temporalizar, apresentando-se como duração a ser atravessada.

Palavras-chave: Arte contemporânea, Écfrase, Museu

Abstract: Invited to make interventions in museum collections, many artists have been creating texts (written or oralized) for works of art. We guess that these artists approach ekphrasis tradition, which, in intermediality times, can amplify its domain. Thereby, we analyze some interventions of the Projeto Respiração [Breathing Project], which since 2004 brings contemporary art to Eva Klabin's house museum, in Rio de Janeiro. These interventions would problematize Lessing's distinction between painting, as art of space, and literature, as art of time. As authors like Hans Belting and Nicolas Bourriaud claim, we propose to think a contemporary reconfiguration of the museums, that tend to be despatialized and retemporalized, presenting themselves as a duration to be crossed.

Keywords: Contemporary art, Ekphrasis Museum

A intervenção artística em coleções de museus tem sido uma prática recorrente desde os anos 1990, configurando-se como uma forma de arte contemporânea. Convidados a montar exposições a partir das peças de acervos museológicos, artistas atuam num campo próximo ao da curadoria, porém com uma liberdade maior do que aquela geralmente concedida a curadores. O museu aparece como um repertório de materiais que o artista organiza a partir de critérios muito particulares, independentemente de suas conexões históricas ou formais.

Nessas intervenções, diversos artistas têm optado por criar textos (escritos ou oralizados) para obras de arte pré-existentes. Nossa aposta é a de que esses trabalhos podem ser aproximados da tradição da *ekphrasis*, que, em tempos de intermedialidade, teria seu campo de atuação ampliado. Problematiza-se, assim, a distinção feita por Lessing entre a pintura, arte do espaço, e a poesia, arte do tempo. Trata-se, em última instância, de pensar uma reconfiguração contemporânea dos espaços expositivos, que, como apontam autores como Hans Belting e Nicolas Bourriaud, tendem a se desespacializar e a se temporalizar, apresentando-se como duração a ser atravessada.

Após observar algumas intervenções em museus, analisando a convergência entre prática artística e curatorial e investigando os propósitos dessa operação contemporânea sobre obras do passado, propomos nos deter especificamente sobre três intervenções artísticas propostas no âmbito do Projeto Respiração, desenvolvido desde 2004 na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro, sob curadoria de Marcio Doctors. Interessam-nos, para os propósitos deste estudo, intervenções que trazem para o espaço expositivo o texto verbal, oralizado através de gravações sonoras acopladas a obras de arte ou substituindo-as. Observar o modo como essas intervenções se utilizam do texto verbal nos ajudará a indagar as possibilidades da prática efrástica no contexto da intermedialidade.

Convergência entre atividade artística e curatorial

Rastrear os processos históricos que contribuíram para a convergência entre atividade artística e curatorial implica compreender a interseção de diversos vetores (técnicos, estéticos, econômicos e políticos). De certo modo, tal convergência remontaria a Marcel Duchamp, um dos embreantes da arte contemporânea, segundo Anne Cauquelin.

Como observa a ensaísta, o *ready-made* duchampiano marca uma ruptura com o feito-à-mão: “o autor desaparece como artista-pintor, ele é apenas aquele que mostra. Basta-lhe apontar, assinalar” (Cauquelin 2005: 94). O *savoir-faire* manual é preterido em prol de um saber-escolher do artista, cuja atividade se reduz a deslocar objetos, mudando-os de lugar e de temporalidade.

Duchamp escolhe um objeto (roda de bicicleta, mictório, porta-garrafas) e o retira de seu contexto original, cotidiano, inserindo-o no museu e convidando o público a olhar para ele. É como se o artista dissesse: olhe para isto, isto tem seu interesse. Cria-se um interesse estético a partir de uma escolha. Algo semelhante ao que faz o curador ao selecionar as obras que vão integrar sua exposição. O curador chancela as peças que expõe, afirmando para o público que elas têm um interesse, um valor estético superior a outras que poderiam ocupar a mesma função ou o mesmo lugar. Ora, transformar a escolha em uma categoria do fazer artístico remonta, por sua vez, à fotografia. Também aqui a fabricação manual e artesanal é preterida em prol de uma seleção, de um saber escolher (ou, mais precisamente, nesse caso, enquadrar). Foi, aliás, “por causa desses limites que os pintores e críticos do século XIX, em nome da clássica teoria dos sacrifícios, negaram à fotografia toda e qualquer pretensão artística” (Rouillé 2009: 296). Rosalind Krauss, ao observar a série de fotografias *Equivalentes*, de Alfred Stieglitz, comenta essa afinidade entre as imagens captadas pela câmera e o *ready-made*:

Da mesma forma que o sentido de um *ready-made* vem da simples mudança de contexto e situação, todo o sentido destas imagens que nos chegam como um todo impossível de analisar decorre do simples fato que elas são recortadas, deste gesto que as cria pelo recorte. (Krauss 2013: 141)

Como observou Walter Benjamin (2012), a fotografia e o cinema, como técnicas de reprodutibilidade, vieram alterar a concepção de arte, promovendo o declínio da aura, e questionando os privilégios do original sobre a cópia. Com efeito, desde o século XIX, a cultura da reprodução veio abrindo caminho para que a expressão do artista pudesse se tornar independente da criação e da invenção, vinculando-se doravante também ao que se escolhe e ao que se reproduz. Na arte contemporânea, essa tendência se disseminou de tal modo que, hoje, se podemos falar ainda de invenção no que diz respeito à prática artística,

devemos admitir que tal noção ganhou “inflexão diferente da que teve o novo para as vanguardas modernas” (Costa 2009: 86). Com efeito, se a arte moderna implicava uma busca pelo novo e uma ruptura com os padrões do passado, para a arte contemporânea o novo não é mais um critério. A pergunta do artista contemporâneo não seria mais, como fora para o artista moderno, “o que posso fazer que seja novo?”, mas “o que posso fazer com isto que já está aí, com isto que já foi feito?” (Bourriaud 2009c). Como explica Arthur C. Danto, a arte contemporânea não tem nada contra a arte do passado, não deseja se libertar dele nem o superar:

É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada. O paradigma do contemporâneo é o da colagem, tal como definida por Max Ernest, mas com uma diferença. Ernest disse que a colagem é “o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas”. A diferença é que não mais existe um plano estranho a realidades artísticas distintas, nem são essas realidades tão distantes uma da outra. (Danto 2006: 7)

Se a arte do passado não é mais vista como algo a ser superado ou citado, ela passa a ser tratada como material para novos usos. Tratar o patrimônio artístico e cultural como um banco de dados disponíveis para o uso é justamente o que caracteriza aquilo que o crítico, curador e ensaísta francês Nicolas Bourriaud chamou de arte de pós-produção. Trata-se da arte que, correlata ao setor terciário, oposto à indústria e à agricultura, já não lida com a matéria-prima. “Mais do que transfigurar um elemento bruto (tela branca, argila, etc.)”, o artista da pós-produção trabalha com formas já prontas, reinterpretando-as ou recontextualizando-as (Bourriaud 2009c: 13). Bourriaud propõe o conceito a fim de compreender o que está em jogo em uma tendência crescente no campo das artes desde a década de 1990. Segundo o autor, o uso de obras de outros artistas, de produtos culturais diversos ou de dados retirados do fluxo contínuo de informações midiáticas parece ser o principal motor das práticas artísticas contemporâneas.

No vocabulário audiovisual, em que Bourriaud vai buscar o termo, “pós-produção” denota a última etapa do processo de criação, em que se trabalha sobre o material já gravado: é o momento da montagem ou edição, em que se incluem outros elementos visuais, trilha sonora, *voice-over*, efeitos especiais, legendas e créditos. Ao trabalhar sobre

materiais pré-existentes, a arte da pós-produção se aproxima da montagem cinematográfica, que, por sua vez, inspira também a prática curatorial.² Nos três casos, trata-se de escolher (selecionar uma imagem ou objeto entre outros existentes), montar (deslocar, realocar, aproximar), adicionar material (texto, música ou ruídos), imprimir novos sentidos.

As maneiras de ver e pensar possibilitadas pelo cinema viriam afetar igualmente o modo como se organizam as exposições de arte, que passam a ser concebidas também pelos próprios artistas.

Nossa hipótese é de que a exposição se tornou a unidade de base a partir da qual é possível pensar as relações entre a arte e a ideologia gerada pelas técnicas em detrimento da obra individual. Foi o modelo cinematográfico, não como tema, mas como esquema de ação, que permitiu a evolução da forma-exposição nos anos 1960: a prática de Marcel Broodthaers, por exemplo, mostra essa passagem da exposição-vitrine (que agrupava objetos que podiam ser apreciados em separado) para a exposição cenário (a apresentação unitária de objetos). (Bourriaud 2009b: 100)

Em seu ensaio “Object to Project: Artist’s Interventions in Museum Collections” (2011), Khadija Carroll La aponta justamente Marcel Broodthaers como um dos precursores das intervenções artísticas em museus (o que vem aproximar ainda mais a prática artística da curatorial). E vale lembrar que Rosalind Krauss considerou seu *Museum of Modern Art, Eagles Department* (1968-1972) “a última implosão da especificidade midiática” (Krauss 1999: 33).³ Nesse projeto, que levou quatro anos para ser concluído, Broodthaers organiza doze seções do que ele chama de um museu fictício.⁴ O artista assume, assim, de forma paródica, “a persona de autoridade institucional” (Kern 2014: 7), promovendo uma crítica do sistema de produção e distribuição de arte.

Nesse sentido, muitos dos fatores que corroboraram, direta ou indiretamente, para a convergência entre atividade artística e curatorial (que vai desembocar na proliferação de intervenções artísticas em museus a partir da década de 1990) foram impulsionados nos finais da década de 1960: o processo de desmaterialização da obra, o embate contra os valores canônicos da história da arte, a crítica aos museus e aos modos tradicionais de exposição.

Com a crescente desmaterialização da arte (provocada pela entrada em cena de manifestações como a arte conceitual, a performance, os *happenings*, a *land art*, a videoarte, etc.), o objeto não desaparece, mas perde sua hegemonia, em prol da valorização das ideias, das atitudes, dos processos e, como sugere Carrol La (2011), dos projetos. A desvalorização do objeto, do produto acabado, parece ter dois alvos: o mercado de arte e a instituição do museu. Contra um sistema de arte submetido a imposições mercantilistas, em que o valor econômico sobrepuja o valor estético, artistas passam a fazer obras (se é que ainda podemos nomear esses trabalhos desse modo) que não podem ser vendidas, trocadas ou negociadas, obras que nem mesmo podem ser expostas sobre uma parede, recusando-se, assim, a servir de objeto de contemplação fetichista. Num mesmo movimento, a desmaterialização da arte aparece como uma recusa às demandas dos museus, que recebem cada vez menos obras a serem expostas; em seu lugar, chegam apenas documentos e registros de um acontecimento artístico ocorrido em outro lugar.

Um dos desdobramentos desse processo seria a transformação do artista em uma espécie de curador. Recusando-se a acrescentar mais um objeto às coleções dos museus, artistas passariam a trabalhar sobre os acervos já constituídos, empreendendo uma reflexão crítica sobre as classificações, os ordenamentos, os sistemas de inclusões e exclusões.

Não podemos esquecer, aliás, que essas transformações no mundo da arte são concomitantes à proliferação de reivindicações políticas das chamadas minorias. Por um lado, depois da Segunda Guerra Mundial, cresce a percepção de que a “assim chamada história da arte foi sempre uma história da arte europeia, na qual, apesar de todas as identidades nacionais, a hegemonia da Europa permanecia incontestada” (Belting 2012: 116). Mas o questionamento da história oficial da arte não vem apenas de culturas sub-representadas (orientais, ameríndias e africanas), mas de grupos que não se sentem bem representados em suas próprias culturas (como é o caso das mulheres, por exemplo). Clama-se por uma revisão da história da arte e dos critérios que norteiam as decisões sobre o que deve ser exposto.

É nesse sentido, muitas vezes, que museus de arte e galerias, mas também museus históricos e etnográficos, convidam artistas a realizarem intervenções em seus acervos, atuando num campo próximo ao dos curadores. É preciso observar com cautela, entretanto,

o que está em jogo nessas propostas. Tal demanda pode vir da constatação de que o museu precisa repensar criticamente seus próprios paradigmas, mas também de uma tendência acrítica de espetacularizar os espaços expositivos a qualquer custo. Certamente, são necessárias estratégias para atrair um público cada vez menos afeito a frequentar templos inalteráveis de objetos suspensos no tempo, mas pouco vale justapor manifestações artísticas do presente e do passado se essa justaposição não estiver destinada a tornar os espectadores mais conscientes de sua operação de olhar, mais conscientes de que uma coleção não é “um conjunto neutro de objetos que deve ser aceito sem debate, com reverência” (Carroll La 2011: 234).

Intervenções artísticas em museus

Khadija Carroll La (2011), no já mencionado ensaio, retoma a etimologia da palavra intervenção (do latim *intervenire*) para lembrar que se trata de “vir entre”: “When contemporary artists intervene in museum exhibitions they intervene between past and future ways of seeing, thereby turning objects into projects” (Carroll La 2011: 217). Embora haja também intervenções que se configuram como *site-specific*, Carroll La se interessa prioritariamente por aquelas que se aproximam da prática curatorial. Se o curador tradicional de museu organizava exposições em torno de estilos históricos, de acordo com uma noção teleológica de progresso, o artista curador vem romper com esses modos padronizados de exposição, imprimindo um olhar singular sobre objetos pré-existentes e frequentemente apresentados como representação autorizada de uma dada cultura (Carroll La 2011: 217, 222). As intervenções mais interessantes, segundo a autora, são aquelas que rompem com relações de poder implícitas nos museus, por exemplo corrigindo a tendência a sub-representar certos contextos, obras ou artistas. Nesse sentido, destacam-se as que funcionam como uma espécie de comentário crítico sobre uma narrativa anterior do museu (Carroll La 2011: 221).

A fim de melhor compreender as motivações para essas operações artísticas sobre obras do passado, vale observarmos algumas intervenções. Começamos por “The Play of the Unmentionable”, de 1990, em que o artista conceitual Joseph Kosuth trabalha sobre o acervo do Brooklyn Museum. O artista escolhe aproximadamente cem obras da coleção,

composta de mais de um milhão e meio de objetos, que vão desde obras do Egito Antigo até fotografias contemporâneas. O critério de sua seleção passa pela fricção da obra em relação a contextos sociais, políticos, religiosos ou mesmo artísticos. Kosuth escolhe, por um lado, obras que foram consideradas ofensivas no momento de sua criação, mas que hoje são apreciadas sem nenhuma objeção ou incômodo por parte do público; por outro lado, aquelas que foram bem aceitas em seus contextos culturais, mas que hoje são alvo de polêmica. Nesse caso, não se trata tanto de provocar uma reflexão sobre uma narrativa anterior do museu, mas de sublinhar o modo como fatores históricos e contextuais, frequentemente extra-artísticos, afetam a recepção das obras.

Uma intervenção mais provocadora do ponto de vista político foi realizada por Fred Wilson a convite do Museu Histórico de Maryland (estado da região nordeste dos Estados Unidos), entre 1992 e 1993. O artista aproveitou a oportunidade para chamar a atenção para aquilo que era de certo modo silenciado pelo museu, a memória dos afro-americanos e outros grupos minoritários que também constituíam a história de Maryland. Com livre acesso à coleção, Wilson operou uma justaposição de objetos, inserindo-os em contextos que apelavam mais para seu potencial simbólico do que para sua história. Assim, um instrumento de punição por chicoteamento, uma espécie de pelourinho, foi colocado em frente a quatro cadeiras antigas, vitorianas, dispostas de modo a sugerir uma confortável observação do castigo, configurado então como espetáculo público. Wilson também imprimiu novas leituras às obras alterando seus títulos ou acrescentando um áudio a elas. Assim, reintitulou uma pintura de Benjamin Latrobe, de 1797, *Preparação para aproveitar um belo domingo entre os negros de Norfolk*, como *Richard, Ned e seus Irmãos*, conferindo identidade a figuras anônimas. Em outra pintura, o artista acoplou um foco de luz voltado para uma criança escravizada. Periodicamente a luz iluminava seu rosto enquanto uma voz gravada perguntava pungentemente: "Who combs my hair? Who calms me when I'm afraid? Who makes me laugh?" O público não ficou imune à provocação, como se observa na polarização de suas reações:

In the catalogue of visitor's responses to *Mining the Museum* there was a polarized hostility on one hand from the demographic older, White locals (to make a fairly accurate generalization) and support on the other hand from immigrants and minorities who felt *Mining the Museum* represented them.

Though Wilson is of African American and Native American descent it was a far broader range of immigrant nationalities that identified with his *Mining the Museum*. Fifteen years later Wilson's mode of intervention is still radical for most museums to engage with, for fear of their donors, collectors, designers and directors looking dated or dubious. (Carrol La 2011: 223)

Em 2000, para a exposição *Voilà : le monde dans la tête*, no Museu da Arte Moderna da cidade de Paris, Bertrand Lavier, agindo como curador, criou uma espécie de exposição dentro da exposição, "La peinture de Martin 1900-2000", que reunia 56 obras, em diversos suportes, oriundas de diversos museus e coleções particulares. Passando ao largo da preocupação com a qualidade ou coerência histórica, o único critério de seleção era o sobrenome do autor. Pinturas, esculturas ou vídeos, todas as obras eram assinadas pelo sobrenome mais comum na França, Martin. Segundo o texto de apresentação, "dans son hétérogénéité même, par le biais spécieux d'une signature relevant du patronyme le plus répandu en France, cette salle constituerait une mémoire non sélective de l'art du XX^e siècle" (*apud* Chalumeau 2001: s/p). Tal memória não seletiva seria mais democrática, posto que traria, para o espaço elitista do museu, trabalhos de amadores ou não chancelados pelo cânone. Jacques Rancière observa, entretanto, que no âmbito da intervenção, "nenhuma dessas pinturas desempenha mais o papel de obra original. A originalidade da obra passou para a ideia, imaterial nela mesma, dessa reunião" (Rancière 2003: s/p).⁵

Projeto Respiração

Em ressonância a essas práticas cada vez mais frequentes na arte contemporânea, o Projeto Respiração vem, desde 2004, convidando artistas a realizarem intervenções na Casa-museu Eva Klabin, dialogando com seu acervo. A coleção reflete o gosto da colecionadora, idealizadora e instituidora da fundação que leva seu nome. Com mais de 2000 obras, provenientes dos quatro continentes, e cobrindo um período de quase 5000 anos, do Egito Antigo ao Impressionismo, a coleção volta-se, sobretudo, para a arte clássica e arqueológica. A casa-museu, que foi residência de Eva Klabin por mais de 30 anos, é também o cenário de uma existência; revela os hábitos sociais, aristocráticos, de quem nela viveu. As obras são mantidas na disposição estabelecida por sua antiga proprietária, em salas também por ela nomeadas, o que confere um clima de intimidade ao ambiente.



Com a intenção de “criar fricções de linguagens entre a arte consagrada do passado, incorporada ao patrimônio, e as manifestações contemporâneas” (Doctors s/d: s/p), o Projeto Respiração assume também um desafio que diz respeito à especificidade da situação de uma casa-museu. Desse modo, pretende-se trazer, “para um espaço totalmente preenchido pelo imaginário de Eva Klabin” (Doctors s/d: s/p), outras camadas de leitura do acervo. Não se trata, como explica Doctors, de criar novas interpretações do espaço, mas de criar novas experimentações dele: “Esse é o seu objetivo e acredito que é também o da arte. A arte não é interpretação, mas experimentação” (Doctors 2012: 38).

Por um lado, o Projeto Respiração responde ao desafio de atrair e manter o interesse do público para um acervo datado e fechado. Sem as intervenções de arte contemporânea propostas pelo projeto, a casa-museu corria o risco de ser “um espaço engessado e limitado para o visitante no sentido de que uma vez vista a coleção, não faz muito sentido voltar a vê-la” (Doctors 2012: 37). Um dos intuitos do projeto, portanto, era arejar esse espaço que podia se tornar asfíxiante. Tratava-se de fazer a casa respirar.

Era preciso insuflar um novo ar capaz de fornecer o oxigênio necessário para interessar os antigos frequentadores e atrair um novo público. Um público que tivesse motivação para retornar à Fundação Eva Klabin e pudesse ser surpreendido por outra maneira de olhar a coleção. (Doctors 2012: 37)

Por outro lado, o projeto é movido por indagações, muito pertinentes na contemporaneidade, sobre a função dos museus e mesmo das obras de arte.

A manobra museológica se caracteriza por congelar as obras de arte no tempo, buscando aprisioná-la em uma interpretação, mas não tem o poder de paralisar o tempo nem o controle da classificação. É nessa brecha – entre o tempo em que a obra foi criada, o tempo em que se decidiu capturá-la para sua conservação, exposição e interpretação e o tempo atual do observador – que surge a possibilidade de indagarmos, na qualidade de profissionais de museu, sobre a função da obra de arte, da coleção, do museu e da relação do público com o museu. (Doctors 2012: 38)

Para a criação do projeto, Doctors partia de uma premissa: a “de que a obra de arte é o começo de uma experiência e não o fim” (Doctors 2012: 33). Para os artistas convidados, a coleção Eva Klabin devia ser o começo de uma experiência criadora (mesmo que essa criação fosse de algum modo uma continuidade do ato inaugural de Eva Klabin, o de selecionar, colecionar, organizar no espaço). Para o público, cada nova intervenção devia suscitar uma reexperimentação da casa e da coleção, deslocando “o olhar do lugar do já visto para o da descoberta” (Doctors 2012: 37).

Hoje, em sua vigésima primeira edição, o Projeto já acolheu intervenções muito distintas, que vieram, de maneiras muito particulares, acolher sua proposta curatorial.⁶ Para os propósitos deste estudo, entretanto, vamos abordar aquelas que colocam em cena o texto verbal, oralizado: *Círculo Mágico* (2014), de Rosângela Rennó, *Substituições* (2010), de Daniela Thomas, e *Pergunte ao* (2007), de Nuno Ramos.

Práticas ecrásticas em tempos de intermedialidade

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Você está levando muito tempo para caminhar até mim. 13, 14, 15, 16. Venha, não seja tímido. 20, 21, 22. Você está diante do objeto mais importante que há nesta sala. 27, 28, 29. Você duvida? 31, 32, 33. Vou falar com você exatos dois minutos e trinta segundos. 40, 41, 42. Eu controlo o tempo. 45, 46, 47.

Esse era o início da fala de um relógio alemão de 1720, colocado no alto de um pedestal na primeira sala da Exposição *Círculo Mágico*, intervenção da artista brasileira Rosângela Rennó para o Projeto Respiração.⁷ O relógio era um dos 16 objetos escolhidos

pela artista em meio à variada e extensa coleção. A esses objetos, Rennó acoplou um dispositivo sonoro-luminoso, acionado por um sensor de presença. Os objetos então “falavam”, em primeira pessoa, dirigindo-se ao visitante para evocar suas memórias e comentar sobre seus lugares na coleção.

“Você está levando muito tempo”, é também o que parecem dizer a um observador diligente os visitantes enfileirados das cada vez mais frequentes megaexposições de arte. Nessas ocasiões, quando alguém quer se demorar um pouco mais diante de um quadro, corre o risco de ser empurrado por quem vem atrás ou mesmo de ser advertido por um funcionário do museu. Passando diante de obras num ritmo quase uniforme, tem-se cada vez menos tempo para apreciar obras de arte e para escolher, em meio ao conjunto exposto, aquelas que mais nos tocam.

Tempo? É preciso tempo para ver uma pintura? Desde o *Laocoonte*, de Lessing, o discurso teórico crítico voltado para a diferença entre as artes aceitou sem muita resistência a ideia de que a pintura é uma arte do espaço, e a poesia, uma arte do tempo. O argumento a embasar essa ideia é de que a tarefa de cada uma das artes estaria dada por uma homologia entre mensagens, meios e processos de decodificação. Na poesia, os eventos representados ou narrados se desenvolvem no tempo, os signos verbais se sucedem uns aos outros numa sequência temporal, e a leitura se faz numa duração que corresponde ao percurso ao longo desses signos. Na pintura, formas dispostas no espaço representam corpos e suas relações no espaço, e a percepção tanto do meio quanto da mensagem é instantânea, de um só golpe (Mitchell 2015).

Nesse sentido, considera-se como secundário o fato de que a obra literária, por ser escrita, tem uma dimensão espacial, como se a essência da arte do verbo estivesse em sua forma oral. Considera-se igualmente inessencial o fato de que a observação de uma pintura demanda um intervalo temporal. Argumenta-se, ainda, que esse tempo de observação não é imposto pela própria obra, que o percurso do olhar não é determinado por ela, podendo se dar em qualquer ordem. E que, afinal, o objeto é estático, o observador é que se move no tempo. Mitchell questiona essa tradição teórica:

Our beginning premise would be that works of art, like all other objects of human experience, are structures in space-time, and the interesting problem is to comprehend a particular spatial-temporal construction, not to label it as temporal *or* spatial. (Mitchell 2015: 103)

Um mote interessante para se pensar essas questões nos é fornecido pela tradição da poesia efrástica. Por um lado, costuma-se admitir que, nesse caso, o espaço está implicado, já que a éfrase é, originalmente, uma descrição e, trata, portanto, de relações espaciais, mais do que temporais. Por outro lado, e de modo mais sutil, o princípio efrástico, com sua generosa atenção dedicada ao visível, nos ensinaria sobre a atitude de olhar e sobre as diversas camadas de tempo implicadas na apreciação de qualquer imagem. Nesse sentido, Antonio Cicero, comentando o processo de construção de seu poema efrástico “A mulher dos crisântemos”, sobre o quadro homônimo de Edgar Degas, afirma:

É [...] num tempo concreto que se aprecia uma obra de arte, não se pode calcular quanto tempo se vai levar para apreciá-la: seja para ver de verdade uma pintura, seja para ler de verdade um poema. Tanto num quanto noutro caso, é preciso passar e repassar, parar e seguir pelos mesmos pontos e por outros. Sugiro que é da mesma natureza o ato de apreciação de uma pintura e o ato de apreciação de um poema. (Cicero 2008: 40)

Ora, sabe-se que a noção da éfrase vem sendo retomada, transformada e alargada desde meados do século passado. Na retórica clássica, a *ekphrasis* (ou descrição verbal) é definida como “uma composição que expõe em detalhe e apresenta perante os olhos de maneira manifesta o objeto mostrado” (*apud* Matos Frias 2008: 164). Em sua acepção moderna, a noção é restringida para designar não mais a descrição de qualquer objeto, lugar, personagem, mas a descrição de um objeto artístico (pintura ou escultura). Mas eis que passa, de dentro dessa mesma restrição (a de se referir a uma obra de arte), por um novo alargamento. Num sentido ampliado, éfrase passa a ser entendida como um texto escrito a partir de obras visuais. Não se trata apenas de descrever exaustivamente, de maneira rica e detalhada, uma imagem. A relação dos poetas “com o objeto estético que os move torna-se muito mais plural, livre e imaginativa do que nos exemplos clássicos nossos conhecidos” (Sampaio 2008: 62). A imaginação verbal contamina-se por uma variedade de sugestões deflagradas pela experiência estética diante da obra.

Mas não apenas aos poetas cabe o exercício efrástico. Há quem considere catálogos de exposição, livros de arte, resenhas jornalísticas ou discursos críticos também dentro da categoria da éfrase (Leplatre 2013). Ora, em tempos fortemente marcados pela intermedialidade, em que proliferam obras híbridas, que cruzam ou anulam as fronteiras artísticas, a noção pode ser ainda mais ampliada. Percebe-se, assim, algumas modalidades da éfrase na arte contemporânea. Por exemplo, no projeto *Fantômes*, da artista francesa Sophie Calle. Movida pela ausência de certas obras de arte nas paredes dos museus a que pertencem, obras desaparecidas ou emprestadas a outras instituições, a artista pede a algumas pessoas que as descrevam a partir de suas lembranças. Os textos, escritos por pessoas que tinham um contato cotidiano com aquelas imagens (funcionários dos museus, como guardas, diretores, etc.), são então colocados nos espaços antes deixados vazios pelos quadros.

Para o quadro *L'Énigme d'une journée* (1914), de De Chirico, por exemplo, ausente temporariamente do Museu de Arte Moderna de Nova York em 1991, Calle recolheu nove textos, que vão do esforço da descrição detalhada à impressão mais subjetiva e centrífuga, passando pela total ausência de lembrança.

Je me souviens d'un espace découvert, d'une grande place. Au centre de la composition, trône une statue grise. Elle représente un homme corpulent qui porte un long manteau. C'est absolument disgracieux. Les dimensions sont celles d'un monument, alors que le personnage ressemble plutôt à un touriste perdu sur cette esplanade. À gauche, il y a une maison en brique avec des arcades, une de ces structures qu'affectionne De Chirico. Ça manque d'épaisseur, on dirait un décor. Et de l'autre côté, une grosse malle jaune. Quelque part dans la peinture, je revois deux petites silhouettes projetant des ombres interminables. Scéniquement, on a un sentiment de temps suspendu, de mouvement arrêté.

[...]

Vous n'êtes pas dans la réalité, vous êtes dans un film et quelque chose ne va pas. Il règne un suspense terrible, que va-t-il se produire? Un élément nouveau va apparaître dans ce tableau et tout prendra sens. Mais rien ne se passe. Je ne me souviens pas s'il y a un train. Il y a presque toujours un train.

[...]

Pour moi c'est le trou noir. Je ne me souviens de rien. (*apud* Calle 2013: 36-37)

De modo semelhante, Daniela Thomas, em sua exposição *Substituições* (2010), dentro do Projeto Respiração, solicita a algumas pessoas que façam exercícios ecrásticos a partir de obras da coleção Eva Klabin. Cenógrafa, roteirista e diretora de cinema e de teatro, Daniela Thomas afirma que sua intervenção na casa-museu fora movida por um desejo de trabalhar, no ambiente, questões dramatúrgicas. Para não disputar com as obras da coleção, descartara a opção de fazer ali uma intervenção cenográfica. Optou por substituir 16 obras da coleção por áudios descritivos. Para isso, convidou artistas, jornalistas e escritores (tais como Zuenir Ventura, Fausto Fawcett e Carlito Carvalhosa), além de crianças e trabalhadores da própria Fundação. Solicitou-lhes que fizessem gravações, tentando descrever as obras e as sensações que elas suscitavam. Ao entrar na exposição, o visitante se depararia com salas “banguelas”, “com vazios preenchidos apenas pela pequena e desinteressante caixa de som” (Thomas 2012: 269). Em vez de olhar para as obras, os visitantes ouviriam suas descrições.

À medida que você ouve a descrição daquela obra ausente, você fica pensando como descreveria outras que estão ali presentes. Com isso, eu pretendo mobilizar o olhar dos visitantes para a coleção que está lá e estimulá-los a serem dramaturgos por uns instantes. (Thomas *apud* Fradkin 2010: 6)



É interessante observar que, diferentemente de *Fantômes*, de Sophie Calle, as descrições propostas por Daniela são oralizadas e não escritas. Se é difícil medir o tempo exato de leitura de um texto (já que os leitores se dividem entre os lentos, os vorazes, os distraídos, os compenetrados, os que vão em linha reta, os que circulam, os que saltam, os que divagam, etc.), há mídias em que o tempo do discurso coincide exatamente com “o tempo de leitura”; isso ocorre na música, sobretudo, e no cinema” (Eco 1994: 64). Assim, um filme de duas horas será sempre visto em duas horas, enquanto um livro de 100 páginas pode ser lido em um dia ou em um mês. Ora, em *Substituições*, embora não se trate de música ou cinema, o áudio impõe um tempo exato de escuta. Isso induz o visitante a ralentar o ritmo de seu percurso pela exposição (se ele quiser ouvir todo o texto, é claro). Certamente, ele pode optar por não ouvir todos os áudios, ou por ouvir alguns deles apenas pela metade. Mas não se poderá dizer que ele apreciou toda a exposição, não do mesmo modo como os visitantes mais afoitos e apressados dizem ter visto, embora em poucos segundos, todos os quadros de uma sala, ou como os leitores afoitos e impacientes dizem ter lido rapidamente tudo o que havia para ler. Desacelerar o passo parece ter sido, com efeito, uma das motivações de Daniela Thomas ao planejar *Substituições*:

Há uma força magnética na casa, talvez centrífuga, empurrando-nos o tempo todo em direção ao próximo quadro, objeto, ambiente. Não nos detemos. O próprio excesso e a variedade de coisas nos movimentam para diante. E mais adiante.

Meu impulso foi deter esse movimento. E se tivéssemos de dar conta de cada obra? Se tivéssemos de realmente parar e ficar e submergir na obra? (Thomas 2012: 269)

A gravação sonora de textos é também um procedimento adotado por Rosângela Rennó e Nuno Ramos em suas intervenções. Entretanto, veremos que, se Daniela Thomas opta pela descrição, modalidade mais difundida da éfrase, os dois artistas optam pela prosopopeia. E cabe observar que se no horizonte da éfrase esteve sempre o desejo de dotar um objeto mudo da capacidade da palavra, de fazer a pintura falar, a prosopopeia se aproxima mais concretamente dele.

Ao acolher a proposta curatorial de Marcio Doctors, Rennó dá à sua exposição o título de *Círculo Mágico*, expressão extraída do ensaio “Desempacotando minha biblioteca”, de Walter Benjamin (1987), no qual o autor reflete sobre a arte de colecionar e sobre a

relação do colecionador com os seus pertences. Segundo Benjamin, “o maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra” (Benjamin 1987: 228). A coleção é, portanto, um círculo mágico, em que as peças são amadas como “o palco, como o cenário de seu destino” (*ibidem*). Cada objeto colecionado carrega consigo todos os seus passados remotos, que o colecionador indaga, intuindo, no entanto, que o destino mais importante desse percurso é o encontro com ele próprio, com a coleção. A entrada no círculo mágico representaria, para cada peça, o seu renascimento. “Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador”, afirma Benjamin (*ibidem*: 229). Como renovar a arte do passado? Essa parece ser a pergunta motriz do Projeto Respiração, a que Rennó dá a sua resposta singular.

Como explicamos acima, a intervenção da artista consistiu em destacar 16 objetos da coleção, criando para eles textos oralizados. Distribuídos pelos diversos ambientes da casa-museu, os objetos pareciam ganhar vida a cada vez que um visitante deles se aproximava. Uma luz iluminava o objeto, destacando-o da coleção, enquanto um áudio era disparado, assumindo a voz, em primeira pessoa, da respectiva peça. Nesse caso, não há, como na intervenção de Daniela Thomas, substituição da obra pelo texto. Ambos estão presentes, simultaneamente. Nesse sentido, será interessante aproximar as intervenções sonoras da artista do epigrama, do qual a éfrase deriva.

Quando passamos do epigrama, inscrição colocada junto a monumentos, estátuas, lápides, à éfrase, “perdemos a presença do objeto que a acompanha” (Krieger *apud* Matos Frias 2008: 163). Ora, em *Círculo Mágico*, os objetos estão ali. Além disso, dirigem-se ao visitante, o que aponta para outra semelhança com o epigrama. Pois, como lembra Leo Spitzer, entre os gregos, “essas inscrições poéticas, a parte eloquente das estátuas ou das lápides mudas, dirigiam-se supostamente ao passante” (dizendo, por exemplo, “Fique, passante, por que vais tão rápido?”) “e eram para ser lidas por este, de tal sorte que monumento e viajante travassem um diálogo, ‘pois o ler dos antigos era sempre um ler em voz alta’” (Spitzer 2002: 363).

Já que citamos Leo Spitzer, vale lembrar a interpretação que o autor deu à “Ode sobre a urna grega”, de John Keats, poema que se tornou um exemplo paradigmático da

écfrase moderna. Refiro-me, sobretudo, à sua leitura dos quatro primeiros versos: “Tu, ainda inviolada noiva da quietude,/ Tu, filha adotiva do silêncio e do tempo vagaroso,/ Silvestre historiadora, que podes assim narrar/ Um conto florido mais docemente do que os nossos versos”. Spitzer interpreta:

as palavras “ainda inviolada noiva da quietude” como alusão à serenidade da obra de arte representada pela urna, ainda não violada pela erudição *arqueológica ou histórica*, pela explicação racionalizada. Deveríamos acreditar, então, que o poeta, tendo-se deparado com uma urna grega recém-descoberta, descreve o seu impacto direto nele mesmo, antes que os profissionais da história e da filologia tenham violado seu segredo, o que infalivelmente farão com o tempo. (Spitzer 2002: 351)

Ora, quando faz falar as peças sobre as quais pouco já se falou, o que Rosângela Rennó pretende não é fornecer informações enciclopédicas. Também não se trata aqui de violar as obras “pela erudição arqueológica ou histórica” (Spitzer 2002: 351). As peças não falam de si como fariam um pesquisador, um estudioso, detentor de um conhecimento museológico especializado, conhecedor de sua fortuna crítica ou de alguma verdade histórica. Ao contrário, as obras que falam sabem pouco sobre si mesmas. Assim, a estatueta chinesa de um unicórnio sem patas especula: “Todos que me veem assim devem se perguntar como vim parar aqui no Círculo Mágico, já que não tenho patas. Eu também me faço essa pergunta há 34 anos. Como cheguei aqui? Há muitos anos mantenho perguntas sem respostas”. Uma gravura atribuída a Rembrandt e cuja autenticidade é questionada revela desconhecimento quanto à sua própria origem: “Me diga se é verdade. Há uma reprodução muito parecida comigo. É um absurdo. Não me conformo com isso. É verdade que sou falso? Não acredito. Isso não é justo”.

Sabe-se que os atos de escolher, deslocar, transformar estão no cerne no trabalho de Rosângela Rennó. Ela que, conhecida pela fotografia, nunca fotografou; apropriou-se de imagens fotografadas por outros e recolhidas em coleções, feiras e arquivos. Como observa Luiz Claudio da Costa, ao tratar e transformar as fotografias de outros, Rennó não se interessa por sua verdade pura ou pela evidência de sua origem. Antes, busca apresentar, nelas, “a ambiguidade entre a evidência e a opacidade, a oscilação entre a prova e a falha” (Costa 2014: 135). Expondo os apagamentos, intencionais ou involuntários, que sofrem os

arquivos, ela politiza os debates em torno da constituição da memória, apontando para os jogos implícitos nas decisões sobre o que é lembrado ou esquecido.

Em *Círculo Mágico*, uma estratégia semelhante é adotada. Rennó, que “sempre deu voz para o coadjuvante, aquilo e aqueles que habitam as margens” (Duarte 2014: 2) escolhe as peças mais tímidas da coleção, e não aquelas de maior destaque. Em um de seus deslocamentos, a artista aproxima uma estatueta feminina pré-colombiana do quadro “Madonna, menino e São João Batista”, de Botticelli, colocando-a abaixo da tela. Mas é para a estatueta que dá voz.



Sabe que eu me sinto muito bem aqui? Tem um cheirinho de mofo, mas é mais quentinho. Essa luz me aquece. Além do mais, aqui eu me sinto protegida pela Madonna. Ai, eu não deveria dizer isso, afinal de contas, a Renascença fez coisas terríveis contra o meu povo. Mas não, ela não. Eu não acho que ela tenha participado daquela carnificina toda. Ela me parece tão serena. Será que é a maternidade? Maria tem algo de especial no olhar, tem uma coisa que eu não tenho: um bebê nos braços. Você

reparou bem nas minhas mãos? Sinto falta de alguma coisa, entre as minhas mãos. Não sei por quê. Aliás, sei muito pouco sobre minha própria existência. Posso ter sido uma mulher comum, uma índia mexicana comum. Nem sei se tenho poderes especiais. Mas ela me parece tão superior a mim. Mas isso não me incomoda. Aqui é bom. Eu gostaria de permanecer aqui por pelo menos mais uns quinhentos anos.

A estatueta sabe sobre Nossa Senhora e a Renascença, mas pouco sabe de si. Evidenciando esse não-saber, a artista chama atenção para os silenciamentos históricos, aqui, especificamente para o empreendimento imperialista de eclipsar a cultura dos povos nativos dos países colonizados, impondo a cultura cristã, ocidental.

Em *Pergunte ao*, o escritor e artista brasileiro Nuno Ramos, com motivações e desdobramentos diferentes, também adota o procedimento de dar voz a objetos da coleção Eva Klabin. Uma de suas intervenções consiste na série das “Vitrines”. O artista isola com redomas uma escultura e alguns objetos da casa, acoplando-lhes alto-falantes. Desse modo, é posta em vitrine uma escultura de Santa Teresa de Ávila (do barroco austríaco e autoria anônima). O alto-falante reproduz o texto “Tenho sede”, que o artista escreveu para a ocasião. O curador Marcio Doctors comenta o procedimento:

Não resisto à tentação de associar esse trabalho à atitude de Miguel Ângelo diante do seu Moisés pronto, ordenando que falasse: “Parla!” Mas o que motiva Nuno Ramos é o oposto dessa ideia. O artista não quer trazer a obra de arte para o circuito da vida, nem há qualquer proposta mimética na sua intencionalidade. Ao contrário, propõe nos levar para dentro do universo da arte e, mais uma vez nesse caso, através de uma interdição: os objetos da casa-museu estão aprisionados dentro de uma redoma (fina ironia com as vitrines dos museus!), que possibilita que estabeleçam monólogos e diálogos. A visibilidade nua é encapsulada pela retórica, e a imagem se faz verbo. (Doctors 2012: 218)

Longe de uma pretensa fidelidade ao que poderia dizer Santa Teresa de Ávila, se voltasse à vida, o texto criado por Nuno Ramos incorpora fragmentos textuais de origens diversas. Não encontramos, nele, trechos do *Castelo Interior*, mas versos de *Fedra*, de Racine, e das canções “Eu não sou água”, de Monsueto, e “Me deixa em paz”, de Milton Nascimento, que se misturam com versos criados pelo próprio artista. Os versos das canções sugerem os lamentos de uma mulher desiludida ou maltratada pelo amante: “Não devia me procurar, não devia me iludir,/ nem deixar eu me apaixonar” ou “Eu não sou água pra me

tratares assim”, “E só na hora da sede é que procuras por mim”. De *Fedra*, reconhecemos, por exemplo, os versos “E do amor, tenho todos os furores”, “Graças a Deus minhas mãos não são criminosas/ Quisera meu coração fosse inocente como elas!” e “O céu colocou no meu peito uma chama funesta”. E se ao menos a imagem da chama no peito é capaz de nos evocar na memória a imagem de Teresa de Ávila e sua comoção mística, outros fragmentos assumem uma voz desabusada e desabrida, falando de um lugar não apenas mundano, mas impudico: “Peço um dedo/ No fundo da minha vulva/ E outro no rabo/ Eu peço porque tenho sede” (Ramos 2010: 467).



Percebe-se, por esses exemplos, que, ao realizarem suas intervenções sobre acervos museológicos, os artistas dispõem de muito mais liberdade que os curadores tradicionais. Livres da função de estabelecer um conhecimento erudito ou enciclopédico em torno das obras, os artistas encontram um caminho aberto para, através de um traçado frequentemente ficcional, criar fricções em torno das supostas verdades históricas. Nesse movimento, problematizam a manobra museológica de fixar interpretações, ao mesmo

tempo em que convidam os visitantes a estabelecer também uma relação mais subjetiva e afetiva com o acervo.

A temporalização dos espaços expositivos

O que parece estar em jogo em todos esses aportes verbais a obras de arte é uma reconfiguração contemporânea do museu (e dos espaços expositivos de um modo geral). Como apontam autores como Hans Belting e Nicolas Bourriaud, na contemporaneidade o museu tende a se desespacializar e a se temporalizar, apresentando-se como duração a ser atravessada. Observamos que a temporalização do espaço do museu pode ser entendida como mais um dos desdobramentos do que Philippe Dubois chamou de “efeito cinema” na arte contemporânea. Nesse sentido, é interessante lembrar o que dizia o crítico Ricciotto Canudo no “Manifesto das sete artes” (1923), texto que cunhou para o cinema a designação de “sétima arte”. Entusiasmado com o cinema, Canudo afirmava que o dispositivo concretizava o sonho de uma arte total. Combinando potências plásticas e potências rítmicas, o cinema fornecia a síntese entre as artes do espaço (pintura, escultura, arquitetura) e as artes do tempo (música, dança, poesia).

Para Nicolas Bourriaud, o destino do cinema “enquanto técnica utilizável nas outras artes não guarda nenhuma relação com a forma do filme” (2009b: 102). Se o filme confere forma à arte, afirma o crítico, é em função de seu tratamento da duração. O autor denomina de “arte de diretores” aquela que converte o local de exposição numa espécie de “filme sem câmera” (*ibidem*). “A obra não se [apresenta] como totalidade espacial a ser percorrida pelo olhar, mas como uma duração a ser atravessada, sequência por sequência, como um curta-metragem imóvel em que o próprio espectador deve se locomover” (*ibidem*). Nas intervenções de artistas em museus, o evento ocupa o lugar da obra. Um palco histórico, com acessórios históricos, torna-se o lugar de uma intervenção passageira. Como observa Hans Belting:

A antiga presença das obras, com sua lei de duração, é substituída aqui pela presença de um observador que adentra a sala por um instante e depois só pode lembrar-se da sua própria impressão. A rápida impressão original toma o lugar de um original duradouro. (Belting 2012: 186)

Mas, na sua efemeridade, essas intervenções talvez inspirem no público contemporâneo dos museus uma temporalidade mais ralentada diante das obras. Permanecendo mais tempo diante do objeto, o observador é convidado a lhe dedicar mais atenção, a olhar para ele de modo renovado, a fazer dele uma leitura particular, e não aquela fornecida pelos releases, pelos segundos cadernos, pelos textos dos curadores e críticos profissionais.

53, 54, 55, 56. Pronto, você levou exatos 39 minutos e 59 segundos para ler esse texto. Talvez um pouco mais, um pouco menos.

Bibliografia

Belting, Hans (2012), *O Fim da História da Arte*, tradução de Rodnei Nascimento, São Paulo, Cosac Naify.

Benjamin, Walter (2012), “A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” in *Benjamin e a Obra de Arte*, tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto, 9-40.

-- (1987), *Obras Escolhidas II. Rua de mão única*, tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo, Brasiliense.

Bourriaud, Nicolas (2009a), “Entrevista”, *Artecapital*, <<http://www.artecapital.net/entrevista-75-nicolas-bourriaud>> (último acesso em 04/02/2015).

-- (2009b), *Estética Relacional*, São Paulo, Martins Fontes.

- (2009c), *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, tradução de Denise Bottmann, São Paulo, Martins Fontes.
- Calle, Sophie (2013), *Fantômes*, Arles, Actes Sud.
- Carrol La, Khadija (2011), "Object to Project: Artist's Interventions in Museum Collections" in Christopher R. Marshall (org.), *Sculpture and the Museum*, Farnham/Burlington, Ashgate, 217-239.
- Cauquelin, Anne (2005), *Arte Contemporânea. Uma introdução*, tradução de Rejane Janowitz, São Paulo, Martins Fontes.
- Chalumeau, Jean-Luc (2001), "Pourquoi moquer la peinture ?", *Verso arts et lettres*, n. 20, <<http://www.visuelimage.com/ch/verso/verso.htm>> (último acesso em 02/02/2017)
- Cicero, Antonio (2008), "Comentário a 'A mulher dos crisântemos'", *Relâmpago*, n. 23, Fundação Luís Miguel Nava, 40.
- Costa, Luiz Cláudio da (2014), *A Gravidade da Imagem. Arte e memória na contemporaneidade*, Rio de Janeiro, Quartet/FAPERJ.
- (2009), "O Registro na arte contemporânea: inscrições de visibilidades, discursos e temporalidades como séries da obra" in *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*, Rio de Janeiro, Contra Capa/FAPERJ, 79-99.
- Danto, Arthur C. (2006), *Após o Fim da Arte. A Arte contemporânea e os limites da história*, tradução de Saulo Krieger, São Paulo, Odysseus.
- Doctors, Marcio (s/d), "Projeto Respiração" <<http://www.evaklabin.org.br/respiracao.aspx?sec=5>> (último acesso em 05/06/2015).
- (2012), "Nudez e mudez" in Marcio Doctors e Ruth Levy (org.), *Projeto Respiração*, Rio de Janeiro, Cobogó, 211-219.
- Duarte, Luisa (2014), "Uma infiltração sutil", *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de maio, Segundo caderno, 2.

- Dubois, Philippe (2009), “Um ‘efeito cinema’ na arte contemporânea”, tradução de Michelle Nicié, in Luiz Cláudio da Costa (org.), *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*, Rio de Janeiro, Contra Capa/FAPERJ, 179-216.
- Eco, Umberto (1994), *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*, tradução de Hildegard Feist, São Paulo, Companhia das Letras.
- Fradkin, Eduardo (2010), “Intervenções sonoras na casa-museu”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 de junho, Segundo caderno, 6.
- Kern, Keila (2014), *Marcel Broothaers. Museu de Arte Moderna Departamento das Águias agora em português*, Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, São Paulo, USP.
- Krauss, Rosalind (1999), *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-medium Condition*, Londres, Thames & Hudson.
- (2013), *O Fotográfico*, tradução de Anne Marie Davée, Barcelona, Gustavo Gili.
- Leplatre, Olivier (2013), “Présentation : polarités tensives”, *Textimage*, n. 2 <http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/presentation.html> (último acesso em 29/10/2016)
- Lessing, Gotthold Ephraim (2011), *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, tradução de Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras.
- Matos Frias, Joana (2008), “Ut pictura poesis non erit”, *Relâmpago*, n. 23, Fundação Luís Miguel Nava, 163-178.
- Mitchell, W.J.T. (2015), *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press.
- Ramos, Nuno (2010), *Nuno Ramos*, Rio de Janeiro, Cobogó.
- Rancière, Jacques (2003), “Autor morto ou artista vivo demais?”, *Folha de São Paulo*, 6 de abril, “Caderno mais!”.
- Rouillé, André (2009), *A Fotografia entre Documento e Arte Contemporânea*, tradução de Constancia Egrejas, São Paulo, Senac.

Sampaio, Fernando Luís (2008), “Comentário a ‘And miles to go before I sleep’”, *Relâmpago*, n. 23, Fundação Luís Miguel Nava, 62.

Spitzer, Leo (2002), “A ‘Ode sobre uma urna grega’ ou conteúdo *versus* metagramática” in Luiz Costa Lima (org. e trad.), *Teoria da Literatura em Suas Fontes*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Thomas, Daniela (2012), “Substituições” in Marcio Doctors e Ruth Levy (org.), *Projeto Respiração*, Rio de Janeiro, Cobogó, 269.

Carla Miguelote é Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Possui graduação em Comunicação Social (UFF), mestrado em Letras (UFF), com a dissertação *A poética de Luís Miguel Nava: vem sempre dar à pele o que a memória carregou*, e doutorado em Literatura Comparada (UFF), com a tese *Sobrevivências, coincidências e clinâmens: desvios a partir de Lucrecio e Luís Miguel Nava*. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa “Palavra e imagem na arte contemporânea: o vídeo, a grande parataxe e o arquivo sem fundo”. Atua também no campo do audiovisual, com trabalhos em documentário e videoarte. Vai publicar, em breve, o livro de poemas *Conforme minha médica*.

NOTAS

¹ Este artigo é uma versão ampliada do trabalho “‘Você está levando muito tempo para caminhar até mim’: o museu como duração a ser atravessada”, que apresentei no XIV Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic).

² Como define o próprio Bourriaud, referindo-se ao seu trabalho de curador: “Uma exposição é [...] um espaço-tempo de diálogo, um filme no qual me contento em fazer a montagem e para o qual escrevo as legendas” (Bourriaud 2009a: s/p).

³ Recorrendo a todo tipo de material e suporte (quadros, textos, vídeos, readymades, etc.), Broothaers seria a figura chave da linhagem de artistas atuando no âmbito do que Krauss (1999) chamou de condição pós-mídia. Krauss se refere a artistas contemporâneos que não se definem mais por mídias ou campos artísticos específicos, ou seja, não se deixam caracterizar simplesmente como pintores, fotógrafos, videoartistas, escritores, etc.

⁴ O *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias* foi fundado em 1968, em Bruxelas, e extinto em 1972, em Kassel. As doze seções criadas por Broodthaers foram: Seção Século XIX, Seção Literária, Seção Documental, Seção Século XVII, Seção Século XIX bis, Seção Folclórica-Gabinete de Curiosidades, Seção Cinema, Seção Financeira, Seção das Figuras, Seção Publicidade, Seção Arte Moderna, Museu de Arte Antiga Seção Século XX.

⁵ Na impossibilidade de traçar, aqui, um panorama mais completo das intervenções artísticas em museus realizadas nas últimas décadas (o que não caberia no espaço deste artigo), escolhi as três intervenções acima mencionadas apenas para ilustrar o potencial de reflexão crítica dessas práticas. Em outro viés, poderíamos ter mencionado, por exemplo, as intervenções realizadas por encenadores, tais como “Portrait, Still Life, Landscape” (1993), do diretor de teatro Robert Wilson, sobre a coleção do Boymans-van Beuningen Museum de Roterdã, e “Watching water” (1993), do cineasta Peter Greenaway, no Museu Fortuny, em Veneza.

⁶ Já participaram do Projeto Respiração José Damasceno, Ernesto Neto, Chelpa Ferro, Anna Bella Geiger, Paulo Vivacqua, Brígida Baltar, Claudia Baker, Marta Jourdan, Rui Chafes, Nuno Ramos, José Bechara, João Modé, Daniela Thomas, Lilian Zaremba, Anna Maria Maiolino, Carlito Carvalhosa, Daniel Blaufuks, Enrica Bernardelli, Maria Nepomuceno, Sara Ramo, Laura Lima, Marco Chaves, Rosângela Rennó, Nelson Leirner, Eduardo Berliner e Regina Silveira.

⁷ Na ocasião, me foi permitido pela Fundação Eva Klabin filmar a intervenção. As falas que aqui reproduzo foram transcritas, portanto, desse material registrado por mim.

“Verbivocovisual”: do Futurismo aos experimentalismos poéticos de John Cage na sua série de “mesósticos”

Isabella Cortada Roberta

Resumo: A intensificação da metamorfose híbrida tem-se processado no campo performativo em sociabilidade constante com as outras artes, com os outros campos do saber e com a vida, uma grande diversidade que marca a produção contemporânea das artes e que nos obriga a demarcar o território do “diverso” enquanto espaço de construção de linguagens poéticas de diferentes matizes estéticas e comprometidas com alternativas conscientes de trabalho com a palavra ou com as relações entre esta e outros códigos não-verbais. Nesta heteroglossia convocaremos a prática experimentalista dos primeiros movimentos artísticos do século XX, passando pelos radicalismos criativos das décadas de 50 e 60 que culminarão, ainda hoje, com as rupturas poéticas ensaiadas pelo Movimento “Language”. Para ilustrar tudo isso e muito mais, um anarquista da arte e da vida, John Cage, que com a sua escrita mesóstica deu mais um passo em frente para o rompimento entre as diferentes categorias e expressões artísticas.

Palavras-chave: Futurismo, vanguarda, experimentalismo, John Cage, mesósticos

Abstract: The hybrid metamorphosis has found its natural habitat in the performative field of all the arts, in permanent dialogue with different subjects and life itself, a great diversity that indeed embraces the contemporary artistic production and makes us face this new diverse territory as the space where different poetic languages blend together with different aesthetics and with the commitment of choosing to work the word in alternative ways, in relation to other non-verbal communication codes. Amidst this heteroglossia we shall be summoning the first experimentalist movements from the beginning of the 20th century, including the most radical artistic production of the fifties and the sixties and its foremost example of poetic ruptures with convention, put into practice by the Language Movement. For this difficult task, we finally resorted to an

anarchist in both his life and art-work, John Cage, who took a step forward into the definitive formal abolition between all art categories with his “mesostics”.

Keywords: Futurism, avant-garde, experimentalism, John cage, mesostics

À memória de minha Mãe

O conceito de vanguarda sempre esteve associado à noção de corte com o passado e com a tradição, mas sobretudo com o monolitismo do *mainstream* artístico. Em *The Futurist Moment – Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (1986), a crítica norte-americana Marjorie Perloff resgata um período atravessado por impulsos e agitações, em que se manifesta a vontade de ruptura com as estruturas políticas e económicas existentes e se desafiam as barreiras nacionalistas. Entre 1890 e 1930, sendo esta uma baliza histórica discutível, surgiram vozes de artistas e de poetas em busca de alternativas às formas de organização social que lhes eram impostas, formas que viam como conservadoras e cristalizadas, incapazes de traduzir o alvoroço do cenário que os rodeava; era urgente representar o dinamismo, as grandes multidões agitadas nas ruas, o vibrante fervor das fábricas, dos estaleiros, dos caminhos-de-ferro, dos navios a vapor, do campo de batalha do conflito mundial.

Estamos perante uma nova proposta de modelo de literatura que obrigava artistas e poetas a procurar outras formas para dizer a complexidade, a incompletude e o descentramento com que eram confrontados e levar a cabo essa errância num território de transição, de busca e de arbitrariedade; nele se vão encontrando agonisticamente novas e velhas hierarquias, criando assim um espaço de fronteira, híbrido e poroso, que permite a passagem de e para outros mundos, da Tradição para a “outra tradição”, trazendo para a cena artística e social a exigência de novas escalas do olhar e da escuta. Um período que inaugura um experimentalismo da linguagem contra modelos fechados, conservadores, ordenados, que vinham de uma tradição de pensamento com ênfase no individualismo e no sujeito poético como génio criador. A linguagem passa a ser entendida, não como um produto que reflecte o social, mas como um processo que o interroga:

The climactic moment of rupture, the moment when the integrity of the medium, of genre, of categories such as “prose” and “verse” and, most important, of “art” and “life” were questioned. It is the moment when *collage*, the *mise en question* of painting as a representation of “reality”, first makes its appearance, when the political manifesto is perceived aesthetically even as the aesthetic object – painting, poem, drama – is politicized. (Perloff 1986: 38)

Com efeito, as transformações ocorridas na sociedade europeia entre o final do século XIX e o início do século XX foram decisivas para o surgimento das primeiras vanguardas artísticas que, em dialéctica contínua com a história, aliaram o projecto da revolução estética a uma expectativa de profundas mudanças sociais, algo que André Breton sintetizou na sua conhecida fórmula “mudar a vida” (Rimbaud) para “mudar o mundo” (Marx). Esta era a convicção que animou artistas e escritores das décadas de 1910 e 1920, como Apollinaire, Maiakovski, Duchamp, Tzara ou Picabia, que professavam a fé numa revolução vindoura que uniria arte, política e tecnologia, fazendo a apologia de tudo aquilo que surpreendesse a percepção estética por se encontrar fora de uma lógica de entendimento previsível.

Entretanto, também a segunda metade do século XX assistirá a uma nova vaga de movimentos vanguardistas e experimentais entre as décadas de 1950-1970, com a Poesia Concreta brasileira, o movimento americano *Language Poetry*, o Neobarroco latino-americano, o Olimpo francês e o Experimentalismo Poético Português, que retomarão a retórica, a pesquisa formal e o espírito utópico de seus antecessores, mas num contexto histórico distinto e aplicando diferentes vias de elaboração formal. Uma poesia que questiona a própria natureza das palavras e das imagens poéticas, confrontando o verbal com o não-verbal, o tempo com o espaço, a escrita alfabética com o ideograma, ou seja, a sílaba, a palavra, o verso, a rima, a própria gramática, mas também o sentido, a metáfora são dramaticamente desafiados em prol de uma agramaticalidade dos possíveis sentidos e signos, da ambiguidade, da pluri-significação e da inter-semiotividade – eis os novos códigos da escrita e da leitura cujos resultados irreversíveis estão patentes naquilo a que hoje chamamos genericamente de “Poesia Contemporânea”.

E é justamente nos anos 60 que ao invés de uma busca da obra de arte total assistiremos a uma contaminação entre as artes, sem modelos pré-definidos, em que as

categorias passam a ser intercambiáveis. Momento esse associado sobretudo à passagem da hegemonia de Paris para Nova Iorque, em que se irão multiplicar os esforços para atingir o novo “moderno”, em que a palavra surgirá como um objecto autónomo que trabalha de forma integrada o som, a visualidade e o sentido, convocando novos modos de fazer poesia e de alcançar uma arte geral da palavra, algo que já fora sintetizado na expressão joyceana “verbivocovisual”. Nessa linha de experimentação, recordemos *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, que mostrou uma nova possibilidade de organização do pensamento através da espacialização visual do poema, Ezra Pound que recorreu à utilização do método ideográfico e também e.e. Cummings que proporcionou desintegração, “atomização” das palavras para criar novas articulações.

Assim, foi no campo das experiências visuais e espaciais do texto, considerado como a matéria substantiva de que o poema se produz, que a pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semiológica se projectou. O processo de dissolução do significante e do significado considerado uma subversão da sintaxe, da semântica e da grafia da linguagem, impôs a invenção de novas formas de escrita e a exigência de novas formas de leitura, implicando uma participação activa do leitor na decifração do texto. Ler e interpretar essa composição híbrida, em que o verbal e o não-verbal se interpenetram, exige a compreensão de que estamos diante de um jogo lúdico, racional e experimental, com todas as dimensões do signo: a visual, a sonora e a semântica. Desse processo de subversão e de libertação de energias, a visão da escrita saiu revigorada, reanimada, reinventada. É o momento em que o próprio conceito de arte e as suas categorias são postos em causa e se funda na necessidade premente por um novo modelo de pensamento e de linguagem, pautado pela fragmentação, pelo descentramento, o momento em que as janelas se abrem escancaradas, reclamando a urgência de abrir o espaço da página ao conjunto de convulsões que estavam a ter lugar.

Se para Marjorie Perloff, Rimbaud é o poeta do indeterminismo do início do século XX, os poetas *L=A=N=G=U=A=G=E* são os seus actuais representantes, herdeiros do projecto modernista e conscientes de que a ruptura da linguagem dominante continua na (des)ordem do dia. O seu compromisso é para com as inovações conceptuais na poesia e para com a experimentação formal, contribuindo para um questionamento constante, sempre controverso e em aberto, do que é a poesia e o que conta como poesia. Vendo-se como

parte de uma tradição específica que no século XX incluía poetas como Stein, Pound, Williams, Zukofsky, a geração da *Black Mountain*, o movimento *Beat* assim como as vanguardas de São Francisco e de Nova Iorque, os seus mentores, Charles Bernstein e Bruce Andrews, editores do 1º número da revista (1978) com o mesmo nome do movimento, perfilham a ideia de que a poesia não é apenas mais uma forma de discurso, um modo particular de usar a linguagem contrastando com outros géneros discursivos, mas uma exploração e experimentação dessa mesma linguagem em todas as suas vertentes – formal, semântica, de enquadramento histórico, social e cultural.

Considerada uma das actuais vanguardas poéticas norte-americanas, inscreve-se na linha da teoria crítica marxista (representada por autores como Terry Eagleton, Frederic Jameson ou Raymond Williams) com influências várias, nomeadamente da filosofia pós-estruturalista (com nomes como Foucault, Derrida ou Deleuze e Guattari); a sua abordagem das questões poéticas é social e política, apostando numa linguagem que inclui mais do que exclui, a poesia revelando-se fracturante quando procura novas formas. Ou seja, um poeta trabalha, em primeiro lugar, *na* forma e *com* a forma, a poesia faz-se na “aversão à conformidade” quando se constitui como arena de questionamento da “autoridade” e da constituição de novos significados e de valores do “eu”. Trata-se de um trabalho que implica um movimento de ameaça à coesão de modelos sustentados durante anos por cânones e que não prevêem os fluxos de energias de capacidade infinita e livre; pelo contrário, concentram-se num único centro de poder, aniquilador das dinâmicas periféricas, mas as únicas que se revelam efectivamente como importantes disrupções para contrastar e interromper o modelo da “cultura oficial”. Bernstein convoca o discurso poético para fazer a “fenda” nesse centro de significados que socialmente aceitamos como definitivos e universais, a poesia lida devendo ser uma experiência performativa, “an ongoing convention of poetry, by poetry, for poetry” (*apud* Bruns 2006: 100).

Também Mikhail Bakhtin, na sua definição de linguagens sociais heterogéneas que fazem parte do dia-a-dia, propõe um modelo de linguagem entendido como “dialogized heteroglossia” (1983: 293), por oposição ao monolinguismo feito de regras linguísticas codificadas em infindáveis formas da categoria gramatical e da norma cultural. Se apenas se reproduzirem as formas existentes, facilmente reconhecíveis, reproduz-se a cultura oficial.

Urge articular novas possibilidades de linguagem, movendo-se no indeterminismo e no anarquismo desregrado, como propõe Nicole Brossard, outra dos poetas $L=A=N=G=U=A=G=E$, em “Poetic Politics”:

Shaking the syntax, breaking grammatical law, not respecting punctuation, visually designing the text, using the white space, typesetting as you choose, using rythms to create sounds: All of these have a profound effect on readers, offering a new perspective on reality through a global formal approach as did for example the impressionists, the cubitsts, and the expressionists, in painting and as did, in literature, the surrealists, le nouveau roman, the post-moderns. (*in* Bernstein 1990: 79)

A poesia move-se nessa descontinuidade contínua através de “linhas de fuga” às formas hegemónicas da cultura oficial. Este conceito é proposto por Deleuze e Guattari (1986) como estratégia para uma “literatura menor” dentro dessa “língua maior” que é a da literatura dos mestres. As “linhas de fuga” são formas que fazem fuga às regras da literatura e da linguagem, criando fracturas e possibilidades outras de dizer a realidade e de enunciar o “eu”. A “literatura menor” tem, assim, implicações políticas e colectivas porque quando os poetas criam uma possibilidade de ver o mundo de forma diferente, estão a levar consigo a comunidade que fala essa língua. Estamos perante um modelo agonista de linguagem, de pesquisar outras categorias de pensamento que não foram ainda articuladas. Há que adequar, permanentemente, a palavra ao mundo: destruir para, de novo, reconstruir. O nomadismo da resistência faz-se também por essa via do arbitrário, da escolha, uma condição errante que é uma nova forma de subjectividade, múltipla e não hierárquica.

Em *The Marginalization of Poetry* (1996), o poeta norte-americano Bob Perelman afirma que na hierarquia dos saberes da sociedade contemporânea o discurso poético é um discurso triplamente marginalizado: em relação ao discurso social dominante, aos outros géneros literários e à própria crítica literária. Cria-se, então, uma “asfixia cultural” a partir de padrões estabelecidos, facilmente reconhecíveis e assimilados pela cultura dominante, que não reserva lugar para o pontuar da respiração das várias formas de estar e olhar o mundo. Todos os que ousam decompor os critérios forjados por esse centro aglutinador que é a norma, o “bem-fazer”, correm o risco de serem asfixiados por esse “sorvedor” que invalida e ignora que nessa decomposição, reside a génese criativa do existir humano. Por isso a proposta que trazemos também para este texto: partir de alternativas que “rasgam” o

imobilismo das palavras, acolhendo os “desperdícios” poéticos com uma inquietação profunda, um desejo de coisas outras através de uma linguagem que pergunta e respira. Uma escrita que não é estática, imobilista, mas que é partitura de música para ser entoada, encenada, coreografada. Neste cenário de experimentação queremos destacar os “anarquismos” poéticos de John Cage expressos na sua série de “mesósticos”, reflectindo o que desde há muito o próprio Cage pressentia:

Syntax, like government, can only be obeyed. It is
therefore of no use except when you have something particular to command such as:
Go buy me a bunch of carrots. (Cage *M*: 215)

Cage, que realizou muitas das suas obras baseando-se em sons aleatórios, recorreu igualmente, por volta de 1970, a procedimentos como o uso do *I Ching* para compor grande parte da sua obra musical e escrita. Tal é o caso dos seus *Mesósticos*, poemas performativos que se socorrem de um único instrumento - a voz humana - e de um único meio - a linguagem. Compõem-se de acrósticos realizados no meio das palavras e, à maneira de crucigramas, podem ser lidos tanto de forma horizontal como vertical. Estão construídos a partir de textos de outros autores (Wittgenstein, Joyce, Thoreau, Emerson, Marshall McLuhan, Jasper Johns...), que por sua vez foram sujeitos a intervenções do acaso. Dito de outro modo, a composição partia de uma palavra que trespassava verticalmente o poema ou da anarquia dos acrósticos criados sobre as letras intermédias da palavra, através de operações aleatórias. Um nome ou uma frase são escritos verticalmente e o poema desenrola-se de modo a incluir aquelas letras. Cada letra do nome-chave determina uma linha do poema, mas em vez de aparecer no começo aparece em qualquer trecho.

Cage expressava seu pensamento próximo ao moderno anarquismo ao tratar de desmilitarizar a linguagem, percebendo desde cedo que a sintaxe, a maneira como se constrói uma frase é idêntica ao modo como se organiza um Exército. Os livros de Cage são, como a sua própria música, inovadores e imprevisíveis. Em todos eles há uma mistura aparentemente disparatada de eventos. Cage fala não apenas de música, mas de ecologia, política, budismo-zen, cogumelos, economia e acontecimentos triviais, extraíndo poesia de tudo e de nada. Um mosaico de ideias, citações e histórias. Os textos

apresentam-se em disposições gráficas personalíssimas, com grande diversidade de tipos até à combinação de numerosas famílias de caracteres, de signos desenhados para indicar pausas e ruídos, como a respiração e a tosse, até às tonalidades reticulares das letras. Uma concepção tão anti-acadêmica que só poderia mesmo chocar os meios universitários mais provincianos. O livro *Silence* (1961) inaugurou uma série de inclassificáveis livros-mosaicos, misturando artigos, manifestos, conferências, poemas, aforismos e anedotas exemplares (*koans*). Segue-se *M* (1973), um título sugerido pela letra “M”, escolhida ao acaso, mas que é a inicial de muitas palavras e nomes caros a Cage: de *mushrooms* a música, de Marcel Duchamp a Merce Cunningham, de Marshall McLuhan a Mao Tse Tung. Já *Anarchy*, volume de poemas de John Cage, de 1988 mas publicado somente em 2001, apresenta os poemas estruturados em “mesósticos”, nos quais as letras mediais de cada verso formam, em sentido vertical, nomes, máximas ou conceitos.

Esta parte da obra de Cage, já quase desligada do uso de instrumentos, leva ao extremo o que já se vislumbrava na sua "Lecture on Nothing" uma peça performativa em que as palavras estão compostas como colunas de som organizadas em estruturas rítmicas de diferentes durações, de tal modo que é simultaneamente uma palestra, um poema, uma peça musical – aquilo que Cage apelidava de “teatro”, “all the various things going on at the same time” (*apud* Bruns 2006: 209). Um nada que é tudo (*Silence*, 2011: 109-127):

*I have nothing to say
and I am saying it
poetry.*

and that is

O poema deixa, pois, de ser composição para passar a ser *performance*, e perceber o poema implicará a partir de agora a sua representação e não mais a sua exegese. A poesia, assim como a *action painting* e sobretudo o jazz, remetem para um “fiscalidade” performativa porque o artista “usa-se” a si próprio enquanto expressão e extensão do seu corpo, tal como a dança. E será sobretudo a partir dos trabalhos conjuntos (ou separados) de Cage e de Merce Cunningham que foram instituídos os pilares para uma relação entre estrutura e improvisação, próximas da relação interactiva que cada indivíduo mantém com a sua vida quotidiana. Simultaneamente, o mesmo princípio era transportado para o trabalho

das palavras na folha de papel, transbordando a sua forma gráfica em formas outras, em fluxos entrecortados, manifestações da voz centradas no corpo orgânico e no batimento cardíaco. E Cage estava ciente deste novo quebra-cabeças. Para tornar a linguagem tão interessante quanto a música, Cage teria de “desmantelar” a sintaxe normal. Quando Cage começou a escrever mesósticos adoptou o modelo de acrósticos de Jackson MacLow, (poeta, compositor, dramaturgo e performer) mas com uma importante diferença. Enquanto MacLow deixa que as operações do acaso (“chance operations”) dêem origem a todo o texto, Cage, recorrerá a essa estratégia apenas para criar um conjunto principal de palavras a serem usadas e as regras a serem seguidas; só então preencherá as linhas/versos com as chamadas “wing words”, (palavras que levam letra maiúscula) concebidas segundo o seu gosto pessoal. O resultado é um idioma em que a auralidade/sonoridade domina. De facto, por mais visuais que a disposição das palavras pudessem ser, com a coluna mesóstica a criar um interessante padrão e os sinais de pontuação espalhados pela página, a densidade poética depende primeiramente, e sobretudo, do som, actualizado logo de seguida na performance.

Seguiu-se uma década de experimentação. Enquanto os primeiros mesósticos, foram escritos com recurso a uma linguagem mais linear, recorrendo ao uso de nomes próprios (“MARK”: “it was iMpossible / to do Anything: / the dooR / was locKed”) e novos “arranjos” foram sendo criados através do que se seria apelidado de “writings through”, escrita que atravessa e “desconstrói” obras literárias-mestre, como *Finnegans Wake* ou os *Cantos* de Ezra Pound, num período mais tardio Cage dedicou a sua atenção, deliberadamente, à construção de mesósticos a partir de textos formalmente não “poéticos” (excertos de entrevistas e de conferências, notícias do jornal, depoimentos...). O ponto de viragem do “nome próprio” para o verso completo poderá ter surgido aquando da escrita, no início dos anos 80, da obra performativa *Marcel Duchamp, James Joyce, Erik Satie: An Alphabet*. Aqui, a “conversa” imaginada entre os três artistas é sugerida em parte por meio da “colagem” de excertos dos textos originais, e em parte através do próprio discurso de Cage, estruturado com recurso aos nomes dos três artistas e repetidos em linhas de mesósticos aleatoriamente dispostas na página, ou seja, através de “jogos do acaso”, de frases inventadas para a ocasião, formando tendencialmente estrofes independentes de quatro ou seis linhas.

De facto, o papel do compositor - poeta neste esquema de situações é tornar o visual em verbal e vocal (“verbivocovisual”), “desmilitarizando” a sintaxe de forma a contrariar a linearidade inicial do texto, permitindo que os seus componentes se realinhem por si próprios. Resultado: a criação de uma *ars poética* minimalista. Através do arranjo temporal e espacial, mas sobretudo do arranjo sonoro das palavras, é atribuído ao contexto em que as mesmas ocorrem uma função de relevo. E no entanto, o realinhamento, assim como a performance sonora, produz sempre novos sentidos, sobretudo porque os espaços (o equivalente visual de silêncio) asseguram uma leitura muito lenta, independentemente de ser uma ou mais pessoas a lerem em simultâneo. Este é Cage no seu mais puro estilo steiniano (“a rose is a rose is a rose...”), resignificando a linguagem por meio de permutações e repetições, conferindo uma nova aura a cada palavra...

Assim, a estrutura sonora de Cage acarreta um aporte semântico considerável, o texto (ensaio, conferência...) mesóstico não produzindo uma leitura contínua, não permitindo a transição linear entre argumentos, entre a tese e a analogia ou exemplificação, pelo menos de forma coerente. Criar aleatoriamente, “brincando” com as palavras e sons, não significa, contudo, fazer uma experiência qualquer, que vale tudo, que qualquer um pode ser artista, que qualquer combinação ao acaso de palavras, sons ou imagens passa a ser arte. Um discurso banal, “ordinário”, pode conter em si tudo o que um artista necessita para fazer “qualquer coisa mais”, uma obra outra, “extra”- ordinária, a tomada de consciência de que não existe uma verdade única subjacente à arte, uma definição acabada do que a arte é ou do que o artista faz.

O pensamento e obra de John Cage são resultado de um diálogo permanente com os artistas e intelectuais que mais interesse suscitaram ao compositor: Erik Satie, James Joyce, Marcel Duchamp, Robert Rauchenberg, Morton Feldman, H. David Thoreau, Daisetz T. Suzuki, Buckminster Fuller, Norman O. Brown, Marshall McLuhan, etc. Mas são também resultado do trabalho e contacto com os seus colaboradores mais directos: o coreógrafo Merce Cunningham, o pianista e compositor David Tudor, entre muitos outros. Se todos esses criadores constituem referências reconhecidas na sua trajectória de vida e criativa, também é justo afirmar-se que Cage foi um catalisador e um ponto de confluência das aspirações e das derivas da arte do século XX, funcionando simultaneamente de ponte não só entre as

vanguardas artísticas históricas e o presente, como também entre a música e as outras disciplinas artísticas, e entre as vanguardas musicais americanas e europeias.

Os caminhos explorados por Cage e a liberdade com que enfrentou as fronteiras artísticas encontram-se atomizados na criação da actualidade, formando um substracto nutriente que não só traz uma nova vida e radicalidade à música contemporânea, à dança e à própria arte contemporânea em geral, entendida no seu amplo espectro multidisciplinar, mas que nutre de forma particular outros territórios como a arte sonora e a música electrónica popular de carácter mais experimental. Não contentes de sugerir através da pintura os outros sentidos, os novos criadores utilizarão os componentes adequados para despertar a visão, o ouvido, os movimentos, o odor, o tacto. Cage foi certamente o autor que mais rompeu as fronteiras das artes: não há mais possibilidade de “redenção” num outro modelo, mas uma contaminação tão veemente entre estéticas que a ideia de experimentação passou a andar a par com a ideia de procura de novas totalidades parciais.

Bibliografia

Bakhtin, M. M. (1983), *Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press.

Bernstein, Charles (org.) (1990). *The Politics of Poetic Form*, Nova Iorque, Roof.

-- (1984), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Southern Illinois University Press.

Bruns, Gerald L. (2006), *On the Anarchy of Poetry and Philosophy. A Guide for the Unruly*, New York, Fordham University Press.

Cage, John [1939] (2011), *Silence*. 50th Anniversary Edition, Middletown, Wesleyan University Press.

-- (1973), *M: Writings '67'-72'*, New England, Wesleyan University Press.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (1975), *Kafka. Para uma Literatura Menor*, Edições Assírio & Alvim.

Perelman, Bob (1996), *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*, Princeton, Princeton University Press.

Perloff, Marjorie (1986), *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press.

-- (1981), *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*, USA, Northwestern University Press.

-- (s.d.), "The Music of verbal Space: John Cage's «What you Say»", <http://www.epc.buffalo.edu/authors/perloff/cage.html>, acedido em 17 outubro de 2016.

Teixeira, Cláudio Alexandre Barros (2010), "Vanguarda Poética em Portugal" in *Revista Desassossego*, Universidade de São Paulo, n. 3, <http://www.po-ex.net>, acedido em 22 de outubro de 2016.

Wheeler, Lesley (2008), *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920s to the Present*, USA, Cornell University Press.

Isabella Cortada Roberto é professora, tradutora e produz investigação no campo dos estudos literários e interartes.

L'*ekphrasis* face au cubisme

Marie-Cécile Febvre Flory

Université d'Aix-Marseille

Résumé: L'*ekphrasis* s'inscrit dans les rapports fructueux qu'entretiennent la littérature et la peinture. Pourtant, avec l'effritement de la représentation qu'initie le cubisme, ces deux arts perdent ce qui faisait leur point commun. L'*ekphrasis* devient alors difficile : comment décrire une peinture « muette », une peinture dont l'essentiel n'est pas dans ce qui est représenté ? Le cubisme, dans sa volonté de repenser le rapport à la représentation du réel en refusant de se ranger à une conception académique de la peinture (perspective, organisation spatiale, utilisation des couleurs, sujets typiques, etc.), a passionné les poètes : André Salmon, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Pierre Reverdy ont écrit sur ce mouvement pictural. Dans leur critique d'art, on peut constater à quel point la peinture cubiste les a poussés à repenser leur rapport à la peinture et à la critique, afin de parvenir à exprimer ce qui fait la particularité de cet art. Les écrivains s'attachent ainsi à décrire les tableaux comme des objets matériels et pas seulement comme des images, et à retranscrire aussi leurs émotions. Mais c'est surtout la poésie qui leur donne la possibilité de décrire autrement cette peinture, de manière à créer dans l'esprit du lecteur un équivalent poétique à la création picturale.

Mots clés: littérature, peinture, *ekphrasis*, critique d'art, poésie, correspondance des arts, Reverdy, Apollinaire, Cendrars, Salmon, cubisme

Abstract: The *ekphrasis* belongs to the productive relationships between literature and painting. However, with the erosion of representation initiated by cubism, these two arts lose the only thing they have in common. Writing an *ekphrasis* becomes more difficult as we may wonder how one can describe a « mute » painting, a painting whose main part is not in what is represented. The cubism, in its will to rethink the representation of reality, by refusing to follow an academic conception of painting (prospect, spatial organization, use of colors,

typical subjects, etc.), fascinated the poets: André Salmon, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire and Pierre Reverdy wrote on this pictorial movement. Their art criticism show how much cubist painting has forced them to reconsider their relationship to painting and criticism, in order to express the particularity of this art. The writers aim at describing paintings as physical objects and not just as images, and at expressing their feelings when confronted to them. But above all, it's poetry which provides them the possibility to draw, with words, the best picture of this painting, and to create, in the reader's mind, its poetic equivalent.

Keywords: literature, painting, *ekphrasis*, art criticism, poetry, correspondence of the arts, Reverdy, Apollinaire, Cendrars, Salmon, cubism.

Décrire une œuvre d'art est, par nature, une opération difficile dans la mesure où cela implique un processus de traduction d'un art dans un autre. Il s'agit en effet de faire percevoir la richesse d'un tableau, par exemple, grâce à un texte littéraire. On se trouve ainsi dans une relation transartistique¹ qui met le langage au défi de faire visualiser au lecteur l'œuvre d'art, voire de lui faire ressentir la même chose que s'il se trouvait devant un tableau. L'*ekphrasis* était d'ailleurs, à l'origine, un exercice de rhétorique qui permettait de révéler les meilleurs orateurs, avant de devenir l'un des outils privilégiés des critiques d'art. Diderot, par exemple, s'essayait dans les textes de ses *Salons* à représenter à ses lecteurs les tableaux, à une époque où l'accès à leurs images était très difficile. L'*ekphrasis* s'inscrivait alors dans les rapports fructueux que peinture et poésie (et plus généralement la littérature) entretenaient et que la formule d'Horace « *ut pictura poesis* » exprimait. Mais, jusqu'alors, ce qui la rendait possible était le référent commun qui articulait les rapports entre ces deux arts : la *mimesis*, et à travers elle, la figure. Rappelons en effet que, pour le philosophe esthéticien Eugène Souriau, peinture et littérature (dont la poésie), quoique ayant différentes *qualia* (qualités sensibles), appartiennent toutes deux aux arts qu'il classe dans le cercle des arts représentatifs (Souriau 1969 : 126). Ce point commun facilitait les affinités et les correspondances entre ces deux domaines, si bien que la description du tableau s'apparentait souvent à la description du réel représenté par le tableau. Il était évident que les écrivains analysaient aussi la façon dont le peintre usait de la forme et de la couleur, mais ce en s'appuyant sur ce qu'il figurait avant tout.

La peinture moderne, et plus spécifiquement la période cubiste, a singulièrement compliqué ce rapport au réel et, par répercussion, le rapport à l'*ekphrasis*. S'il est vrai que le cubisme n'a pas complètement rompu avec la représentation puisque l'on y reconnaît toujours des paysages, des objets, parfois des personnages, il apparaît néanmoins que celle-ci s'est complètement effacée derrière le travail de la matière même de l'art, comme l'écrit Georges Braque dans ses *Cahiers* (Braque 1994 : 30) : « Le peintre ne tâche pas de reconstituer une anecdote, mais de constituer un fait. » Certes, la peinture est un « fait pictural » bien avant le cubisme, mais ce que le peintre met en évidence ici est l'idée que, dans les tableaux cubistes, la représentation de la réalité n'est plus l'objectif du peintre et que les toiles ne sont pas conçues comme des reproductions exactes ou idéalisées du réel. Et c'est justement cette rupture avec la *mimesis* qui a fait détester à Claudel la peinture cubiste, car il y voyait (principalement chez Picasso) un outrage à la figure humaine, donc un blasphème, dans la mesure où l'homme, pour lui, était à l'image de Dieu. Il reste donc, dans ses écrits sur l'art, fidèle à la description mimétique d'une peinture figurative (Brunel 1991 : 107).

Cet éloignement de la *mimesis* qu'initie le cubisme, mettant le sujet au second plan en peinture, rend la transartialité beaucoup plus complexe. En effet, à partir du moment où l'essentiel du tableau échappe à l'*ekphrasis* telle qu'elle était mise en œuvre jusqu'alors, les poètes se voient obligés de trouver d'autres manières de décrire les tableaux. Cela peut expliquer pourquoi le cubisme, dans sa volonté de repenser le rapport à la représentation du réel, en refusant de satisfaire à une conception académique de la peinture (perspective, organisation spatiale, utilisation des couleurs, sujets typiques, etc.), a passionné de nombreux poètes : André Salmon, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Pierre Reverdy ont écrit à la fois des textes critiques, mais aussi des textes poétiques sur ce mouvement pictural. La diversité de ces écrits permet de saisir les problématiques que soulève la description des œuvres d'art. On peut en effet y percevoir combien le cubisme s'est révélé une source de remise en question du langage et notamment de sa fonction descriptive : l'*ekphrasis* étant un passage obligé de la critique d'art, il est intéressant de voir comment ils sont parvenus à dépasser les difficultés liées à la description des tableaux

cubistes, à la fois dans leurs textes critiques sur la peinture, mais surtout dans leurs productions poétiques.

Le cubisme : une peinture « muette »

La peinture cubiste met le discours descriptif à l'épreuve dans la mesure où elle empêche les écrivains d'utiliser les techniques traditionnelles de l'*ekphrasis*, qui consistent à permettre au lecteur de visualiser la toile en présentant ses caractéristiques dans un ordre cohérent, que ce soit en fonction de l'organisation des plans, de la disposition des éléments du tableau, etc. L'absence de profondeur, la modification des rapports entre les éléments qui composent les tableaux, de même que l'absence quasi totale d'intérêt représentée par leurs sujets mettent à mal la conception traditionnelle de la peinture. Apollinaire le rappelle, dans *Les Peintres cubistes* : « Beaucoup de peintres nouveaux ne peignent que des tableaux où il n'y a pas de sujet véritable » (Apollinaire 1991b : 8). Rappelons que beaucoup de tableaux cubistes représentent des éléments du quotidien, comme des verres, des carafes, des guitares, choisis principalement pour leurs qualités plastiques. Si bien que le problème qui se pose pour décrire la peinture cubiste est que ce qui est montré sur la toile n'est pas ce qui fait l'intérêt de celle-ci. Pour Eliane Formentelli, c'est bien cette rupture avec la *mimesis* qui est à l'origine de ce bouleversement:

La perte d'un référent commun, entre littérature et peinture (thème, sujet, histoire, motif, scène) ruine, par le refus de la figuration réaliste, la rupture avec la représentation, le meurtre de l'image, cet espace de connivence, faux lieu commun, qui permettait à la peinture, dans l'ordre classique, romantique, impressionniste, d'incarner la poésie ou littérature, à la poésie de parler la peinture. [...] Le cubisme *déréalise* l'objet plastique, qui devient ainsi objection au verbal. (Formentelli 1981 : 134)

En refusant la narration, parfois même la figuration (on pense à la phase hermétique du mouvement en 1910), la peinture cubiste propose une autre approche de l'art, laquelle a d'ailleurs profondément déstabilisé le public qui ne savait plus comment appréhender ces tableaux. Car, au-delà de la question des mots par lesquels décrire cette peinture non mimétique, se pose la question de ce que suscitent chez le spectateur ces toiles, et qu'évoque Bernard Vouilloux dans *La Peinture dans le texte* : pour lui, la figure picturale ainsi créée représente une « puissance *absolue*, au sens littéral de puissance non-liée: à la figure

illustrative, narrative, à la figure figurative qui représente un modèle ou raconte une histoire, elle aurait substitué la figure figurale » (Vouilloux 1994 : 90). On peut comprendre ce terme de « figural » dans le sens que lui donne Lyotard, et qui sera aussi repris par Deleuze, comme quelque chose à voir et à ressentir que l'on ne peut dire, qui déborde le discours, et ce, même si le figural conserve un référent. Cette idée ne peut qu'entrer en résonance avec la peinture cubiste, qui, quoique restant une peinture figurative, contient un sens qui dépasse la signification² de ce qui est montré sur les toiles. Reverdy évoque en effet, dans *Une aventure méthodique [Georges Braque]*, la difficulté que l'on peut avoir à la comprendre : « Les tableaux seront là, muets, irréfutables. Ces tableaux, dont personne, aujourd'hui, ne sait rien dire » (Reverdy 2010b : 1264). On comprend ici le problème qui se pose aux écrivains et aux poètes pour rendre compte de ce mouvement pictural, problème qui ne cessera de s'intensifier au fur et à mesure que la peinture donnera plus de place à l'abstraction.

On peut ainsi constater que malgré leur grande production critique, les *ekphraseis* sont très peu présentes dans les textes des poètes qui nous intéressent. Ils privilégient les descriptions très rapides, identifiant une ou deux caractéristiques des tableaux représentés, ce que fait par exemple Cocteau dans son texte sur Picasso : « D'abord, les tableaux, souvent ovales, sont des camaïeux beiges d'une grâce abstraite » (Cocteau 1996 : 28). La description s'arrête là, empêchant le lecteur de se représenter davantage les tableaux dont il est question. Apollinaire fait de même dans son article sur le *Salon des Indépendants* de 1911, où il décrit une toile : « Le gros effort de Le Fauconnier a abouti à *L'Abondance*, riche composition, sobre de couleurs et où les formes des figures, des objets et du paysage sont conçues dans un même esprit et se lient excellemment par l'accent et la sensibilité » (Apollinaire 1991b : 318). On reconnaît dans ces deux extraits des termes qui annoncent une *ekphrasis* : chez Cocteau, le terme générique « tableaux » annonce une description collective des œuvres de Picasso, tandis que celle-ci se fait plus précise chez Apollinaire, qui référence le tableau en mentionnant son titre et son auteur. On peut aussi observer que ces deux *ekphraseis* usent du vocabulaire spécifique de la peinture (« camaïeux », « composition », « couleurs », etc.), ce qui permet au lecteur de s'imaginer certains aspects des toiles. Pour autant, ces descriptions sont très fragmentaires: de la phrase de Cocteau, le lecteur peut

seulement dégager des constantes dans les œuvres cubistes, leur couleur générale et la forme des toiles ; et de la phrase d'Apollinaire, il peut comprendre qu'il s'agit d'un paysage, bien construit, mais aucun détail sur ce qui est représenté ou l'aspect précis du tableau. Il n'est donc plus question de décrire le tableau comme une scène de la vie réelle, comme cela se faisait lorsque les tableaux avaient une dimension mimétique, mais bien comme un objet à deux dimensions, sur lequel sont peintes des formes et des couleurs.

Ecrire des *ekphraseis* de tableaux cubistes s'avère difficile, et l'on voit alors que les poètes ne veulent pas que leurs textes se focalisent sur ce qu'ils considèrent comme purement secondaire : Cocteau, par exemple se refuse à décrire les particularités des toiles cubistes : « j'ai [...] glissé sur les papiers collés, le sable, le liège, les différences de matière du commencement du cubisme, car ils relèvent de la critique descriptive, séduction à laquelle je voudrais ne plus me laisser prendre » (Cocteau 1996 : 39). Cette critique « descriptive » est pour lui une facilité, une pente naturelle que la critique a longtemps suivie, mais surtout une impasse, puisqu'elle est incapable de rendre compte correctement d'un tableau de Picasso, et manifeste l'incapacité du langage à traduire ce qui passe par le sens de la vue. On sent le même problème dans le texte d'Apollinaire *Les Peintres cubistes*, lorsqu'il évoque Fernand Léger :

Ce n'est pas une transposition stupide où l'on a appliqué quelques habiletés de faussaire. Il ne s'agit pas non plus d'une œuvre dont l'auteur a fait comme tous ont voulu faire aujourd'hui. Il y en a tant qui veulent se refaire une âme, un métier comme au xv^e ou au xvi^e siècle, il y en a de plus habiles encore qui vous forgent une âme du siècle d'Auguste ou de celui de Périclès, en moins de temps qu'il faut à un enfant pour apprendre à lire. Non, il ne s'agit point avec Léger d'un de ces hommes qui croient que l'humanité d'un siècle est différente de celle d'un autre siècle et qui confondent Dieu avec un costumier, en attendant de confondre leur costume avec leur âme. (Apollinaire 1991b : 42)

Cette description par la négative montre bien le défi linguistique auquel est confronté le poète, et la difficulté de trouver des éléments de référence qui lui permettent d'évoquer l'univers du peintre. Décrire par le menu un tableau cubiste comme cela se faisait pour les tableaux plus académiques s'avère un exercice presque impossible. Jean Paulhan, auteur de plusieurs ouvrages sur le cubisme, s'essaye à l'exercice à propos du papier collé

d'un peintre dont il refuse de donner le nom dans *La Peinture cubiste* et ne cache pas combien le résultat est décevant :

Voici le premier, qui est très simple : il s'agit d'un quelconque galon de tapisserie, collé sur un morceau de papier. Le galon représente une corbeille de roses, trois fois répétée sur fond noir, ornée de tous les dégradés de la perspective aérienne ; cependant deux ou trois lignes au crayon Comté, sur papier blanc, évoquent vaguement un pot à tabac. Une de ces lignes se prolonge à la craie sur le noir du galon. C'est tout. (Paulhan 1970 : 113)

La dernière phrase a pour fonction de signaler au lecteur que l'auteur lui-même est conscient de la simplicité de ce qu'il décrit. Paulhan ne cherche pas à nous faire croire à une magnificence du tableau, mais à nous montrer que son intérêt réside ailleurs. Les poètes se voient en fait obligés de repenser leur rapport à la description :

La description du tableau ne peut plus compter sur les formules d'une tradition, mais inventer à chaque fois (dans) le langage qui fait parler l'œuvre – et à chaque fois selon un plus haut risque, s'il est vrai que, venant à toucher sa limite figurale, « le contour des figures, piège que tend le langage », pour Yves Bonnefoy, aurait dévoilé ce qu'il appelle ailleurs « la puissance infirme » de celui-ci. (Vouilloux 1994 : 91)

La difficulté de l'ekphrasis, si elle se révèle dans la peinture moderne, existe aussi avec la peinture mimétique : rendre lisible une œuvre qui n'existe que par la vue s'apparente à une traduction, et comme toute traduction, s'avère intrinsèquement irréalisable. Apollinaire lui-même le réalise lorsqu'il découvre en 1907 la toile à l'origine du cubisme, *Les Demoiselles d'Avignon* : « Le soir dîné chez Picasso, vu sa nouvelle peinture : couleurs égales, roses de chair, de fleurs, etc., têtes de femmes pareilles et simples, têtes d'hommes aussi. Admirable langage que nulle littérature ne peut indiquer, car nos mots sont faits d'avance. Hélas ! » (Apollinaire 1991a : 142). Cette différence profonde entre le langage et l'image, et les moyens propres qui sont les leurs explique pourquoi, selon Michel Deguy, « il y a chez l'écrivain, "le philosophe de l'art", une sorte de jalousie des pouvoirs de l'image, un regard de désir vers les puissances de l'art "sacré", et, partant, une nostalgie qui tourne à la nostalgie de la théologie de la transfiguration » (Deguy 1994 : 257). On peut donc se demander comment les poètes, mis au défi de décrire une peinture dont l'essentiel ne

réside pas dans ce qu'elle représente, parviennent à dépasser cette résistance et à renouveler par là même le genre et la pratique de l'*ekphrasis*. Les artistes doivent trouver le moyen à la fois de faire justice aux tableaux en traduisant ce qui les rend dignes d'intérêt, et de faire évoluer l'exercice rhétorique que cela représente pour lui garder toute sa force et sa puissance suggestive.

L'*ekphrasis* dans le discours critique des poètes : décrire la pure picturalité des œuvres d'art

Le sujet des toiles passant au second plan de la description, les poètes privilégient l'utilisation d'un vocabulaire plus spécifique à la peinture, dans la mesure où celle-ci devient l'élément central du tableau. On peut ainsi observer l'importance que prend la couleur dans les textes des poètes, puisque, comme l'explique Bernard Vouilloux, « S'il n'y a plus à nommer la figure, il reste à "tenter de réinventer un autre type de discours", un discours de la ligne, de la couleur – de ces deux, d'un coup, que la tradition occidentale tint longtemps pour antagonistes » (Vouilloux 1994 : 94). On trouve dans les entretiens radiophoniques de Blaise Cendrars la description d'un tableau de Fernand Léger, *Paysage*, dans laquelle la couleur est primordiale :

Tout ce bleu des lumières qui vire au violet, le jeu, l'éclairage des nuages, qui est presque lunaire, et alors ce que tu appelles la racine, qui pourrait être un de ces saules étêtés, comme on en trouve en bordure des champs, en bordure des ruisseaux, et qui est presque une apparition... (Cendrars 2006 : 270)

On le voit, l'évocation de la couleur prévaut dans cette description, qui fait aussi la part belle à la lumière, donnant un aspect presque fantastique au tableau. La matière de la peinture est aussi l'un des éléments que les peintres mettent en évidence et l'on trouve dans *Les Peintres cubistes* d'Apollinaire une mention particulière de celle-ci à propos, à nouveau, des tableaux de Fernand Léger : « Mais cette peinture est liquide, la mer, le sang, les fleuves, la pluie, un verre d'eau et aussi nos larmes, avec la sueur des grand efforts et des longues fatigues, l'humidité des baisers » (Apollinaire 1991b : 44). On peut observer comment l'*ekphrasis* quitte la description pure et simple pour proposer à la place un

discours plus poétique, en l'occurrence une accumulation qui décline des termes métaphoriques de la matière de la peinture particulièrement évocateurs.

Les poètes cherchent aussi à privilégier dans leurs descriptions ce qui relève des qualités propres de la peinture, et pour ce faire se refusent à interpréter symboliquement ce qui est représenté sur les toiles. Dans son texte *Picasso et son œuvre*, Pierre Reverdy décrit ainsi les personnages du peintre : « Ses personnages sont magnifiquement immobiles – uniquement plastiques et ce sont les qualités supérieures de son art tout entier » (Reverdy 2010a : 588). Cet intérêt pour la qualité purement picturale fait disparaître toute anecdote que pourrait prêter le littérateur, ou le mauvais critique, aux tableaux cubistes : le poète montre combien il ne faut pas chercher à faire parler cette peinture qui se veut « muette ». Pour Lyotard, le cubisme oblige en fait le spectateur à sortir de la lecture, pour user d'un autre mode de perception³, de telle sorte que le genre de l'*ekphrasis* se voit aussi obligé de se réinventer. On peut observer comment André Salmon, un poète proche de Picasso, décrit le travail du peintre à propos de la toile dont Apollinaire n'arrivait pas à rendre la richesse, *Les Demoiselles d'Avignon* (Salmon 1912 : 43) :

Elle comporte six grands nus féminins ; leur dessin est d'un rude accent. Pour la première fois, chez Picasso, l'expression des visages n'est ni tragique ni passionnée. Il s'agit de masques à peu près délivrés de toute humanité. [...]

La grande toile aux figures strictes et sans éclairage ne demeura pas longtemps en son état premier. Bientôt Picasso s'attaqua aux visages dont les nez furent les premiers, pour la plupart, situés de face en forme de triangle isocèle. L'apprenti sorcier interrogeait toujours les enchanteurs océaniens et africains.

Peu après, ces nez apparurent blancs et jaunes ; des touches de bleu et de jaune donnaient du relief à quelques corps. Picasso se composait une palette limitée et de tons brefs correspondant rigoureusement au dessin schématique. (Salmon 1912 : 43)

L'anecdote est complètement effacée de cette description, et le poète ne s'intéresse qu'à la dimension plastique du tableau et aux conditions de sa genèse : plus de personnages ici, mais des « nus », des « visages », voire des « masques » (en référence à l'influence de l'art africain sur le peintre), qui apparaissent grâce au dessin de l'artiste, et auxquels on n'essaye pas de trouver une quelconque expression. Ce point de vue explique

l'omniprésence du vocabulaire pictural, et principalement celui des formes et de la couleur, qui transforme presque l'*ekphrasis* en une description, non du tableau, mais du travail du peintre. Salmon parvient ainsi à rendre dans sa description la pure picturalité de la peinture, et ce malgré la gageure que cela représente de traduire dans un art les qualités propres à autre.

Le dernier élément privilégié par les poètes pour décrire les toiles cubistes est l'effet que produisent les tableaux sur les spectateurs. L'une des plus longues descriptions que l'on puisse trouver dans l'ensemble de la critique d'art des écrivains contemporains du cubisme concerne une toile qui n'est pas vraiment cubiste, mais orphique. La proximité des deux mouvements picturaux nous incite à la prendre en compte pour voir comment Apollinaire use de l'*ekphrasis* de façon plus complète. Il décrit alors *La Ville de Paris* de Robert Delaunay, qu'il a pu découvrir au Salon des Indépendants en 1912 :

Voilà un tableau franc, noble, exécuté avec une fougue et une aisance auxquelles nous n'étions plus accoutumés. A gauche la Seine, Montmartre, à droite la tour Eiffel et des maisons, au centre trois corps élancés et puissants que les censeurs disent copiés de Pompéi et qui sont cependant la grâce et la force française, comme les avait conçues Jean Goujon. La simplicité et la hardiesse de cette composition se combinent heureusement avec tout ce que les peintres français ont trouvé de neuf et de puissant depuis plusieurs générations. Aucune prétention, aucun désir d'étonner ou d'être obscur et voilà une œuvre de première importance qui marque une date dans la peinture moderne. Maintenant les artistes des jeunes écoles oseront aborder des sujets et les interpréter plastiquement... (Apollinaire 1991b : 437)

Après avoir commenté le travail du peintre, Apollinaire décrit rapidement les éléments de la composition de telle manière que le spectateur peut se représenter à peu près le paysage urbain et ses personnages. C'est ainsi que l'*ekphrasis* traditionnelle se voit transformée de manière à proposer aux lecteurs non une description précise de l'apparence des tableaux, mais plutôt une description de l'effet que les tableaux provoquent chez le poète. Pour le marchand d'art Daniel-Henri Kahnweiler, critique et spécialiste de l'art cubiste, le tableau est lui-même le fruit d'une émotion ressentie par le peintre :

Le peintre est un homme qui éprouve le besoin impérieux de fixer son émotion sur une surface plane, au moyen de lignes et de figures d'une ou plusieurs couleurs. Je dis bien son *émotion* et non un objet

en dehors de lui. Cet objet dans le monde sensible n'existe pour lui que par son émotion, et c'est à elle qu'il attribue une valeur exemplaire qui le pousse à la perpétuer en la communiquant à tous, afin que tous les hommes la partagent. (Kahnweiler 1946 : 102)

Il est donc normal que le poète, quand il cherche à décrire le tableau, s'attache à transmettre aussi l'émotion qu'il ressent et qui découle de celle que le peintre a voulu communiquer. Dans l'exemple du tableau de Delaunay décrit par Apollinaire, on perçoit d'une part la profonde admiration d'Apollinaire pour le travail de Delaunay, et d'autre part les émotions qu'il ressent devant l'œuvre grâce aux termes « hardiesse », « simplicité » et « heureusement ». Il utilise aussi un lexique délibérément affectif lorsqu'il décrit les tableaux, comme il le fait dans le compte rendu du salon d'Automne de 1913 lorsqu'il évoque le *Portrait de l'éditeur Figuière* « dont la fantaisie insolente et bouffonne est une merveilleuse manifestation de joie robuste et saine au milieu de l'esthétisme périmé de ce Salon trop automnal » (Apollinaire 1991 : 537) ou à propos de *La Femme à l'ombrelle* de Metzinger : « si l'on est sensible à la beauté de la matière, à la variété des formes, à la souplesse des lignes, à la fantaisie de la composition, on ne peut regarder avec indifférence cette toile délicieuse » (*Idem* : 617). Si les références aux tableaux sont parfaitement claires et nous invitent à lire ces extraits comme des *ekphraseis*, on distingue qu'il s'agit, plutôt que d'une description du tableau lui-même, de celle de l'effet que ceux-ci produisent sur lui. Lorsqu'il écrit sur *L'Equipe de Cardiff, troisième représentation* de Robert Delaunay, il ne décrit absolument plus les joueurs et la tour Eiffel qui occupent l'essentiel du tableau, mais il explique plutôt en quoi il s'agit d'une « peinture suggestive et non pas seulement objective qui agit sur nous à la façon de la nature et de la poésie ! » (*Idem* : 537). Toute œuvre se révélant « ouverte » dans le sens que lui a donné Umberto Eco⁴, on peut dire que sa réception par les spectateurs fait partie intégrante de ce qui la définit et la caractérise, ce dont les artistes modernes sont bien conscients. Si bien que, comme l'écrit Bernard Vouilloux, « Aujourd'hui, si nous sommes encore des "spectateurs", ce serait à la façon des sujets impliqués dans leurs propres visions, comme Michaux l'était dans les peintures des fous et des toxicomanes » (Vouilloux 1994 : 94). Décrire l'œuvre, c'est donc aussi décrire sa réception et l'*ekphrasis* se doit de tenir compte de la réception des peintures dans sa traduction littéraire et poétique. Ainsi Reverdy raconte combien est importante pour lui la

relation qu'il tisse avec le tableau : « Entre le tableau et moi, il peut naître une émotion très pure. C'est une nouvelle chose, une nouvelle existence. Et c'est la constatation de cette nouvelle existence qui peut émouvoir, ravir, transporter » (Reverdy 2010a : 1352). Cette émotion que ressentent les poètes devant le tableau, d'une essence si particulière et si « pure » (terme très fréquent, tant chez Reverdy que chez Apollinaire), les amène à rendre compte différemment du tableau. L'auteur des *Peintres cubistes* décrit ainsi l'univers pictural de Picasso :

Contrastes délicats, les lignes parallèles, un métier d'ouvrier, quelquefois l'objet même, parfois une indication, parfois une énumération qui s'individualise, moins de douceur que de grossièreté. On ne choisit pas dans le moderne, de même qu'on accepte la mode sans la discuter. (Apollinaire 1991b : 25)

Cet extrait est intéressant dans la mesure où l'on voit résumées toutes les nouvelles pratiques de l'*ekphrasis* : l'intérêt pour le travail du peintre, celui pour la matière même de la peinture, « contrastes » et « dessin », et l'effet que produisent les œuvres sur le spectateur. La syntaxe (avec la phrase averbale) mime aussi le surgissement des impressions dans la conscience du poète au moment où il veut rendre compte des œuvres de Picasso. Il semble bien que la peinture cubiste ait forcé l'*ekphrasis* à redéfinir son rapport à la peinture, à prendre acte qu'avec l'avènement d'une nouvelle forme de peinture, il fallait, pour rendre compte du tableau, cesser de le décrire comme une image, pour le traiter à la fois comme un objet matériel et comme un facteur d'émotion.

L'*ekphrasis* poétique : de la description à la révélation de la peinture cubiste

La poésie qui, dans sa dimension artistique, permet de dégager le texte du réel, s'avère ainsi le moyen privilégié de décrire un tableau ou, dans le cas d'une *ekphrasis* générale, l'œuvre d'un peintre. Pierre Reverdy a d'ailleurs qualifié le cubisme de « poésie plastique », dans le sens où le cubisme serait à la peinture ce que la poésie est à la littérature :

Je voulais dire que par les moyens nouveaux qu'il a introduits dans la peinture – par la prépondérance rendue à la conception – comme au temps des primitifs et par la direction constante de l'esprit dans son travail, Picasso avait élevé son art à un plus haut degré vers la poésie – que l'émotion ressentie

devant une de ses toiles d'un aspect tout nouveau ressortissait à celle que fait naître la pure, la véritable poésie. (Reverdy 2010a : 592)

Ce qualificatif de « poésie plastique » à propos du cubisme incite à interroger le rapport que ce mouvement pictural entretient avec le genre poétique, et plus particulièrement avec l'*ekphrasis*, si problématique avec la disparition de la figuration mimétique. En qualifiant la peinture ainsi, on peut comprendre aussi que se joue ici une nouvelle étape du *paragone*, la rivalité entre les arts telle qu'elle était envisagée à la Renaissance. Pour rendre compte d'un art, le meilleur moyen ne serait-il pas d'user d'un art qui puisse lui être comparable ? Baudelaire lui-même avait évoqué dans son Salon de 1848 dans « A quoi bon la critique ? » l'idée que seule la poésie pouvait rendre compte de la peinture :

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte-rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie. (Baudelaire 1976 : 418)

A partir du moment où la peinture naît d'une émotion, cherche à en procurer une, alors la poésie se révèle le meilleur moyen de décrire cette œuvre. Le poète s'y est d'ailleurs essayé autant dans des textes en prose que dans certains de ses poèmes, comme dans « Les Phares ». On peut préciser d'ailleurs que lorsque l'on évoque la poésie de certaines *ekphraseis* poétiques, on inclut aussi celles qui relèvent de la prose poétique, telles qu'elles peuvent surgir sous la plume d'écrivains, au sein d'un texte qui n'est pas forcément poétique en lui-même. On pense ainsi à certains passages des *Peintres cubistes* d'Apollinaire, ouvrage qui, quoique fabriqué à partir de plusieurs extraits de textes critiques du même auteur publiés dans des revues, s'élève par moment au rang de texte poétique, notamment grâce à la puissance des images évoquées. Et c'est ainsi que l'on peut analyser l'une des caractéristiques de l'*ekphrasis* poétique, lorsque l'écrivain évoque l'œuvre de Braque : « Voici donc Georges Braque. Son rôle fut héroïque. Son art paisible est admirable. Il s'efforce gravement. Il exprime une beauté pleine de tendresse et la nacre de ses tableaux

irise notre entendement. Ce peintre est angélique » (Apollinaire 1991b : 27). La simplicité du début du texte, avec ses phrases courtes à la construction épurée, ne doit pas masquer la dimension poétique que prend ensuite la description de l'effet que les tableaux de Braque ont sur les spectateurs. En effet, le poète use d'une métaphore originale, qui déplace dans l'esprit du public la « nacre » qu'il voit sur les œuvres du peintre. La préciosité de l'image s'explique dans la mesure où, pour L. C. Breunig, ce terme ne renvoie pas à une couleur ou une matière particulière des tableaux cubistes : « Mais si c'est le cérébral qui domine, il fusionne néanmoins avec le spirituel chez ces deux poètes-peintres ; et l'emploi du mot "entendement" comme objet d'"iriser" communique cette fusion : c'est comme si l'on disait que l'intellect est illuminé par un arc-en-ciel » (Breunig 1981 : 63). Les images poétiques sont donc un moyen pour les poètes de communiquer aux lecteurs celles qui leur viennent à l'esprit devant des toiles cubistes. Cocteau fait de même à propos de Picasso, et l'on a vu comment il se désintéressait d'une description « descriptive », voulant privilégier une évocation de l'univers du peintre. Il est ainsi intéressant de lire la suite d'un extrait mentionné plus haut :

Après, les toiles s'humanisent et les natures mortes commencent à vivre de cette étrange vie qui n'est autre que la vie même du peintre. Les raisins de l'art ne pipent plus les oiseaux. L'esprit seul reconnaît l'esprit. Le trompe l'esprit existe. Le trompe l'œil est mort. (Cocteau 1996 : 28)

Le passage semble mimer la découverte des tableaux, et la première impression, consacrée à leur description objective est immédiatement évacuée pour laisser place dans un second temps à une approche de la peinture de Picasso plus sensible, qui se traduit par la personnalisation des toiles. En décrivant les tableaux comme des êtres vivants, Cocteau met en évidence le fait qu'ils prennent leur autonomie par rapport au réel qu'ils représentent et ont une existence propre.

L'*ekphrasis* poétique a finalement moins pour but de nous décrire les toiles d'un peintre que de nous les évoquer (à prendre au sens de *e-vocare* : « appeler », « faire apparaître »), dans la mesure où le langage poétique recherche une connaissance plus sensible, ici de la peinture. Cocteau, dans *Plain-Chant*, évoque la peinture de Picasso dans un poème qui fait alterner les alexandrins et les hexasyllabes selon un rythme régulier.

L'anachronisme de ces strophes dignes de Malherbe est d'autant plus savoureux que ces vers valorisent l'art avant-gardiste de Picasso et dénigrent celui exposé dans les musées :

J'ai peine à soutenir le poids d'or des musées,
Cet immense vaisseau.
Combien me parle plus que leurs bouches usées
L'œuvre de Picasso.
Là, j'ai vu les objets qui flottent dans nos chambres,
Trop grands ou trop petits,
Enfin, comme l'amour mêle bouches et membres,
Profondément bâtis !
Les muses ont tenu ce peintre dans leur ronde,
Et dirigé sa main,
Pour qu'il puisse, au désordre adorable du monde,
Imposer l'ordre humain. (Cocteau 2010 : 302)

Ce qui est intéressant ici est la manière dont Cocteau mêle les éléments qui appartiennent à une approche descriptive de la peinture de Picasso à des images profondément poétiques : ainsi les objets aux proportions modifiées, caractéristiques du cubisme, se voient associés à des rapports amoureux dans une comparaison originale. Un autre élément notable se situe à la fin du poème où l'évocation des Muses, assez traditionnelle, se voit remotivée avec la déification de Picasso qui fait régner « l'ordre humain » dans ses toiles. C'est ainsi que le poète, en s'appuyant sur des éléments concrets observés dans les tableaux, parvient à construire un sens qui n'est pas celui signifié dans ces œuvres purement plastiques, mais qui renvoie néanmoins le lecteur à l'univers créatif du peintre. André Salmon dans son recueil *Peindre* procède de même, lorsqu'il consacre l'un de ses poèmes à Picasso et un autre à Surville. Dans le premier, on retrouve clairement des éléments qui font référence aux procédés de la peinture cubiste :

[...] Le bel acrobate
Mondain
Si beau,
Androgyne
Androgyne unijambiste

Ganymède mutilé !
Mutilé ?
Bah !
De ma place
Et de la tienne, Pablo,
Du fauteuil 46
Ou du fauteuil 115...
Bah !
De profil,
Avec un œil de face ! (Salmon 1928 : 227)

Les mentions du profil et des différents points de vue sur l'acrobate rappellent, sans pour autant donner la référence précise d'un tableau, le travail de Picasso sur la dislocation des éléments, de même que l'univers du cirque, si apprécié par les peintres et les poètes de cette époque. Mais Salmon ne se contente pas de décrire l'œuvre, il la fait vivre par le biais de son poème, comme s'il était lui-même intégré au tableau. On retrouve ainsi cette dimension évocatoire du poème, qui fait exister aux yeux des lecteurs le sujet même du tableau. Par ailleurs, la brièveté des vers, qui ne dépassent pas sept syllabes, participe de cette évocation, dans la mesure où chacun d'eux peut rappeler les facettes qui s'articulent sans se fondre dans les toiles cubistes. On est bien alors dans une interprétation de l'*ekphrasis* qui laisse de côté la pure description afin de dépasser la difficulté que représente la peinture cubiste pour le langage. Comme Françoise Lucbert l'explique à propos de la peinture symboliste :

Mais le poète ne met pas au jour le sens d'une œuvre, il le révèle, il n'explique pas un travail, il l'interprète ; il ne décrit pas les œuvres, il les évoque ; il n'édifie ni le public ni les artistes, il leur sert de guide artistique. Comme le critique romantique, il idéalise les tableaux qui peuvent devenir plus beaux sous sa plume. Critique-poète au même niveau que le peintre puisque son texte se donne à lire comme l'équivalent pictural de l'œuvre picturale. (Lucbert 2005 : 159)

S'écartant du *logos*, la poésie ouvre l'*ekphrasis* au *muthos*, et devient une manière de révéler la peinture au lecteur. Dans *Pour tenir tête à son époque [Fernand Léger]*, Pierre Reverdy rend hommage au peintre et à l'ami qu'il vient de perdre, évoquant son œuvre sans

donner de référence précise à un tableau. Il fait donc une *ekphrasis* générale de l'univers pictural de Fernand Léger, comme on peut l'observer dans cet extrait :

Des hommes turbulents et d'aspect impassible, de grands rouleurs qui fauchent l'océan et franchissent les fleuves d'un seul pas, entre les ponts fragiles, mais qui ne se baigneraient jamais dans les rivières de peur d'en interrompre le courant.

Des constructeurs déconcertants qui se débarrassent d'une ville plus lestement qu'on ôte son veston.

Entre deux maisons sans défense, d'un bout à l'autre du trajet, ce pourrait être un arc-en-ciel ou un fil aérien greffé sur quelque cheminée d'usine, un signal rouge et vert ou encore un tube souterrain de l'enfer que le ver tenace et silencieux perfore comme un fruit raté par le soleil.

*

**

Et ces hommes s'abordent là, en pleine rue, en pleine vie, entre les lignes, avec autant de précautions qu'en prennent les navires de haut-bord en se croisant quand ils approchent du mouillage. (Reverdy 2010b : 1319-1320)

On reconnaît une référence implicite à une toile de Léger avec la mention des « constructeurs », titre d'un tableau montrant des ouvriers en train de construire un bâtiment, mais les autres éléments qu'il utilise ne semblent pas renvoyer à des tableaux précis. On identifie bien les personnages tels que Léger les peint, « impassibles », les couleurs de ses tableaux, « rouge et vert », et les formes en « tube » qui sont fréquentes dans ses toiles. Pourtant, la valeur de ce texte que l'on peut apparenter à un poème ne se situe pas dans cette reprise des éléments des tableaux de Léger, mais plutôt dans la manière dont elle les restitue. Tout se passe comme si Reverdy cherchait à recréer par la poésie la création picturale. C'est ainsi que le langage transforme les personnages de Léger en géants monumentaux, semblant habiter un monde moderne fait de ponts, de cheminée d'usine et de bâtiments, tandis que les diverses images illuminent le texte par la mention de « l'arc-en-ciel » et du « soleil ». Ce qui apparaît enfin, c'est que l'*ekphrasis* ainsi obtenue devient un objet nouveau, qui mêle autant l'œuvre picturale qui en est à l'origine que la sensibilité propre du poète qui l'a écrite. On a déjà vu que les écrivains, pour rendre compte du cubisme, décrivent leur impressions devant les œuvres, mais il s'agit ici de bien davantage : ne se limitant pas à raconter leurs émotions, ils cherchent au contraire à créer une œuvre

qui puisse traduire ce qu'ils ressentent de façon artistique. Et c'est bien ce que l'on observe dans ce texte de Reverdy, où il évoque l'univers pictural de Léger tout en l'intégrant à son propre univers poétique.

L'*ekphrasis* poétique de la peinture cubiste se voit abordée d'une manière qui vise à élargir son champ d'action : loin d'être une simple description, voire une évocation, elle s'impose avant tout comme une pure création, équivalente à la peinture. Il s'agit alors d'envisager ici la dimension « poétique » de l'*ekphrasis*, dans son sens de création du langage poétique, qui use des mots autant comme des choses que comme des signes, ainsi que l'explique Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* On est donc confronté à une sorte de mise en abyme de la création artistique, la peinture se voyant incluse dans la poésie, cet enchâssement permettant de redoubler la poéticité des œuvres cubistes. Ainsi, le poème de Blaise Cendrars sur Fernand Léger, issu des *Dix-neuf poèmes élastiques* et intitulé « Construction », montre bien comment, à partir d'une base référentielle, ici la vision d'un tableau de Léger⁵, surgit la poésie :

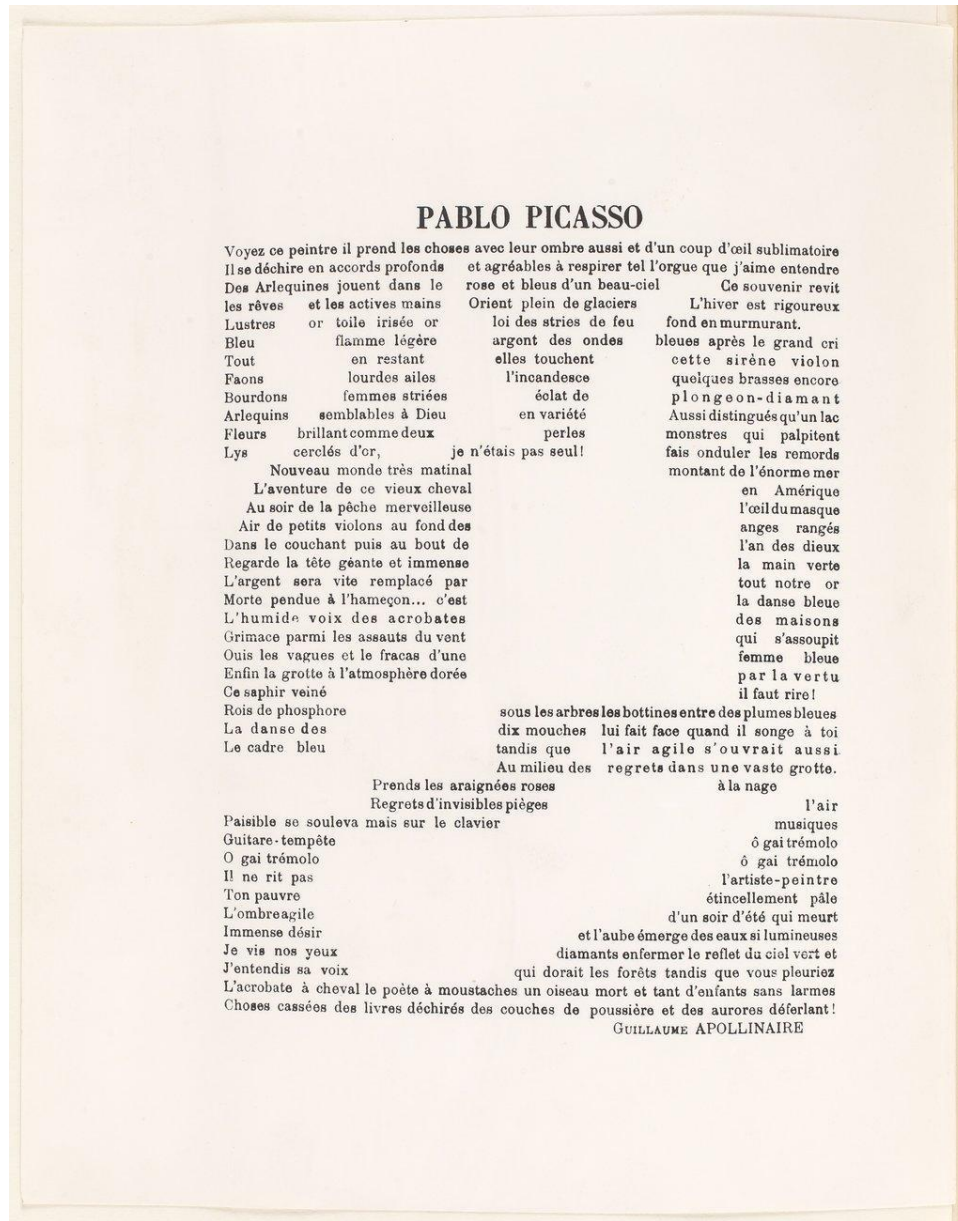
De la couleur, de la couleur et des couleurs
Voici Léger qui grandit comme le soleil de l'époque tertiaire
Et qui durcit
Et qui fixe
La nature morte
La croûte terrestre
Le liquide
Le brumeux
Tout ce qui se ternit
La géométrie nuageuse
Le fil à plomb qui se résorbe
Ossification
Locomotion
Tout grouille
L'esprit s'anime soudain et s'habille à son tour comme les animaux et les plantes
Prodigieusement
Et voici
La peinture devient cette chose énorme qui bouge
La roue

La vie
 La machine
 L'âme humaine
 Une culasse de 75
 Mon portrait (Cendrars 2001 : 122)

On peut voir que dans ce poème Cendrars évoque l'univers pictural du peintre, notamment en mentionnant « la couleur » dans un rythme ternaire qui rappelle à quel point c'est une donnée importante dans ses toiles, ainsi que « le brumeux », en référence aux nombreux nuages qu'il représente. Par ailleurs la mention de la « culasse » et du « portrait » du poète nous invite à supposer qu'il fait référence au portrait que Léger a fait de Cendrars à l'occasion de l'édition en 1919 de *J'ai tué*. Pour autant, on peut penser, avec Jean-Pierre Goldenstein, que le poème, comme la plupart des *Dix-neuf poèmes élastiques*, est assez hermétique : « [Il] a la particularité d'une belligérance au cours de laquelle la suprématie de toutes nos certitudes culturelles en matière de langage poétique se met à vaciller. Avec le surgissement de l'hétérogène, l'hégémonie du sens n'est plus assurée » (Goldenstein 1986 : 10). Ce qui peut apparaître au premier abord comme une *ekphrasis* de l'univers pictural de Fernand Léger se révèle en fin de compte un poème à la limite de la lisibilité, qui défie l'interprétation, et ne permet donc finalement pas de bien saisir l'univers pictural du peintre. Les vers s'enchaînent de manière arbitraire, sans que le lecteur puisse se l'expliquer rationnellement, si bien que le lien qui se tisse entre la peinture cubiste et cette forme de poésie est finalement plus riche de sens que si Cendrars décrivait clairement la peinture de Léger : le lecteur de son poème, comme le spectateur de la peinture cubiste, doit apprendre à recevoir ces œuvres, et notamment s'obliger à les appréhender comme des créations indépendantes de la réalité. Dans la poésie, il doit s'immerger dans l'opacité des mots et du langage, de même que le spectateur doit accepter que les peintres inventent avec le cubisme une nouvelle manière picturale.

Si la poésie remet en question le pouvoir signifiant des mots et valorise leur dimension formelle, alors l'*ekphrasis* véritablement descriptive, qui s'appuie sur la fonction référentielle du langage, se voit mise en péril, comme on vient de le voir. C'est Apollinaire qui trouve une issue à cette contradiction dans son article publié dans la revue *Sic* en mai

1917, qui se présente comme une page dactylographiée dans laquelle des formes apparaissent grâce à des vides du texte, qui ne sont pas forcément reconnaissables, mais où l'on peut notamment reconnaître un encrier et une guitare. Le texte en lui-même se présente comme une évocation de la peinture de Picasso, principalement inspirée par ses périodes rose et bleue, ce qu'indiquent la mention fréquente de ces couleurs ainsi que celle des « arlequin », « acrobate » et « enfants », ses principaux sujets pendant ces périodes. Pour Peter Read, cette page est faite pour être à la fois regardée et lue, au carrefour de la lisibilité et de la visibilité, comme une sorte de nouvelle variation sur le principe des calligrammes. Un article intitulé « Picasso vu par Apollinaire, Jean Cassou et Francis Ponge : regards de poètes sur un peintre », Florence de Lussy explique en détail la création étape par étape de ce poème-tableau. L'épreuve corrigée montre qu'à l'origine, le poète a suivi de très près le processus employé par Picasso dans le papier collé *Bouteille sur une table*⁶ : il a collé des formes découpées sur le corps d'un texte préétabli, masquant des phrases et interrompant des mots. Il a ensuite imposé de très nombreuses corrections sur le texte, remplaçant certaines phrases par des mots qui renforcent la cohérence et qui soulignent, par la répétition, certaines caractéristiques, comme la référence dominante à la couleur et à la musique. Il a placé des lettres majuscules en début de ligne, affirmant l'identité du texte en tant que poème, et complété enfin les mots tronqués, tout en conservant la forme des espaces blancs.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Œuvre d'art hybride, qui mêle art plastique et poésie, ce poème montre bien dans quelle mesure Apollinaire, par un renouvellement équivalent à celui qui a eu lieu en peinture, a réussi à renouveler l'ekphrasis en proposant une approche visionnaire de l'art. Et ce d'autant plus qu'il propose dans ce poème une sorte de synthèse de l'univers de Picasso, en mêlant les périodes rose et bleue, évoquées dans le texte, au cubisme auquel se rattachent les papiers découpés. On peut aussi apprécier une sorte d'équivalence entre la peinture cubiste et la forme du texte choisie par Apollinaire : pour Peter Read, « ce discours interrompu, porteur d'une réalité fracassée, à multiples facettes, rappelle nécessairement

l'aspect fragmentaire des grands tableaux cubistes, fragmentation soulignée par la déchirure des phrases d'ouverture et de clôture » (Read 1995 : 109). Le « coup d'œil sublimatoire » de Picasso, évoqué dès la première ligne, prend surtout une dimension métatextuelle puisque c'est exactement ce que fait Apollinaire en proposant à l'œil et à l'esprit du lecteur et spectateur cette union des trois périodes de l'artiste. On peut d'ailleurs rapprocher ce poème-tableau de la théorie de Lyotard selon laquelle le cubisme oblige le sujet à sortir de la lecture : les périodes bleue et rose, encore très figuratives, sont évoquées par des mots, tandis que celle du cubisme l'est par une disposition du texte qui passe par le visuel, faisant appel à une autre forme de perception, qui n'a plus rien d'une lecture. Apollinaire semble alors donner raison au philosophe, appelant à percevoir la peinture cubiste non de façon abstraite, mais selon un rapport matériel.

En fin de compte, les poètes, face à cette incapacité du langage écrit à rendre compte de la peinture, se doivent de repenser la manière dont ils l'abordent : plutôt que de décrire l'univers d'une peinture qui résiste au langage, ils prennent le parti de l'évoquer sans chercher à la traduire. On peut en voir un magnifique exemple dans un poème de Pierre Reverdy sur Picasso, publié dans *Autres poèmes retrouvés* et intitulé « Picasso » :

[...] À la crête de chaque vague
le phare éclate
et les étoiles roulent
Et ce sont elles qui montent
Avant que soit tombé le rideau bleu du soir
Derrière
Ce sont les yeux du monde
Et tout ce qui cherche
qui écarte la nuit
qui demande à demain
ce qu'était aujourd'hui
Devant tous les regards qui tombent
Devant toutes les têtes qui se trompent
Quelqu'un osa lever sa main
Devant ce grand carré trop grand de toile blanche
Il fallait écrire

toutes les lettres
d'un autre alphabet
Au bord des fleuves on voit des lignes d'eau remonter vers la source
Dans le ciel on voit des feux courir dans d'autres directions
 Dans le monde il y a des hommes qui vont dans un autre sens que la terre
 Et qui entraînent les hommes qui ne savent plus où ils vont
Dans l'avenir il y a des gens qui nous attendent
 Pour nous juger
Et pour arriver jusqu'à ces gens qui nous attendent
Il faut être tellement différent de ceux qui nous entendent
On ne sait plus si vous avez parlé
S'il y avait une autre limite pour nos yeux que les bornes du ciel
 On ne pourrait même pas voir sa main sur la poitrine qui s'est arrêtée en face
Cette main fait tous les signes
 Et qui s'arrête tout à coup
 pour écouter battre le cœur
 qui la fait remuer
Car la main est trop près du cœur
pour jamais se tromper [...] (Reverdy 2010a : 1038)

Il n'est plus du tout question pour Reverdy de décrire l'univers pictural de Picasso, la seule référence à son œuvre se fait de façon elliptique dans la mention d'un « grand carré de toile blanche », et dans celle des « signes » dessinés par le peintre, tout ce qui évoque la peinture dans sa dimension concrète étant réduit à la portion congrue. L'univers pictural de Picasso n'est plus abordé que dans une volonté de sublimer son apport à l'histoire de l'art : Picasso devient ainsi le héros d'une aventure cosmique, un véritable explorateur de l'inconnu. Par ailleurs, en assimilant par le biais d'une métaphore la nouveauté apportée par la peinture cubiste à la création d'une nouvelle langue, et même à un nouvel « alphabet », on peut constater que le poète, par une manœuvre subtile, réintègre cette peinture qui résiste tant au discours, dans le champ de la littérature. Si Reverdy reconnaît et même affirme le fait que ce qui fait la spécificité d'une toile cubiste ne peut s'exprimer par des mots, il rattache néanmoins ce principe à la définition qu'il donne de la poésie :

Il faut le pinceau, la couleur et la toile pour que ces objets viennent au monde, pour que cette partie la plus secrète de l'esprit et de la sensibilité de Braque vienne au monde. Et c'est là que se découvre le lien le plus sensible, le plus ténu et le plus souple de cet art plastique avec la poésie. (Reverdy 2010b : 1251)

Si bien que cette poésie plastique, comme le texte poétique qui l'évoque, correspondent à la définition que donne Jakobson de la poéticité :

Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur. (Jakobson 1977 : 45)

Le poème sur la peinture, comme la peinture elle-même, existent donc en tant que tels, et non en fonction des éléments du réel auxquels ils renvoient. La question qui se pose alors est de savoir si l'on peut parler d'*ekphrasis* à partir du moment où les tableaux qui en sont l'origine ne donnent pas au poème son sens. Il nous semble pourtant que oui, même si l'exercice a considérablement évolué avec la peinture cubiste. Rendre compte d'un tableau ou d'une œuvre (on peine maintenant à dire « décrire ») devient en effet une entreprise qui s'attache autant à ne pas dénaturer cette peinture, qui n'existe que plastiquement, qu'à montrer la dimension profondément spirituelle de la poésie.

Poésie et peinture à l'époque cubiste, au-delà des différences de ce qu'Eugène Souriau appelle les *qualia*, trouvent donc des points de convergence ; mais ceux-ci, au lieu de relever de la représentation du réel, se situent davantage à un niveau poétique, dans la mesure où l'on retrouve dans ces deux arts une approche privilégiant la spécificité de chacun d'eux. Et c'est bien l'immanence de l'instinct créateur qui explique les relations fructueuses que les poètes ont entretenues avec les peintres cubistes : faisant trébucher le discours de l'*ekphrasis* traditionnelle, le cubisme a incité les poètes à renouveler leur relation aux autres arts. Leur discours critique s'est donc adapté à une peinture qui relègue la représentation à un rôle secondaire, afin de laisser la part belle à la pure picturalité et à un rapport au réel qui s'appréhende différemment. Et c'est d'ailleurs la poésie, dont l'immanence répond à celle de la peinture, qui s'avère le genre de prédilection d'une nouvelle forme d'*ekphrasis*, visant à

faire surgir dans l'esprit du lecteur, dans une correspondance artistique d'un nouveau genre, le mystère de la création picturale.

Bibliographie

Apollinaire, Guillaume (1917), « Pablo Picasso », in *SIC*, Paris, <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb348053548> > (dernier accès le 23/10/2016).

-- (1991a), *Journal intime*, 1898-1918, Paris, Editions du Limon.

-- (1991b), *Œuvres en prose complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».

Baudelaire, Charles (1976), *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».

Braque, Georges (1994), *Cahiers*, Paris, Maeght éditeur.

Breunig, L. C. (1981), « Les Phares d'Apollinaire », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 81/6, Centre Georges-Pompidou, 63-68.

Brunel, Pierre (1991), « Claudel et la peinture », in Philippe Delaveau (org.), *Ecrire la peinture* [colloque de 1987, Londres], Paris, Editions universitaires, 105-109.

Cendrars, Blaise (2006), *Tout autour d'aujourd'hui*, volume XV, Paris, Denoël.

Chefdor, Monique (org.) (1997), *De la palette à l'écritoire*, volume 1, Nantes, Joca Seria.

-- (2001), *Du monde entier au cœur du monde*, *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

Cocteau, Jean (1996), *Picasso*, Paris, L'École des loisirs.

-- (2010), *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche ».

- Deguy, Michel (1994) « De l'image », *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses universitaires de Vincennes, 249-264.
- De Lussy, Florence (1990), « Picasso vu par Apollinaire, Jean Cassou et Francis Ponge : regards de poètes sur un peintre », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 35, 109-110.
- Eco, Umberto (2015), *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points essais » [1965].
- Formentelli, Eliane (1981), « Non à la littérature cubiste », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 81/6, Centre Georges-Pompidou, 134-345.
- Goldenstein, Jean-Pierre (1986), *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, Paris, Klincksieck.
- Jakobson, Roman (1977), *Huit questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points essais ».
- Kahnweiler, Daniel-Henry (1946), *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard.
- Lebensztejn, Jean-Claude (1973), *Critique*, n° 315-316, août-septembre.
- Lucbert, Françoise (2005), *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses universitaires de Rennes.
- Lyotard, Jean-François (1971), *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- Maurisson, Charlotte (2006), *Ecrire sur la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus ».
- Paulhan, Jean (1970), *Œuvres complètes*, tome V : Polygraphie II, *La Tache aveugle*, édition établie par Jean-Claude Zylberstein, postface de Jean Grenier, Paris, Cercle du livre précieux.
- Read, Peter (1995), *Picasso et Apollinaire, les métamorphoses de la mémoire, 1905-1973*, Paris, Jean-Michel Place.
- Reverdy, Pierre (2010a), *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Flammarion.
- (2010b), *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Flammarion.
- Salmon, André (1912), *La Jeune Peinture française*, Paris, Société des trente, Albert Messein.

-- (1828), *Carreaux. 1818-1821, Prikaz – Peindre – L'Age de l'humanité – Le Livre et la Bouteille*, Paris, Gallimard.

Sartre, Jean-Paul (1985), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».

Souriau, Etienne (1969), *La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion.

Vouilloux, Bernard (1994), *La Peinture dans le texte*, Paris, CNRS éditions.

-- (1997), *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Editions de l'Eclat, coll. « Tiré à part ».

Marie-Cécile Febvre Flory, agrégée de lettres modernes, est doctorante à l'université d'Aix-Marseille en France sous la direction de Claude Pérez. Dans sa thèse, qui porte sur « le cubisme des poètes », elle analyse les échanges entre la peinture cubiste et la poésie. Ses sujets de recherche pendant ses études l'ont amenée à étudier la critique d'art de Marcel Proust (sous la direction de Jean-Yves Tadié) et celle de Jean Paulhan. Elle est actuellement professeur en lycée à Paris et a écrit des articles de pédagogie (*Le Colonel Chabert*, un film d'Yves Angélo, www.zerodeconduite.net, et « Molière en spectacle, *Le Malade imaginaire*, la comédie-ballet », dans la *Nouvelle Revue Pédagogique collège*, Paris, Nathan, septembre 2006, p. 29-38). Elle a aussi collaboré en tant qu'auteur pour une maison d'édition (*Restaurants, brasseries et bistrots de Provence*, Paris, Ereme, octobre 2007, et « Introduction » aux *Portes de Provence*, Paris, Ereme, 2008) et en tant qu'éditrice (*Monstres de Pierre* de Jean-Louis Fischer).

NOTES

¹ Bernard Vouilloux utilise ce terme, le définissant comme le changement d'un art à un autre, et l'opposant au terme « transesthétique » qui renvoie plutôt à un changement de médium à l'intérieur d'un art donné (Vouilloux 1997 : 14).

² « Construire le sens n'est jamais que déconstruire la signification » (Lyotard 1971 : 19).

³ « Le tableau n'est pas à lire, comme le disent les sémiologues d'aujourd'hui, Klee disait qu'il est à brouter, il fait voir, il s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir » (Lyotard 1971 : 14).

⁴ « Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire vivre dans une perspective originale » (Eco 2015 : 17).

⁵ Cf. la « Notule d'histoire littéraire (1912-1914) » à la fin de l'édition originale (2001 368): « Nés à l'occasion d'une rencontre, d'une amitié, d'un tableau, d'une polémique ou d'une lecture, les quelques poèmes qui précèdent appartiennent au genre si décrié des poèmes de circonstances ».

⁶ M.P. 369, Zervos, II^o, 782.

A realidade mais viva de Max Jacob

Pablo Simpson

Universidade Estadual Paulista

Resumo: Este ensaio pretende apresentar o livro *Le Cornet à dès*, de Max Jacob, da perspectiva de sua teoria da imagem. Para isso, percorreremos o contato de Jacob com Pablo Picasso, assim como abordaremos textos teóricos do autor como a conferência que ofereceu em 1937 em Nantes sobre a arte do século XX.

Palavras-chave: Max Jacob, poesia francesa, vanguarda, imagem, cubismo, Catolicismo

Abstract: This essay aims to present the book *Le Cornet à dès* of Max Jacob from the perspective of his image theory. For this, we will explore the contact between Jacob and Pablo Picasso, as well as discuss some theoretical texts of the author as the conference that he gave in 1937 in Nantes on the art of the twentieth century.

Keywords: Max Jacob, French poetry, Avant-garde, image, cubism, Catholicism

Les éclairs n'ont-ils pas la même forme à l'étranger ? Quelqu'un qui se trouva chez mes parents discutait de la couleur du ciel. Y a-t-il des éclairs ? C'était un nuage rose qui s'avavançait. Oh ! que tout changea ! Mon Dieu ! est-il possible que ta réalité soit si vivante ? La maison paternelle est là ; les marronniers sont collés à la fenêtre, la préfecture est collée aux marronniers, le mont Frugy est collé à la préfecture : les cimes seules, rien que les cimes. Une voix annonça : "Dieu !" et il se fit une clarté dans la nuit. Un corps énorme cacha la moitié du paysage. Était-ce Lui ? était-ce Job ? Il était pauvre ; il montrait une chair percée, ses cuisses étaient cachées par un linge : que de larmes, ô Seigneur ! Il descendait... Comment ? Alors descendirent aussi des couples plus grands que nature. Ils venaient de l'air dans des caisses, dans des œufs de Pâques : ils riaient et le balcon de la maison paternelle fut encombré de fils noirs comme la poudre. On avait peur. Les couples s'installèrent dans la maison paternelle et nous les surveillions par la fenêtre. Car ils étaient méchants. Il y avait des fils noirs jusque sur la nappe de la table à manger et mes frères démontaient des cartouches Lebel. Depuis, je suis surveillé par la police. (Jacob 2012: 351-352)

[Os raios não têm a mesma forma na terra estrangeira? Alguém que estava na casa de meus pais discutia sobre a cor do céu. São raios? Era uma nuvem rosa que avançava. Oh! Que tudo mudou! Meu Deus! É possível que tua realidade seja tão viva? A casa paterna está aí; os castanheiros estão colados à janela, a prefeitura colada aos castanheiros, o monte Frugy colado à prefeitura: os picos só, apenas os picos. Uma voz anunciou: "Deus!" e se fez claridade na noite. Um corpo enorme cobriu metade da paisagem. Era Ele? Era Jó? Ele era pobre; mostrava uma carne perfurada, as coxas escondidas por um pano: quantas lágrimas, ó Senhor! Ele descia... Como? Então desceram também casais maiores que o normal. Eles vinham do ar em caixas, em ovos de Páscoa: riam e a varanda da casa paterna ficou coberta de fios negros como poeira. Tínhamos medo. Os casais se instalaram na casa paterna e nós os vigiávamos pela janela. Pois eram maus. Havia fios negros até sobre a toalha de mesa e meus irmãos desmontavam cartuchos Lebel. Desde então, sou vigiado pela polícia.]¹

Não é simples ler um poema como esse, acima, intitulado "1914". Texto de abertura do livro *Le Cornet à dés/ O Copo de Dados* de Max Jacob, poeta da boêmia parisiense do início do século XX e um dos personagens centrais da "aventura moderna", por assim dizer, como sugere a série televisiva recente, em seis episódios, *Les Aventuriers de l'art moderne*.² Ler e adentrar esse livro que contribuiu para a notoriedade do poeta frente às vanguardas, repleto de textos fragmentários, de elementos da cabala, do judaísmo ou do catolicismo, ao qual se converteria mais tarde. No trecho acima: Jó, a imagem do Cristo com a "carne perfurada", o Senhor, a Páscoa.

Não é simples, mesmo que tenhamos lido o curto prefácio do autor para a edição de 1916, que surge imediatamente antes, numa época em que era corrente escrever introduções às próprias obras. Trata-se de texto também complexo, de caráter teórico e, talvez por isso, tantas vezes percorrido pela crítica de Max Jacob ou por autores como Jean-François Lyotard, em suas *Moralidades Pós-modernas*. Prefácio que dialoga com a famosa frase de Buffon do *Discurso de Recepção à Academia Francesa* – “o estilo é o homem” –, e no qual se mesclam noções como situação e distração, que fizeram com que Lyotard visse em Jacob um niilista que teria rejeitado o “princípio romântico da vida”: resposta à angústia da megalópole, desdobrando o objeto e o corpo em facetas e esboços (Lyotard 1993: 31).

São, de fato, diferentes facetas que parecem surgir a todo momento em sua obra. No poema “1914”, com frases simples – “tínhamos medo”, “sou vigiado pela polícia” – cria-se um quadro do cotidiano, segundo Michel Leiris, “aparentemente real ou manifestamente imaginário” (*in* Jacob 2003: 8). Quadro multifacetado que é produzido pelos diversos deslocamentos do narrador, ele próprio um *clown* ou um arlequim, capaz de assumir diferentes personagens, como no poema “Generosidade espanhola”, a respeito de três diamantes que teria recebido do rei da Espanha por intermédio de seus amigos, e que fizeram com que fosse, desde então, como no poema acima, vigiado pela polícia. Tais deslocamentos são frequentes também às personagens que são trazidas pelo trecho – “alguém” que parece tornar-se “uma voz”, “casais” que ficam “maus” – e ao longo do livro. Uma delas, a marquesa do poema “Alusão a uma cena de circo”, transformada em caubói. Deslocamentos também da paisagem movente: a cidade que penetra o quarto no poema “Minha vida”, com suas muralhas de madeira recortadas e coladas a um livro. Os castanheiros, o monte Frugy, a prefeitura, rapidamente sobrepostos.

Soma-se a esse movimento, ademais, um conjunto de referências literárias e artísticas: a Henri Matisse, moribundo no quarto descrito no poema “Alusões a um aprendizado da pintura”, em que se menciona também uma compradora de arte, Mme. Sagot, que enlouqueceu. Poema com esse título “alusões”, que seria um dos modos frequentes do gesto poético de Max Jacob: do não-dizer, da elisão, na relação sempre de algo com o que foi deliberadamente ocultado. E que acaba por conferir um caráter tanto mais hermético ao livro, porque à enunciação fragmentária, lacunar, contribuem citações,

pastiches, paródias, que são outros modos dessa relação do texto com fontes textuais e não-textuais. Fazem com que personagens transitem de outros autores a seu próprio livro, como o bibliófilo do *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand, presente no poema “Le Bibliophile”. Neste caso, com a finalidade de assinalar as suas distâncias em relação às formulações anteriores sobre o gênero do “poema em prosa”, que dizia ter inventado com *Le Cornet à dés*. Para afastar-se de Baudelaire, Bertrand ou Rimbaud, conforme observou Adalberto Luís Vicente através da explicitação da noção de “paródia” com o seu viés de diferença e um certo *ethos* positivo que seria “a necessidade de recriar dentro de um novo contexto sua herança literária” (Vicente 1996: 71).

Ao retomar a tradição dos poemas em prosa de Baudelaire ou mesmo dos *Croquis parisiens*, de J. K. Huysmans, Max Jacob dedica-se, portanto, a personagens como jôqueis, empregados de biblioteca, ambulantes. Reúne, igualmente, figuras famosas do período como Sarah Bernhardt, Jules Romains, Apollinaire e a família Rothschild, com os quais mescla ainda Napoleão, Henrique III, Heráclito, às vezes no mesmo texto, produzindo saltos temporais inusitados.

São quadros que diríamos tocados pelo devaneio, e que repercutiriam durante o período surrealista. Com um apelo à imagem, com a ideia de criar imagens. Ideia antiga, desde Fénelon, substituindo a narrativa banal de acontecimentos, de caráter informativo, pela narrativa poética, só ela capaz de “dar a ver”, de colocar diante dos olhos.³ Trata-se de um movimento que Jacqueline Lichtenstein chamaria de eloquência: “ora, este poder da representação, que *quase* transforma o discurso em quadro – por conferir à narrativa a vivacidade de uma pintura, é a própria definição da eloquência tal como a vemos em Cícero” (Lichtenstein 1994: 38).

São quadros de um certo rigor construtivo em Jacob. É o que lhe permite descartar toda espécie de desordem no prefácio que escreve a esses poemas em prosa, ao dizer-nos que eles não se servem da exasperação de Rimbaud. O poema em prosa, afirma, “deve se submeter às leis de toda arte, que são o estilo ou vontade e a situação ou emoção [...] é um objeto construído” (Jacob 2012: 349). Em correspondência de 1923 a Pablo Picasso, afirmaria: “Nunca imitei Rimbaud [...]. Pesquiso os valores e os volumes” (Jacon *in* Seckel 1994: 194). Construção que seria, assim, “composição de conjunto”, como diria ainda no

prefácio, chamando-a igualmente “estilo” e reforçando ser este um modo de distância com relação à própria língua do escritor.⁴ Em *Art poétique*, trata-se da concordância entre palavras e imagens, “apelo mútuo e constante” (Jacob 2012: 1375).

A poesia pura e o cubismo literário

Max Jacob, como se sabe, foi artista – algumas de suas telas vieram ao Brasil para a exposição *L'École de Paris*, em 1930 – e crítico de arte da revista *Le Moniteur des arts* de 1898 a 1899, em que assinou como Léon David. Esteve marcado pelo encontro com Pablo Picasso, que viu com a dimensão de uma verdadeira revelação, revelação que é esse encontro, mas também a afirmação do pintor espanhol de que seria ele, Jacob, poeta: “em 1898, conheci Picasso: ele me disse que eu era poeta, foi a revelação mais importante de minha vida depois da existência de Deus” (Jacob in Seckel 1994: 4). A Picasso dedicaria, em 1905, um poema intitulado “Le Cheval”/ “O Cavalo”, publicado na revista *Les Lettres modernes* e não republicado desde então, que reproduzo integralmente e traduzo, não sem indicar a impossibilidade de manter a sonoridade exagerada que perpassa o poema, dos sons “ér”, em *dernières, verts, réverbères, premières, paupière, mystère*:

Les passants désertaient le boulevard des Capucines
– Crainte des assassins et des assassines –
Les automobiles dernières, aux yeux verts
 Qui traversaient l’hiver
 Luttaient avec les réverbères
Or un cheval de fiacre était en arrêt devant le Grand Hôtel
Ce cheval !... peut-être songeait-il aux prés, fives o’clocks éternels
 Qu’on paît loin des égouts pestilentiels
 Peut-être à ces campagnes premières
 Peut-être à l’écurie rue Campagne-Première
 Rêve des bêtes ! l’étincelle sous la paupière
 Mystère...
Qui lira votre fond, ô bêtes familières ?
Celle-ci pour bercer votre ennui
– C’était une jument blanche –
Dans son haleine et dans la nuit

Chantonnait un air de Romance ! (Jacob *in* Seckel 1994: 38)

[Os passantes desertavam o bulevar das Capuchinhas

– Medo dos assassinos e das assassinas –

Os automóveis derradeiros, de olhos verdes

Que atravessavam o inverno

Lutavam com os revérberos

Ora um cavalo de fiacre estava parado diante do Grande Hotel

Esse cavalo! ... talvez pensasse nos prados, fives o'clocks eternos

Que pastamos longe dos esgotos pestilentos

Talvez nesses campos primeiros

Talvez no estábulo da rua Campo-Primeiro

Sonho de animais!... a fagulha sob a pálpebra

Mistério...

Quem lerá vosso fundo, ó animais familiares?

Esta para embalar o seu tédio

– Era uma jumenta branca –

Em seu fôlego e na noite

Cantarolava uma ária de Romance!]

Max Jacob também teorizou sobre o cubismo e foi um dos principais formuladores de sua história, ao relacioná-lo com a descoberta da arte negra. Inscreveu-se, assim, como participante desse projeto, conforme assinalou Hélène Seckel: “se Max Jacob falou com tanta constância da descoberta da arte negra e da gênese das *Demoiselles d’Avignon*, foi para se pôr no centro dessa história” (Seckel 1994: 57).

Desse contato com Picasso há inúmeros documentos, a maior parte deles reunida no catálogo da exposição *Max Jacob e Pablo Picasso*, de 1994, exibida no Museu de Belas Artes de Quimper e no Museu Picasso de Paris: um caderno escrito e desenhado a quatro mãos, de 1905, algumas telas de Picasso, como *Os Três Músicos* (1921), em que este representaria a si mesmo como arlequim ao lado de Apollinaire e Jacob, vários retratos do poeta feitos pelo pintor, como um de 1915, a lápis, polêmico por ter parecido à crítica um abandono do cubismo. Também alguns de Picasso pintados por Jacob, um deles, de 1944, encontrado na célula em que este viveu em Saint-Benoît-sur-Loire antes de ser preso por soldados alemães durante a Segunda Guerra.

Há também livros de Jacob que foram ilustrados pelo pintor espanhol, como o *Saint Matorel*, de 1910, no qual a relação entre o texto e as imagens é distante, o que reforça o desejo de Jacob de que fossem ilustrados pelo amigo. Este também é o caso de dois outros livros, *Le Siège de Jérusalem*, de 1914, e *La Défense de Tartuffe*, de 1919. Todos eles fruto de um desejo nunca suficientemente recompensado, ensejando disputas, insistências, ciúmes, como nos permite entrever a comovente correspondência entre ambos que abrange esse período. Nela, igualmente, o testemunho de amizades comuns, como a do casal de artistas Henri e Suzanne Bloch, de que Picasso fez um retrato que está na coleção do Museu de Arte de São Paulo. E também de interesses literários, como pelo poema “Moïse”, de Alfred de Vigny.

Coube a Max Jacob escrever mais de uma “história”, assim, do cubismo. Convidado a participar da inauguração da exposição “De Bonnard à Picasso”, no Museu de Belas-Artes de Nantes, em 1937, contou, por exemplo, como conheceu Pere Mañach, empresário do pintor espanhol, e como ambos, Jacob e Picasso, teriam visto pela primeira vez Apollinaire num bar da rua de Amsterdã em Paris, fumando um cachimbo e divagando sobre Nero e Petrônio a comerciantes: Apollinaire com o seu dom de “transformar a realidade” (Jacob *in* Seckel 1994: 246). Contou também sobre o jantar na casa de Henri Matisse e a famosa estatueta negra que teria chamado a atenção de Picasso. Para afirmar ter visto, no dia seguinte no ateliê do pintor, em primeira mão, em papéis Ingres e tinta-da-china, longos perfis de mulheres que olhavam para frente, com seios em forma de triângulo.

Nessa conferência, há uma reflexão que aproxima arte e poesia e que talvez pudéssemos percorrer: “eu queria lhes falar da *matéria pintura* e da *matéria poesia*” (Jacob *in* Seckel 1994: 246).⁵ Trata-se do lugar de uma busca comum e que tornaria indissociáveis, para Jacob, Picasso e Apollinaire, pintores e poetas: “nós vivíamos, pintores e poetas misturados” (*idem*: 248). Mencionará, igualmente, as paisagens e o “sentimento de proximidade” de Jean-Baptiste Corot e, no mesmo parágrafo, a *Antologia Negra*, de Blaise Cendrars. Relacionará Braque, Cézanne, Valéry e Mallarmé.

Há uma plêiade de artistas, poetas, romancistas, dramaturgos e mesmo músicos, como Erik Satie, que é convocada com a ideia de oferecer aos ouvintes dessa longa conferência, dividida em oito capítulos, um panorama da arte de 1900 a 1930. Une-os duas

noções. A primeira delas, recuperada de Henri Brémond, que é aludido como um “abade acadêmico”: a ideia de “poesia pura”, à moda, como diria Jacob, nesses anos 30. Ela é o norte da conferência de Nantes, ainda que tomada de inúmeros ângulos, todos eles relativamente distantes da reflexão do abade em *La Poésie pure* (1925-1926). “A pureza está na moda”, diria Jacob, ao mencionar o estilo branco de André Gide e ao indicar que tal palavra “resumiria as tendências” da arte no pós-guerra. “Pureza” que estaria presente em *Fantômas*, “em virtude de uma imaginação nua, de uma invenção múltipla sem adorno e sem estilo” (Jacob in Seckel 1994: 248),⁶ tanto quanto na improvisação do jazz, em oposição às “complicações artificiais” de Debussy. Também no humor, num certo humor sem pretensão, que chamaria de “camponês”.⁷

No âmbito da relação com a poesia, tal noção se tornaria, contudo, mais precisa. Para Jacob, ela apontaria para uma “matéria poética”. Serve-se, para caracterizá-la, no entanto, de um conjunto de noções que provêm da pintura. Partindo do que diria ser “estilo” em Cézanne, mostra que a arte moderna é o estabelecimento de uma relação estreita entre linhas e planos. Só uma relação dessa ordem teria permitido a Apollinaire, por exemplo, incorporar elementos heteróclitos, porque submetidos a uma mesma “posição”. É, de algum modo, o que observou Michel Leiris na poesia de Jacob, ao considerar a imagem da cristalização como resultante dessas “múltiplas combinações possíveis entre elementos [...] que parecem entrecostar-se” (Leiris in Jacob 2003: 10).

Combinação/composição que insiste, portanto, num lugar da unidade, e que faz da arte ou da poesia um objeto, uma matéria, um cristal, uma “pedra talhada”, como desenvolveria num “Pequeno guia prático para o amador de cubismo”, escrito para o jornal *La Publicidad* de Barcelona. Cito as “primeiras instruções”:

Arrivez devant le tableau sans parti pris de sarcasme facile.

Considérez la peinture comme on regarde une pierre taillée. Appréciez les facettes, l’originalité de la taille, sa lutte avec la lumière, la disposition de la ligne et des couleurs [...].

Se raccrocher à un détail qui donne la clef de l’ensemble, le fixer un bon moment et le modèle surgira. Sur cette dernière comparaison se laisser transporter vers les régions de l’Allusion puissamment exquise. (Jacob in Seckel 1994: 91)

[Chegue diante do quadro sem tomar partido de sarcasmo fácil.]

Considere a pintura como vemos uma pedra talhada. Aprecie as facetas, a originalidade de seu tamanho, sua luta com a luz, a disposição da linha e das cores [...].

Prender-se a um detalhe que dê a chave do conjunto, observá-lo por um bom tempo e o modelo surgirá.

Sobre essa última comparação deixar-se transportar para as regiões da Alusão poderosamente saborosa.]

Daí um segundo movimento que parte dessa pedra e *transporta*. É a segunda noção que gostaria de percorrer e que também constitui esse guia humorado ao “amador de cubismo”. Trata-se do que chamaria de “alusão” ou do que, na conferência de Nantes, surgirá como “insondável”. Afinal, vários pintores podem ser bons tecnicamente, diria o poeta. O que os diferencia é a “parte de insondável que está contida na obra”: “o insondável é o não-limitado” (Jacob *in* Seckel 1994: 246).

É evidente o quanto esse “insondável” está em Brémond, na ideia de uma poesia que seria a “ação transformadora e unificadora de uma realidade misteriosa”, “magia que recolhe” (Brémond 1926: 26). “Insondável”, “misticismo” que Jacob não deixaria de associar a um certo renascimento do cristianismo no século XX, embora invertendo-lhe o sentido. Faz surgir dessa necessidade precisa de pureza, em sua dimensão menos social do que estético-religiosa, o movimento geral de conversões ao catolicismo na França. E daí, portanto, uma insatisfação de muitos convertidos, incapazes de encontrar na religião um impulso místico que teria vindo de outro lugar.⁸

Os exemplos de Max Jacob, todavia, embaralham o panorama. O insondável é sentimento, emoção, mesmo para Picasso, que teria dito: “A emoção, é só isso que conta” (Jacob *in* Seckel 1994: 246). É a “brancura mística” de *Socrate*, de Erik Satie. É a sinceridade da emoção ou a “palavra verdadeiramente humana”, espécie de lirismo que vê em Apollinaire, dentro da chave muito musical do simbolismo: “mistura de emoções humanas e harmonias sobre-humanas” (*idem*: 247). Apontaria, de forma retrospectiva, também para Nerval, sugerindo o que havia no simbolismo de uma “retórica do sensível”, de uma busca da invisibilidade.⁹ E é possível, aliás, ver no “indeciso” de Verlaine o que Max Jacob caracterizou como “dúvida” numa carta a seu editor em 1907, quando afirmaria: “a emoção estética é a dúvida. A dúvida será alcançada pela junção do que é incompatível (Jacob 2012: 163).¹⁰

De modo geral, trata-se de uma operação, portanto, que aproxima uma dimensão de objeto, de arte construída, racionalizada e retórica com esse lugar intangível, invisível. Em Jacob, no entanto, o modelo comparativo, teórico, não é a música, ainda que haja uma certa musicalidade em vários de seus poemas, como vimos em “Le Cheval”. Música e mistério do inconsciente, em Brémond, na esteira das leituras simbolistas: Mallarmé, Verlaine. Música como essa arte menos referencial, que faria do “verso” um lugar em que a escrita ultrapassaria o seu estado de comunicação, ainda que, em Mallarmé, inferior à poesia, porque o material verbal seria signo, significante e significado.¹¹

Em Jacob, é o modelo visual que está em jogo, modelo visual do cubismo. É o que afirma numa carta enviada à sua mãe em 1927, quando relacionaria “cubismo na pintura” e “cubismo literário”:

Le *cubisme* en peinture est l’art de travailler le tableau pour lui-même en dehors de ce qu’il représente, et de donner à la construction géométrique la première place, ne procédant que par allusion à la vie réelle. Le cubisme littéraire fait de même en littérature, se servant seulement de la réalité comme d’un moyen et non comme d’une fin. Exemple: mon *Cornet à dés* , et l’œuvre de Reverdy. (Jacob in Seckel 1994: 211)

[O *cubismo* na pintura é a arte de trabalhar o quadro por si-mesmo, fora do que ele representa, e de dar à construção geométrica o primeiro plano, procedendo apenas por alusão à vida real. O cubismo literário faz o mesmo na literatura, servindo-se apenas da realidade como um meio e não como um fim. Exemplo, meu *Cornet à dés* , e a obra de Reverdy.]

Não cabe aqui desdobrarmos todos os âmbitos da noção de “cubismo literário”, termo complexo sobre o qual se debruçaram Etienne-Alain Hubert e Michel Décaudin e a que foram dedicados os números 638-639 da revista *Europe* (1982), e o estudo de Gerald Kamber *Max Jacob and the Poetics of Cubism* (1971). Tampouco explorar essa relação difícil entre alusão e real, que estaria, igualmente, no final da conferência de Nantes:

Après la guerre, arrivée d’un art dit “pur”, fait de rêves, d’humour, de néant qui recherche les paradis artificiels et attache plus d’importance aux allusions à la réalité qu’à cette réalité même. Et cependant tout en essayant de s’évader du réel, meurt d’une soif de réalité substantielle et d’une autre substance. (Jacob in Seckel 1994: 249)

[Depois da guerra, chegada de uma arte dita “pura”, feita de sonhos, de humor, de nada que busca os paraísos artificiais e dá mais importância às alusões à realidade do que à própria realidade. E, no entanto, embora tentando evadir-se do real, morre de sede de realidade substancial e de uma outra substância.]

Talvez pudéssemos apenas partir desse lugar da imagem na poesia de Max Jacob, e que justifica, inclusive, a sua recusa do surrealismo, caracterizado, na conferência de Nantes, como um “agregado de materiais”, impuro, por assim dizer, ainda que fruto do mesmo desejo de pureza. Surrealismo desdenhoso com relação às “belas-artes passadas” (*Idem*: 249). Pensar nesse esforço de sua poesia: no “dar-se a ver” como imagem, servindo-se dessa outra arte para testar os seus limites, para desfazer-se, de algum modo, de sua própria estrutura.

A convocação do cubismo responderia, assim, a diferentes modos de considerar o poético. O primeiro deles, uma renúncia a agradar, como afirmaria no texto intitulado “La Vie artistique” de 1915 enviado à revista americana *291*: “o poema em prosa renunciou a agradar para ser. [...] É algo como um quadro cubista” (Jacob *in* Seckel 1993: 123). Trata-se, ainda aqui, de uma oposição aos precursores do “poema em prosa”. O cubismo é a justificativa para virar as costas ao leitor, à simpatia do leitor, e “criar apenas um organismo vivo em si” (*ibidem*).

O segundo deles, o esvaziamento de um lugar da intriga, identificada com a perspectiva pelo cubismo, e a adoção, com isso, de múltiplas estratégias para “inventar uma arte de contar modernista”, conforme indicou Antonio Rodriguez: através da justaposição de episódios, das intervenções do autor, da saturação de escolhas estéticas (*in* Jacob 2012: 176). Uma dessas estratégias: a sugestão de simultaneidade, como nos evidencia um poema intitulado “Poème”, de *Le Cornet à dés*, cujo título original era “Poema simultâneo com sobreposição simples”. Cito-o integralmente e traduzo:

“Que veux-tu de moi, dit Mercure.
– Ton sourire et tes dents, dit Vénus.
– Elles sont fausses. Que veux-tu de moi ?
– Ton caducée.

– Je ne m’en sépare point.

– Viens l’apporter ici, divin facteur.”

Il faut lire cela dans le texte grec : cela s’appelle Idylle. Au collègue, un ami, souvent refusé aux examens, me dit : “Si on traduisait en grec un roman de Daudet, on serait assez fort après pour l’examen ! mais je ne peux pas travailler la nuit. Ça fait pleurer ma mère !” Il faut lire aussi cela dans le texte grec, messieurs ; c’est une idylle, εἰδύλλος, petit tableau. (Jacob 2012: 357)

[“O que queres de mim, diz Mercúrio.

– Teu sorriso e teus dentes, diz Vênus.

– Eles são falsos. O que queres de mim?

– Teu caduceu.

– Não me separo dele.

– Traz aqui, divino carteiro”

É preciso ler isso no texto grego: chama-se Idílio. No colégio, um amigo, frequentemente reprovado, me diz: “Se traduzíssemos em grego um romance de Daudet, ficaríamos bons para a prova! Mas não consigo trabalhar de madrugada. Minha mãe chora!” É preciso ler também isso no texto grego, senhores; é um idílio, εἰδύλλος, pequeno quadro.]

Trata-se, como se pode notar, de uma simultaneidade que não é apenas o lugar da narração coetânea à escrita, conforme está nas duas frases “é preciso ler” e nos tempos verbais do presente.¹² No trecho acima, trata-se de oferecer uma explicação ao texto prévio, comentário que lhe é constitutivo, que surge no centro do poema. Além disso, a frase final sobre o “idílio”, de caráter crítico – situando criticamente o próprio texto, estratégia frequente em Jacob, que chamaria seus textos de “poema declamatório”, “romance folhetim”, “conto”, etc. – parece servir a duas ações: a primeira sobre Mercúrio, a segunda, sobre o amigo do colégio. Ambas tornam-se “idílios”, pequenos quadros simultâneos, sobrepostos, por essa relação que passam a estabelecer entre si. O narrativo, o brevemente narrativo, a anedota são vistos, ademais, da perspectiva da arte, do quadro pintado, como nos poemas “Anedocte”, “Le Fond du tableau” ou “Tableau de la foire”, quando, na paisagem de Marselha, vê-se o mar “em madeira azul quase cinza” e um barco que “está desenhado ao fundo” (Jacob 2012: 409). Paisagem que é representada como se fosse ela mesma uma imagem emprestada. Muda-se *aistheton* em *eidōs*,¹³ ou embaralham-se ambos.

Para dizer também de um modo do empréstimo que é a colagem, os *papiers colés*, e sua relação com o simultâneo. Pouco antes da Primeira Guerra, Picasso e Braque experimentaram o uso desses papéis. Uma tela de Picasso, intitulada *Natureza Morta com Copo e Baralho (Homenagem a Max Jacob)*, exibiria, colado, um convite para subscrição do livro de poemas *La Côte*, que Jacob havia publicado em 1911. Embora Jacob tenha se mantido silencioso com relação a essa produção cubista que antecede a guerra,¹⁴ tal procedimento estará presente em livros como *Le Cabinet noir*: na carta ficcional sobre a execução de um jovem chamado La Ramée que se dizia filho do rei Carlos IX, episódio recortado, sem que o leitor seja prevenido, do *Journal du règne de Henri IV*, de Pierre de l'Estoile, de 1741. Também na mescla de duas cartas autênticas ao conjunto ou numa espécie de autotextualidade que provocaria “a sensação de descosido” (Vicente 2006: 86). E que talvez nos faça pensar no que Antoine Compagnon chamou de “lúmen”, citação que se faz no olhar: “é um rasgão, uma fresta por onde investigar, onde encontrar, sustentar o olhar daquele que fala e, talvez, fazer-lhe baixar os olhos. Lúmen, o brilho do olho, a luz do olhar é, ao mesmo tempo, a força e a fragilidade do discurso, seu componente histórico” (Compagnon 1996: 56).

Associa-se, contudo, a um certo movimento que “situa”, circunscrevendo estruturalmente essa multiplicação de pontos de vista. No caso de *Le Cabinet noir*, pela própria organização do conjunto, que torna verossímeis e coerentes a presença de outros textos. Em *Le Cornet à dés*, por um esforço de estilo que faz com que as frases mantenham o mesmo tom, como afirmaria em *Art poétique*, ao comparar-se uma vez mais a Aloysius Bertrand (Jacob 2012: 1375). Movimento de abertura, portanto, mas de fechamento, que tornaria pouco gratuitas essas outras intervenções: forma fechada, se considerarmos a oposição tramada por Henrich Wölfflin em seus *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, que torna “o produto limitado em si mesmo, referindo-se em todas as suas partes a si mesmo”(Wölfflin 2007: 240). Submetida, além disso, a um certo equilíbrio, diria Jacob ainda a respeito da arte cubista. Faria coincidir a privação do prazer de pintar o que se quer e o desejo desse equilíbrio.

Com isso um último procedimento para Jacob: “as supressões, as alusões que dão a impressão de obscuridade” (Jacob in Seckel 1994: 247). Ao comparar o cubismo com a

pintura do Renascimento, evidencia o quanto caberia a essa arte da vanguarda restringir o espaço de representação, contentando-se com apenas algumas linhas e planos. Trata-se de aprofundar a relação entre ambos, como já se indicou. Tal ideal “ascético”, “estoico” – os termos são seus – é o que curaria “a pintura doente da desordem”. E o que teria feito dos artistas cubistas “mártires” (*ibidem*).

A realidade mais viva

“Meu Deus! É possível que tua realidade seja tão viva?” A frase, como vimos, está no poema “1914”. Realidade de Deus, tratado com esse “tu” da proximidade, como em Santo Agostinho – “Fecisti nos ad Te et inquietum est cor nostrum”/ “Fizeste-nos para ti e nosso coração está inquieto” – ou realidade da paisagem que surge logo a seguir, ao longo do poema? São elementos sobrenaturais que se mesclam com o cotidiano: como os irmãos que desmontam cartuchos, nessa presença constante em *Le Cornet à dés* da Primeira Guerra e seus fuzis Lebel, símbolo do progresso técnico do exército francês. Referências religiosas e profanas, portanto, mescla para a qual chamou a atenção o crítico Jean-Pierre Jossua, em que a introdução de temas de inspiração cristã se faz sem que o poeta abra mão de um apelo ao lúdico ou ao subversivo (Jossua 1998: 212).

Daí um caminho difícil: considerar o poeta convertido ao catolicismo e avançar imediatamente pelos excertos que escreveu sobre “arte cristã” no livro *Art poétique*, de 1922, espécie de “complemento necessário ao prefácio de *Le Cornet à dés*”, segundo Antonio Rodriguez (*in* Jacob 2012: 1343). Para ver, no primeiro excerto, um conjunto de preceitos morais, de uma moralidade da arte, que retomaria do século XVII, ao dizer que este período foi “inteiramente cristão, mesmo quando ateu”: “a força, a renúncia, a obediência, a ordem, a humildade de espírito, a sobriedade, a castidade, o respeito são virtudes estéticas e virtudes cristãs” (Jacob 2012: 1367). Caminho difícil não só porque se conjugam preceitos artísticos e morais, mas porque Jacob se serve destes últimos para responder a uma parte da arte do século XX, aos “artistas bárbaros”. Sem, no entanto, legitimar o que se convencionou chamar, nesse momento, de “arte cristã”: de Paul Claudel, Francis James, Paul Verlaine, Barbey d’Aurevilly.¹⁵ Diferentemente, faria de poetas como Pierre Reverdy e artistas como Pablo Picasso e Henri Rousseau exemplos dessa arte.

L'art européen, le nôtre, est l'art de l'ère chrétienne pour les chrétiens. Ce sont les meilleurs chrétiens qui feront le meilleur art, s'ils ont l'intelligence du Saint-Esprit qui est le sang-froid et l'amour. Je ne prends pour de l'art chrétien ni la haine de Léon Bloy, ni les petites sensations de Huysmans, ni les joliessees précises de Verlaine, ni les rodomontades de Barbey. Si James et Claudel sont des artistes chrétiens, ce n'est pas à cause de leur dévotion signifiée et marquante. En effet je ne crois pas nécessaire de parler de Dieu et de la Sainte Messe pour être un artiste chrétien ; Picasso, Reverdy et le douanier Rousseau sont plus chrétiens que Maurice Denis [...]. (Jacob 2012: 1370)

[A arte europeia, a nossa, é a arte da era cristã para os cristãos. São os melhores cristãos que farão a melhor arte, se tiverem a inteligência do Espírito Santo que é o sangue-frio e o amor. Não considero arte cristã nem a raiva de Léon Bloy, nem as pequenas sensações de Huysmans, nem as belezas precisas de Verlaine, nem as fanfarronadas de Barbey. Se James e Claudel são artistas cristãos, não é por causa de uma devoção significativa e marcante. De fato, não acho necessário falar de Deus e da Santa Missa para ser um artista cristão; Picasso, Reverdy e o aduaneiro Rousseau são mais cristãos que Maurice Denis [...].]

Mas há também um outro lugar que nos permite pensar nessa relação entre estética e revelação. Está num fragmento que surge pouco depois em *Art poétique*: “je rêvais de recréer la vie de la terre dans l'atmosphère du ciel”/ “eu sonhava recriar a vida da terra na atmosfera do céu” (*idem*: 1378). Nele, menos as questões morais que tanto perseguiu – sobriedade, castidade, etc. – e que dizem respeito a uma moralidade do artista, embora, curiosamente, na contramão ou visando de forma indireta o seu público – “gente das letras, simplifiquem-se e não pensem no povo” (*idem*: 1374) – do que essa visão aérea, celeste, ascendente, como no trecho abaixo do poema intitulado “Degenerescência superior”:

Le ballon monte, il est brillant et porte un point plus brillant encore. Ni le soleil oblique qui jette un éclair comme un mauvais monstre jette un sort, ni les cris de la foule, rien ne l'empêchera de monter ! Non ! le ciel et lui ne sont qu'une seule âme : le ciel ne s'ouvre que pour lui. (Jacob 2012: 415)

[O balão sobe, é brilhante e leva consigo um ponto ainda mais brilhante. Nem o sol oblíquo que lança um raio como um monstro maldoso lança a sorte, nem os gritos da multidão, nada o impedirá de subir! não! o céu e ele são uma só alma: o céu se abre apenas para ele.]

Trata-se de um céu que acolhe, que é abertura e gesto de união: “uma só alma”. O movimento é parecido com o que está no poema “A Bola” do livro póstumo *Derniers poèmes en verse et en prose* (1945), de que cito o trecho final:

Ce n'est que bien plus tard la petite étant morte
qu'on retrouva la balle
dans un groupe antique de Sèvres
entre la voûte et la balèvre.
Le groupe figurait Jésus-Christ et sa Mère
ta balle, mon enfant, était une prière. (Jacob 2012: 1562)

[Foi só tarde, bem tarde, a pequenina morta
que reencontraram a bola
entre a abóboda e a aresta,
num antigo grupo de Sèvres.
O grupo figurava o Cristo e sua mãe,
tua bola, minha criança, era uma prece.]

Balão/Bola e céu, bola e prece. Como diria René Plantier, há uma “vontade de união dos mundos e de uma filiação ao universo pelo conhecimento e pelo amor”, vontade também “de unidade do ser e de sua palavra pela profecia do poema” (Plantier 1976: 400). Ela nos faz pensar nessa espiritualidade dos sentidos, indicada por Hans Url Von Balthasar: o sentido como aquilo que a alma exterioriza, respondendo à figura do Cristo, também exteriorizada por Deus; evidência objetiva, da unidade do filho eterno e do homem temporal com toda a dimensão de uma visibilidade do divino (Balthasar 1990: 345). De uma transparência que os hebreus souberam conservar dessa luz (*idem*: 79).

É o que se vê também no poema “1914”, nos raios que imediatamente iluminam o céu, como o “ponto brilhante” do balão ou a bola do poema acima que “parecia um cometa”/ “pareille à un comète”. Alternância entre o evento espetacular da paisagem, luminoso, e o espaço recolhido de suas personagens: o canto da rua, a varanda da casa paterna. São movimentos, todos eles, dados a partir de um ponto de luz. Como se o poema fosse também esse lugar efêmero, dos raios que o iluminam. Embora jamais da perspectiva de uma precariedade, de uma epifania precária, como atribuiria Michel Collot à poesia

moderna: de um sagrado como espaço fechado ao olhar, “espaço proibido ao olhar dos mortais” (Collot 1989: 41).

Por isso, um duplo caminho: religioso, mas que diz respeito a esse lugar da intensidade da imagem. Da realidade viva de Deus que é a paisagem que se descortina, que se deixa descortinar pelo poema. Lugar de concentração, como sugere Pierre Fontanier ao abordar a figura da hipotipose. Às vezes, uma única frase. No caso do poema “1914”, quatro delas curtíssimas, que passam da nuvem rosa que se espraia aos raios, a Deus, à casa paterna. Há uma verticalidade submetida ao movimento contíguo e ágil que põe lado a lado o monte Frugy, os castanheiros, a prefeitura. Trata-se de uma revelação que se faz, portanto, no estilo, na energia do estilo literário: “arte da vontade”, como afirmou Jacob em *Le Cornet à dés*.¹⁶ No estilo que se quer imagem. Pintar as coisas, afirma Fontanier “de uma maneira tão viva e tão enérgica, que, de algum modo, é como se colocasse diante dos olhos, e fizesse da narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro, ou mesmo uma cena viva” (Fontanier 1977: 390).

Na segunda estação das *Meditações sobre o Caminho da Cruz*, livro de 1939 de natureza exegético-poética, é possível vê-la não só na escada de Jacob que se faz “quadrado”, na cruz que é uma “composição de cubos”, e que aproximaria arte e martírio, mas na organização do espaço, do espaço visível, que é o acesso possível à “Perfeição da Crucificação”:

Le carré est l'image de l'Esprit quand il monte ; c'est l'échelle de Jacob appuyée sur Dieu le Père. Le cube est l'image de l'Esprit quand il prend corps avec la matière et la réalité. La Croix est un composé de cubes.

Il y a deux directions à la Croix, l'une horizontale qui représente la nature avec ses irradiations qui troublent à toute seconde notre âme, notre individualité ; l'autre verticale qui est notre volonté et notre raison résistante. C'est la verticale qui fait notre mérite. La présence de Dieu sous la croix montre l'humanité que nous devons garder dans l'action de notre volonté et de notre raison. Elle est aussi l'aide de l'Esprit celeste.

La marche de Jésus est celle de nos progrès jusqu'à la Perfection de la Crucifixion. (Jacob 2012: 1496)

[O quadrado é a imagem do Espírito quando ele sobe; é a escada de Jacob apoiada sobre Deus Pai. O cubo é a imagem do Espírito quando ele toma corpo com a matéria e a realidade. A Cruz é uma composição de cubos.

Há duas direções na Cruz, uma horizontal que representa a natureza com suas irradiações que perturbam a cada segundo nossa alma, nossa individualidade; a outra vertical que é nossa vontade e nossa razão resistente. É a vertical que faz nosso mérito. A presença de Deus na cruz mostra a humanidade que devemos guardar na ação de nossa vontade e de nossa razão. Ela é também a ajuda do Espírito celeste.

A travessia de Jesus é aquela de nossos progressos até a Perfeição da Crucificação.]

Bibliografia

Balthasar, Hans Urs von (1990), *La Gloire et la Croix. Les Aspects esthétiques de la Révélation*, traduzido do alemão por Robert Givord, Paris, Desclée de Brouwer.

Brémond, Henri (1926), *La Poésie pure*, Paris, Grasset.

Collot, Michel (1989), *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France.

Compagnon, Antoine (1996), *O Trabalho da Citação*, tradução de Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte, Editora da UFMG.

Frias, Joana Matos (2006), *Retórica da Imagem e Poética Imagista na Poesia de Ruy Cinatti*, volume 1, tese de doutoramento, Universidade do Porto.

Fontanier, Pierre (1977), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.

Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

- Jacob, Max (2012), *Œuvres*, edição estabelecida, apresentada e anotada por Antonio Rodriguez, prefácio de Guy Goffette, Paris, Gallimard, col. "Quarto".
- (2003) *Le Cornet à dés*, prefácio de Michel Leiris, Paris, Gallimard, col. "Poésie" [1917].
- Jossua, Jean-Pierre (1998), "Le Bon et le mauvais style : le premier Max Jacob" in *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire, poésie et roman*, Paris, Beuchaisne.
- Lichenstein, Jacqueline (1994), *A Cor Eloquente*, São Paulo, Editora Siciliano.
- Liotard, Jean-François (1993), *Moralidades Pós-modernas*, tradução de Marina Appenzeller, Campinas, Papirus.
- Plantier, René (1976), *L'Univers poétique de Max Jacob*, Paris, Klincksiek.
- Seckel, Hélène (1994), *Max Jacob et Picasso*, catálogo da exposição, Paris, Réunion des musées nationaux.
- Van Rogger-Andreucci, Christine (1994), *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*, Paris, Honoré Champion.
- Vicente, Adalberto Luís (1996), "Max Jacob parodiando Bertrand, Baudelaire e Rimbaud", *Revista de Letras*, vol. 36, 63-83.
- (2006), "O Aprendiz de ventríloquo ou Max Jacob romancista", *Lettres françaises*, n.º 7, 83-89.
- Wölfflin, Henrich (2007), *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, tradução de José Moreno Villa, Madrid, Austral.

Pablo Simpson é poeta, tradutor e professor do Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto. Bacharel e Licenciado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (1998), Mestrado (2001) e Doutorado (2006) em Teoria e História Literária pela mesma universidade, com sanduíche na Université Marc Bloch de Strasbourg, e Pós-doutorado pela Université Paris III – Sorbonne Nouvelle/ Fondation Maison des Sciences de l’Homme e pela Universidade de São Paulo (2010). Tem parte de sua produção crítica dedicada à poesia brasileira do século XIX, à poesia brasileira do século XX e à poesia francesa do século XX. É autor de *O Rumor dos cortejos: poesia cristã francesa do século XX* (Unifesp, 2012), *Antologia da poesia arcade brasileira* (Companhia Editora Nacional, 2007) e de *Rastro, hesitação e memória: o tempo na poesia de Yves Bonnefoy* (Editora da Unesp, prelo).

NOTAS

¹ Esta tradução foi previamente publicada em P. Simpson, *O Rumor dos Cortejos. Poesia cristã francesa do século XX*, Ed. Unifesp, São Paulo, 2012. Todas as traduções, salvo menção, são minhas.

² Inspirada pela trilogia romanesca de Dan Franck, foi dirigida por Amélie Harrault, Pauline Gaillard e Valérie Loiseleux para o canal franco-alemão Arte (2015).

³ Sigo aqui e parafraseio as observações do belo estudo de Jacqueline Lichtenstein (1994: 38).

⁴ Para Adalberto Luís Vicente: “Do ponto de vista de Jacob, o conteúdo do poema em prosa não é o seu elemento principal. Embora este possa apresentar uma *historiette*, o seu valor está sobretudo na construção em si, na concordância das palavras e no apelo mutuo das imagens. Assim, o poeta concebe o poema em prosa como um objeto construído, cuja finalidade não é mais representar a realidade interior ou exterior ao artista” (1996: 74).

⁵ Com a ressalva de que não se sabe qual a origem do manuscrito, se teria sido copiado do texto do autor ou ditado ou transcrito, conforme indica Seckel (1994: 251). Um esboço intitulado “La Rémanence et les œuvres d’art”, do museu Richard-Anacréon de Granville, reforça, contudo, a importância dos temas da pureza e do insondável.

⁶ E aqui, nessa reflexão sobre a ausência de estilo em Gide, a abrangência da noção de “pureza”, que Jacob observa em sua própria obra, mas também noutras que pretenderam “a falta de arte” (Seckel 1994: 249).

⁷ Segundo Jacob: “será que existe algo em comum entre o humor e a pureza? [...] o humor é o contrário do pretensioso, o contrário do artifício. Ele supõe um pouco de desajeitado campesinato [paysannerie], muita inocência e um distanciamento lírico das realidades” (in Seckel 1994: 249).

⁸ Sobre a questão da conversão de intelectuais e artistas ao catolicismo no início do século XX, cf. Emmanuel Godo (2000), *La Conversion religieuse*, Paris, Imago, e Frédéric Gugelot (1998), *Conversion des intellectuels au catholicisme en France: 1885-1935*, Paris, CNRS Éditions. É possível que Max Jacob esteja se referindo a Jean Cocteau e a Pierre Reverdy, ambos convertidos por um breve período.

⁹ Dialogo com um trecho elucidador do estudo de Joana Matos Frias sobre o poeta português Ruy Cinatti: “No caso concreto do Simbolismo, basta pensar nos dois grandes conceitos que formaram a sua lógica poética e a sua retórica, o símbolo e as correspondências, com expressão verbal específica orientada para a sinestesia, formante lírico e líquido, graças à fluidez estruturante com que funde os perceptos sensoriais, ao sobrepor sons e perfumes, cores e vibrações, luzes e sabores, até ao excesso do desregramento rimbaldiano, numa reacção de fundo à anestesia da Língua. [...] Tratou-se, mais do que isso, de literalizar esse sensível que desde sempre caracterizara o discurso figurativo, mediante uma convocatória permanente dos cinco sentidos, com a aposta da actividade poetológica na análise criativa da multiplicidade das suas possíveis correlações. Se o símbolo simbolista, lugar onde “o Indeciso ao Preciso se junta”, na fórmula de Verlaine, foi a noção onde se concentrou a tentativa de tornar sensível o inteligível, isto é, nos termos de Tesouro, de fazer sentir o insensível e de fazer ver o invisível, a sinestesia foi a figura que, na nova poética, concentrou em si todo o trabalho associativo e analógico próprio desta retórica do sensível, convertendo o eidos em aistheton e o Poeta em Sinesteta” (Frias 2006: 165).

¹⁰ Em francês: “Le doute s’obtiendra par l’accouplement de ce qui est incompatible par l’accord des langages différents”.

¹¹ Essas observações provêm de minhas notas do curso de Bertrand Marchal de março de 2008 (Sorbonne, Paris) sobre o texto “Crise de vers”, de Mallarmé.

¹² Sirvo-me da caracterização de Gérard Genette no capítulo “Temps de la narration” (1972: 229).

¹³ Ainda dialogo com o fragmento de Joana Matos Frias citado acima em nota.

¹⁴ Como afirmaria Hélène Seckel: “Alors que Max Jacob a longuement parlé des origines du cubisme, et des *Demoiselles d’Avignon* dans différents écrits, il restera singulièrement silencieux sur les années intenses qui précèdent la guerre” (1994: 93).

¹⁵ Segundo Christine Van Roger-Andreucci, em estudo fundamental: “o batismo e a adoção da prática católica, numa época em que as estéticas revolucionárias estão acompanhadas por um anticlericalismo e por um ateísmo militante, o afastam das correntes poéticas às quais sua escrita deveria ligá-lo [...]. Em contrapartida, suas afinidades estéticas, seu temperamento insubmisso, e sua origem judia o separam fundamentalmente da renovação católica do início do século da qual a sua conversão poderia tê-lo aproximado” (1994: 19).

¹⁶ Essa leitura se faz com o auxílio do prefácio de Antonio Rodriguez e de suas duas notas explicativas ao poema indicado a seguir (*cf.* Rodriguez *in* Jacob 2012).

Proibido tocar – escrita em Ana Hatherly

Ana Catarina Milhazes

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Resumo: Ana Hatherly começou por pensar a escrita a partir do acto de ler. A leitura deveria procurar sentidos outros, diferentes de um sentido estável e consensual. Contra a uniformização e o anonimato, Hatherly procurou dar corporalidade à escrita. Pensando no texto silenciado, quis apurar o sentido do tacto, procurando recuperar o processo e a acção da escrita. O verso como uma síntese do reverso é o fundamento da retórica da condensação que encontramos na sua obra.

Palavras-chave: Ana Hatherly, retórica, escrita, leitura, audição, visão, tacto, texto/ tecido

Abstract: Ana Hatherly firstly thought about writing by focusing on the act of reading. Reading should not be merely stable and conventional, or uniform and anonymous. Hatherly tried to find the corporeality of writing by sharpening the sense of touch transmitted by the text. The rhetoric of condensation we find in her oeuvre can be summed up on the idea of the verse as a synthesis of a reverse.

Keywords: Ana Hatherly, rhetoric, writing, reading, hearing, vision, touch, text/ textile

*Foi tentando forçar a minha passagem que senti essas
folhas em que mergulhava até ao pescoço. [...]
Nadava já nesse murmúrio de silvas.*

Ana Hatherly

É próprio de um tratamento tradicional da língua, em contexto literário, fazer ver para fora: o discurso deixa ver personagens, acontecimentos, lugares, períodos. A técnica máxima deste tipo de tratamento é a *écfrase*, cujas intenções iniciais se prendiam com a clareza, a evidência e a descrição minuciosa. A etimologia do termo indica movimento para fora (*ec-/ex-*) do que é expresso (*phrasis*). O seu sentido inicial apontava para a associação da percepção dos sentidos ao discurso – os sentidos são dados ao texto e o texto dá os sentidos. A ideia era que aquilo a que os sentidos tinham sido expostos pudesse ser reencaminhado para o texto, que por sua vez manifestava um referente externo. O discurso devia transparecer o exterior. Em princípio, será tanto maior a transparência do exterior quanto menor for a opacidade do meio (a língua). Na forma tradicional da *écfrase*, a *evidência do referente* está em primeiro plano, e a opacidade da língua fica limitada ao mínimo possível. De um modo geral, a tradição escrita perpetuou esta preferência do “fazer ver para fora”. Começa aqui a insubmissão de Ana Hatherly.

Hoje em dia, quando falamos de *escrita*, no contexto da literatura, falamos de *texto*, dum tipo de composição em que o processo de representação, a sua visualidade, se tornou de tal modo implícito que passou para a região da invisibilidade. O texto, mesmo para o leitor especializado, tornou-se sobretudo *o que ele significa*, os dados conceptuais da mensagem, nada ou quase nada de como ele se apresenta à leitura. É na segunda metade do século XX que a Poesia Concreta vem trazer para a área da escrita literária um contributo notável de insubordinação deste estado de coisas. (Hatherly 1995: 37-8)

A forma da escrita tem tudo a ver com a forma da leitura. Hatherly fará reflexões importantes sobre as formas/técnicas da escrita, mas fá-lo-á partindo dos modos de leitura. A tradição clássica, associada à audição do texto, está num certo sentido associada também

à invisibilidade da escrita. Na cultura clássica, como se sabe, os textos eram pensados para serem lidos em voz alta (mesmo no caso de leituras individuais). A leitura era antes de mais auditiva. Comunitária também, na grande parte das vezes. O leitor era sobretudo um ouvinte. E, através da audição, tornava-se espectador. A cultura visual clássica é transmitida pelo ouvido. É, pois, natural que a transparência da língua seja um dos princípios fundamentais, que seja clara (sem, no entanto, ser óbvia, como advertiu Aristóteles, na *Retórica*). Essa técnica clássica que leva este princípio ao extremo, a *écfrase*, não perdeu o seu sentido (e a sua pertinência) na tradução latina de Cícero: também *evidentia* fixa a importância de “ver para fora” (*ex + videns*). Tornar claro aos *olhos* do *ouvinte* pressupõe uma *evidência do referente*. A visibilidade do referente e a invisibilidade do meio estão implicadas, como nota Hatherly. O foco da leitura, mesmo para o leitor especializado, está *no que* a escrita *significa* e não no modo *como significa*. É incorrecto concluirmos que a reflexão sobre a língua e as técnicas de escrita fazem parte da História recente. Na verdade, os maiores retores da História são clássicos gregos e latinos. Não obstante, creio que é verdade, como queria assinalar Hatherly, que, regra-geral, o leitor continua, como antes, a ver *pela* escrita muito mais do que a ver *a* escrita. Parece-me natural que o primeiro modo seja sempre privilegiado (pelo menos numa primeira fase da leitura) em detrimento do segundo. Mas também me parece admissível que o segundo modo possa ser muito útil, sobretudo em períodos em que imperam discursos uniformes, genéricos, anónimos – como nos regimes. A leitura que *vê a escrita* implica “uma recusa da ortodoxia dum sentido estável”, rejeitando a ideia do acto de leitura como mera obediência “a um saber feito que tende a proscrever o extraordinário” (Richardou *apud* Hatherly 1977: 5).

As palavras “texto” e “tecido” partilham a mesma etimologia. O verbo “escrever” partilha sentidos semânticos com os verbos “tecer”, “entrelaçar”, “urdir”. Numa tapeçaria, o lado de dentro é diferente do de fora: o *como se fez* e o *que se fez* têm materializações diferentes, ainda que um seja o reverso do outro. Olhando para o avesso de uma tapeçaria nem sempre conseguimos antecipar o que está do outro lado. O reverso é impenetrável, ilegível, não deixa ler o lado de lá. Creio que a poesia concreta e muita da poesia experimental do século XX são o reverso. O reverso ajuda a compreender a técnica. E compreender a técnica ajuda a perceber as determinações da mensagem (e do emissor).

Quero ressaltar que foi Hatherly quem viu, antes dos seus críticos, que a excessiva substantivação condenou aquela poesia ao mutismo (Hatherly 1981: 144). A substância em cru não conseguiu falar – nem ser ouvida.

Parece-me que, partindo da éfrase, podemos esquematizar os dois tipos de leitura que importa, aqui, diferenciar. O caminho da éfrase clássica tem a seguinte ordem: imagem/quadro – escrita/texto – voz/leitura/interpretação. Portanto, uma imagem é descrita para que seja ouvida (ou vista pelos ouvidos). O percurso de Hatherly começou por ser, intencionalmente, o inverso: voz/interpretação – escrita – imagem/leitura: um sentido configurado pela escrita fixa uma imagem. Sabendo de antemão que a opção por um dos cinco sentidos não pode ser rígida, vou ainda assim distinguir a leitura auditiva, no primeiro caso, da leitura visual, no segundo. A escrita, para Hatherly, ao contrário de dar voz, tornar audível uma imagem, como na éfrase clássica, silencia. “A escrita é muda. O escritor habita o silêncio da palavra porque o texto é uma forma de significado originalmente veiculado pelo som, som que a escrita oblitera” (Hatherly 1995: 195). A escrita cala. Mas, mais do que isso, consente. Vem a propósito a epígrafe deste ensaio. Apesar da sua extensão, vou transcrever o fragmento de onde é retirada. Vou tratá-lo como alegoria, como julgo que foi pensado.

Uma vez descobri no jardim dum convento um corredor externo plantado de ambos os lados de hidrângeas. As plantas tinham crescido com tal exaltação que o espaço entre as duas margens estava quase totalmente ocupado. Quem quisesse passar tinha de forçar caminho contra as folhas enormes. Foi tentando forçar a minha passagem que senti essas folhas em que mergulhava até ao pescoço. As corolas azuis inclinavam-se ligeiramente e só de vez em quando por sobre o meu rosto. Comecei avançando timidamente receando até danificar as plantas. Gradualmente porém o corredor tinha cerca de quinze metros de comprimento [sic] comecei a ser envolvida pela textura das folhas. Resistiam contra o meu corpo. Invadiam o meu corpo. Batiam nele e erguiam-se num murmúrio rugoso, murmúrio que se tornava ácido e por fim angular. Era uma seda um tafetá rigíssimo. Caminhando ouvia por dentro o contacto das nossas diferentes peles. Era um fluxo de silvos e de rastejos a minha pele estremecia e eu sentia as nervuras das folhas grossos fios na seda dos silvos. A minha pele arrefecia. Fechando os olhos agora era como se as folhas me cobrissem completamente. Nadava já nesse murmúrio de silvas. O sangue fluía apressado sob a pele açoitado. As grandes folhas batiam com palmas geladas. Eu tremia as pernas desfaleciam-me nesse abraço. Um frio um calor desorientado. Um tremor visceral subia-me quase aos lábios. Ia talvez gritar. Mas chegara ao fim do corredor.

Exausta deixei-me cair no degrau duma escada. Duma fonte próxima saltavam gotículas minúsculas. Aos poucos começaram-me caindo sobre o rosto. (Hatherly *et alii* 1979: 47-8)

É um fragmento de “V – O Tacto”, texto que Hatherly escreveu para a colectânea sobre os seis sentidos representados nas seis peças de tapeçaria *La Dame à la licorne*. Este texto de Hatherly é curioso em vários aspectos, nomeadamente no que respeita à nitidez da simbologia. O espaço é o de um convento, mas não interessa a totalidade do convento, apenas o jardim, o espaço de ar fresco da casa soturna. Mas nessa casa votada ao recolhimento, que é o convento, uma parte do jardim está sem vida, florido de hidrângeas (hortênsias), flores que simbolizam apatia e impiedade.¹ Estas flores abundam de tal modo que se estendem à outra margem, impedindo o acesso a ela. Pensemos em Hatherly, ensaiando (*experimentando*) outras vias, outras margens, no jardim de hortênsias do Estado Novo: “[...] contra as folhas enormes. Foi tentando forçar a minha passagem que senti essas folhas em que mergulhava até ao pescoço”. Experimentando, alterando, o objecto, será possível que fique arruinado? “Comecei avançando timidamente receando até danificar as plantas”. As plantas são menos frágeis do que parecem, como as palavras. Resistem-nos e invadem-nos. “[U]ma seda um tafetá rigíssimo”, as palavras são fios delgados, brilhantes e rijos – que encantam e encarceram. “Fechando os olhos agora era como se as folhas me cobrissem completamente. Nadava já nesse murmúrio de silvas”. Açoitada pelas silvas, protectoras das flores e escondidas por elas, Hatherly chega ao fim do corredor. Do lado de lá, pode apoiar-se no degrau de uma escada, num patamar diferenciado, onde recebe gotículas de uma fonte, água nova que limpa o rosto. As plantas que crescem com grande exaltação, ocupando uniformemente todos os corredores (vias), são como o discurso consensual; pior do que isso, homogéneo. Os que avançam sobre as plantas, manejam-nas, experimentam-nas.

[O] Movimento da Poesia Experimental Portuguesa foi assumido por aqueles poucos poetas que tiveram a coragem de pôr o seu talento e a sua energia ao serviço dessa causa ingrata, e ingrata porque em parte se destinou a funcionar como uma campanha de desmistificação dum discurso retrógrado que então parecia querer dominar um largo sector das nossas letras, em reflexo dum meio que vivia ancorado na acomodação e no marasmo. (Hatherly 1995: 113)

A Poesia Experimental afirmou-se como transgressora, disruptora. A transgressão, todavia, não se situava no plano do antagonismo. Mais do que uma ruptura no plano dos movimentos estéticos e artísticos, o que importava era uma recusa do Oficial, do Autorizado, do Consensual. Não se trata da ingenuidade do “querer fazer diferente”, mas da legitimação de outras vias. Surge, portanto, como forma de protesto relativamente a um *caminho* (mundo), face ao qual se está irremediavelmente céptico. Não é apenas um protesto em relação a uma ideologia, mas sobretudo um protesto contra a forma que vincula essa ideologia. A ideia do discurso como protector da ideologia conduz a reflexão do experimentalismo sobre a forma. Quando se fala de um uso da escrita levado ao extremo, radical, fala-se de uma experimentação que procura as suas raízes: o que esconde a escrita, quando mostra; quais as limitações da sua forma; quais os seus vícios; as margens de fuga... A palavra, na poesia experimental, tem um referente interno, virado para si, e não externo. Não serve para *fazer ver* personagens, acontecimentos ou lugares, mas para *ser vista*. O Experimentalismo implicou sobretudo um ensaio das capacidades auto-referenciais da linguagem. A razão primeira da Poesia Concreta foi “a pesquisa morfo-semântica” (Hatherly 1981: 9), a pesquisa sobre o *sentido* associado à *forma*, as implicações desta relação. Aquilo que manifestamente permanece ao longo de toda a obra de Ana Hatherly é a reflexão sobre a materialidade da linguagem. Fazer *ver* a língua *como matéria*. Fazer ver a matéria, portanto. No meio dos “-ismos” do plano artístico do século XX, a Poesia Experimental quis ser um *terceiro tipo*, nem semelhante ao cânone, nem antagónica a ele. Não quis fazer tampouco uma ruptura no plano sincrónico. O antagonismo dos movimentos estéticos dos “-ismos” obedecem a um programa ideológico, em antítese a outro tipo ideológico (variando o conceito, varia a matéria). Quando digo que a Poesia Experimental se apresentou como um *terceiro tipo*, quero dizer que nem vai ao encontro do estabelecido, nem procura desestabilizar, pelo menos não procura meramente desestabilizar o estabelecido. Experimentar a matéria da escrita significa sobretudo conhecer as suas possibilidades: a de uniformizar e a de infringir. Qualquer código, paralelamente às suas estruturas (uniformizantes), prevê infracções. O que, de início, interessou à Poesia Experimental foi, de alguma forma, conduzir a dinâmica entre estas duas possibilidades – acima de tudo, rejeitar a inércia. “O Experimentalismo assume o presente para intervir nele, contesta o passado, no

que ele possa ter de acadêmico ou imobilizante, e reata com a tradição no que ela pode ter de dinâmica”, escreveu Hatherly (1995: 13). Tudo isto, no contexto do Estado Novo, tem renovado sentido.

Esta dinâmica entre as duas possibilidades de uniformização e infracção despertou, muito particularmente em Hatherly, a vontade de estudar o texto (e a escrita) e as mutações históricas dele. O texto visual, especialmente o texto visual barroco, foi o que melhor correspondeu à vontade de Hatherly de “mostrar a escrita, não o escrito” (Hatherly 1995: 196). A identificação entre o texto visual barroco e as práticas da Poesia Experimental tinha, desde logo, motivações políticas. A poesia visual do Barroco integrou “uma tradição esotérica e *proibida* [que] existiu paralelamente a uma tradição *permitida*”. A primeira razão pela qual os poetas do Experimentalismo, nomeadamente Hatherly, defenderam a poesia do Barroco foi a condenação a que era votada pela *crítica oficial*. Defendê-la era “pôr em prática um programa de subversão” (Hatherly 1995: 28, 13). Esta subversão, como se vê, não acontecia como oposição a um qualquer movimento estético anterior, mas em relação ao Oficial, ao Consensual, ao que se entende por Normal, seja do lado dos uniformizadores, seja do lado dos infractores. Daí que o texto visual não se limite a sentidos ideológicos outros, alterando a substância da mensagem, nem a relativas transformações (estéticas) do código, mas à desconfiguração deste – ao ponto de ele não falar. Os meios comportam-se como as espécies: na falta de um sentido, reforçam o outro. Foi assim que a *desconfiguração* do código permitiu uma *reconfiguração* dele. Na poesia de Hatherly, a poesia *muda* pode ser *vista*. Há ainda outro sentido relevante em Hatherly: o tacto, que está antes do poema. Relativamente ao fragmento citado sobre o sentido do toque numa das tapeçarias de *La Dame à la licorne*, parece-me significativo que Hatherly tenha escolhido falar da língua (do discurso e da escrita) partindo desse sentido. “[O]s dedos palpando agarrando empurrando procurando o caminho”: assim começa a experimentação. Grafismo e tacto aparecem, para Hatherly, em dependência. A forma é a textura desnudada, o que resta dela. Falando das tecedeiras, observando-as ao tear, escreve: “o valor gráfico dos cabelos só é comparável ao valor táctil da sua textura”. A grafia é a depuração da textura. “Tecer imagens com os dedos. [...] Criar as imagens com a pele”, fazer com o corpo, tirar o corpo, deixar o gesto, o contorno, a grafia (Hatherly *et alii* 1979: 47-8). Em Hatherly, a tipografia começa com uma

coreografia. Etimologicamente, esta palavra, que tem a mesma raiz de *coro*, deriva de raízes que exprimem sentidos semânticos de “espaço”. O dicionário etimológico da língua grega de Pierre Chantraine indica, por um lado, a relação com “espaço definido para uma actividade” (por oposição ao espaço inocupado) e, por outro, a relação, também indicativa de espaço, com a raiz indo-europeia “gher-”, utilizada em sentidos semânticos associada ao “enlace”, particularmente à ideia de bailarinos que *entrelaçam* as mãos (“[...] les danseurs se tenant par la main”). A palavra “coreografia” talvez tenha origem numa dança grega chamada *choreia* (χορεία), dança em círculos que por causa do seu movimento pode ter derivado o seu nome do morfema indo-europeu “gher-”, significando “rodear”, “enlaçar” (Chantraine 1999: 1269-70).² Fazer laços, combinar, unir – voltamos à tessitura e ao tecido.

Na tipografia deve ver-se a coreografia: a opacidade da técnica dá a transparência do processo. “Na oficina de tecelagem há bastante luz”. A técnica é tão explícita, tão nítida, que se vê através dela todo o processo, até ao sangue das ovelhas que têm a sua lã cortada, a sua pele ferida: “As tecedeiras usaram quantidades extraordinárias de lã vermelha para executar estas tapeçarias. Quantos rebanhos. Quanto calor animal. Quanto balido quanto grito quanto sangue. Podiam ter tingido nele a lã” (Hatherly 1979: 50). Para Hatherly, o processo, a indicação da acção no tempo, pode ser transcrito nas formas: “O tempo também é uma percepção graficamente representável” (Hatherly 1979: 51). Não poder tocar a textura é perder a ligação ao objecto. É por isso que a representação do objecto tem de ter a rugosidade do seu corpo. A textura do texto não pode ser abandonada na escrita. Enlaçar, tingir, combinar, separar, fios ou palavras, o direito deve segredar o avesso. Pode escondê-lo, mas não desfazer-se dele, anulando a possibilidade do toque àquele que vê, pois este, desconhecendo-lhe o toque, não pode ligar-se a ele.

O contacto é a arte essencial da sobrevivência. Ah já perdi o contacto com ele! Ele disse isso? Que falta de tacto! Esse tecido tem um toque tão agradável... A virtude dela permanecia intacta. No fundo todos temos a situação de intocáveis. Toca mais! É mais tocante. Ele tocava piano lindamente. A raposa entra na toca. (Hatherly *et alii* 1979: 50)

Ao reproduzir a escrita chinesa arcaica (que a autora nunca estudou e, por isso, o seu propósito foi simplesmente o do estudo da morfologia), Hatherly ensaiou uma disciplina da

mão, rigorosamente transcrevendo e repetindo as formas até que o gesto fosse natural. Esses mapas da escrita experimentados pela mão significam o caminho do texto, o processo dele, a escrita como movimento. Por isso, os fixou (*Desenho*, 1970). De facto, a Poesia Concreta tinha começado por insurgir-se contra uma escrita mecânica, sem vida:

A despersonalização da imprensa traduz-se nos textos da Poesia Concreta, sobretudo na sua fase inicial. É aliás deliberadamente usada como tal, como tal posta em destaque. O texto surge identificado com o processo mecânico, industrial, da sua reprodução [...]. Nesse aspecto, a Poesia Concreta surge como o caso-limite duma expressão e duma forma de protesto contra a sociedade de consumo em que os mecanismos de produção, orientados para fins de exploração, são baseados nos conceitos de lucro e imperialismo económico. (Hatherly 1977: 13)

A escrita teria de voltar a ganhar corpo, personalidade, sendo capaz de se mostrar como processo. Voltando às tecedeiras: pensou Hatherly que o *verso* da tapeçaria é uma *síntese* (depuração) do seu *reverso*. Não é igual no poema? A tradição, creio que assim a entendeu Hatherly, perpetuou uma distância enorme entre o processo e a obra (não virá, em parte, daí o peso, a autoridade, do autor, dos *segredos* do *génio*?). Eis que a tapeçaria *La Dame à la licorne* está terminada.

Passam as mãos pelo tecido conhecem-no por dentro de dentro. Encostam o rosto. Um último toque. As tecedeiras regressam a casa. Colocaram as tapeçarias bastante alto no museu. As janelas também são muito altas. A sala é grande de pedra. Os visitantes chegam devagar. Param diante das tapeçarias. Olham. É proibido tocar. (Hatherly *et alii* 1979: 52)

Tocar não pode. Mas pode ver, e se, vendo, der para tocar, se o verso der o reverso, já estivemos mais longe. Nem o museu pode obrigar à distância. A tipografia pode ser alegórica, pode contar uma história, a sua: “O que há de impressionante na minha obra poética é o que nela há de recusa de expressão. O peso e o tamanho do que eu me recuso a exprimir eis o que eu digo-não-digo e finalmente digo” (Hatherly 1998: 34).

Alfabeto e ícone são parceiros, na poesia visual. O ícone, como se sabe, tem uma relação de semelhança com aquilo que representa – também o verso tem com o reverso. Aquilo que associa o Experimentalismo do séc. XX ao texto visual barroco é a intencionalidade poética partilhada: ambos tiveram o propósito de fundir ou sobrepor *ikon* e

logos, no modo como problematizaram as possibilidades da escrita. Não me parece irrelevante que as técnicas mais lúdicas e menos tradicionais de escrita sejam, regra-geral, do interesse daqueles que estudam a linguagem do seu ponto de vista metalinguístico, que outra coisa não fazem senão falar *sobre* a língua *através* da língua. Na verdade, é por vezes aqui que tem origem a desvalorização de certas estéticas. Aquilo a que habitualmente chamamos *barroco* tem como primeira característica a *densidade* da forma. Esta densidade, embora não implique necessariamente isso, está quase sempre em contraponto com a ideia de *depuração*. Consequentemente, não é habitual associar-se ao barroco a síntese. Mas embora possa compreender (e até concordar) que é raro um texto barroco que privilegie a clareza como característica principal, não me parece que a outra característica conotada com a síntese, a de condensação, possa estar excluída da definição do que entendemos por barroco. Aquilo que para o Experimentalismo, e para Hatherly em particular, se torna mais inspirador na estética do texto visual barroco é a ideia deste como um modelo mais sintético e menos analítico, valorizando a depuração em detrimento do pormenor.³

Abraham Moles afirmava, nos anos 60, que aquilo que aproximava o Experimentalismo da segunda metade do século XX da poesia-visual europeia, que remonta aos gregos alexandrinos, era “a passagem de um mundo analítico para um mundo sintético” (Hatherly 1995: 13). O mundo analítico é o da tradição descritiva, que, como antes disse, tem o seu expoente máximo na técnica da *écfrase*. A *écfrase* clássica utiliza uma retórica da adição e da multiplicação, focando-se em salientar o pormenor. A retórica oposta, da subtracção e da divisão, é a que se encontra no texto visual. Subtracção e divisão resultam numa retórica da condensação (texto visual), por oposição a uma retórica da extensão (*écfrase* clássica). Repare-se como faz pleno sentido que, de acordo com a distinção que fiz anteriormente, uma leitura auditiva exija uma retórica da extensão, atentando no pormenor, na repetição, na saliência das partes da imagem/mensagem – a *écfrase* esteve sempre associada à capacidade de reemergir os sentidos através do texto. Por outro lado, uma leitura visual exige uma retórica da condensação, que limita ao mínimo, codifica e dissimula (ao ponto do texto se tornar lúdico ou galhofeiro, como acontece muitas vezes com o texto visual barroco). Hatherly quis transformar a leitura e, por isso, transformou a escrita. Tudo isto, a meu ver, estava relacionado com a ideia da artificialidade da escrita.

Artificialidade que, desde logo, tem que ver com o facto de a sua base ser convencional, de ela ser estranha a ponto de, sobretudo no ocidente (onde a escrita é alfabética e não ideográfica⁴), as crianças a sentirem como uma dificuldade. “Vou. Por vezes um pouco cegamente estendendo a mão para a folha em branco. É o meu percurso, o meu trajecto máximo que retomo e retomo. Mas nada preenche o vazio essencial que a escrita revela” (Hatherly 1998: 114). Mais do que isto, porém, a artificialidade da escrita, para Hatherly, teria como primeira razão o facto de ela calar. Na escrita, o som perde-se. E o que se perde com o som é o *tempo*, a pronúncia, a *actio*, o gesto e o corpo que acompanha a palavra. Creio que foi isso que Hatherly quis dar à escrita: corpo, e consequentemente, naturalidade. Só a mosca que nos perturba por vezes nos lembra o campo.

A civilização consiste em aprendermos a fazer naturalmente tudo o que não é natural. É daí que vem a ideia de angelismo porque o animal em nós consente tudo. Só de vez em quando é que sentimos uma estranha melancolia e sacudindo uma mosca dizemos apetecia-me tanto ir para o campo. (Hatherly 1998: 14)

Bibliografia

Aristóteles (2006), *Retórica*, Lisboa, INCM.

Hatherly, Ana (1977), “Visualidade do texto”, *Colóquio Letras*, nº 35, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

-- (1995), *A Casa das Musas*, Lisboa, Editorial Estampa.

-- (1998), *Tisanas*, Berlim, Tranvía.

Hatherly et alii (1979), *Poética dos cinco sentidos – La Dame à la licorne*, Lisboa, Livraria Bertrand.

Hatherly, Ana / Melo e Castro (1981), *PO.EX – textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editora.

Chantaine, Pierre (1999), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck.

Ana Catarina Milhazes é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartes, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É colaboradora do Instituto de Filosofia da mesma instituição. As suas áreas de investigação e interesse são sobretudo a retórica, a semiótica, a relação corporeidade-significação, e a estrutura e o desenvolvimento da linguagem. Prepara uma tese sobre a retórica de Leonardo Coimbra.

NOTAS

¹ Na sua simbologia pejorativa, porque são-lhe associados também sentidos positivos. Todavia, pelo que decorre do resto da análise, creio que os significados negativos da flor são, aqui, mais apropriados.

² Não sendo especialista em etimologia, não posso afirmar que os dois sentidos apontados, o de “espaço definido” e de “bailarinos de mãos entrelaçadas” partilharam a raiz de um mesmo sentido. Mas não me parece extrapolação excessiva pensar que “espaço definido” remete facilmente para “delimitação” e que “delimitar”, “circundar” ou “rodear” é o que faz quem entrelaça mãos, numa situação de dança colectiva ou comunitária, como eram as dos períodos Arcaico e Clássico.

³ É importante notar que estou a associar a menor atenção ao pormenor ao texto visual barroco, não ao barroco em geral. Parece-me óbvio que a atenção ao pormenor é uma das grandes características do texto barroco de um modo geral, o da “tradição permitida”, como o identifica Hatherly.

⁴ Creio que se situará aqui o interesse de Hatherly pela escrita chinesa arcaica.

Por outras mãos: a écfrese da écfrese em Nuno Júdice¹

Duarte Drumond Braga

Universidade de São Paulo/FAPESP

Resumo: Ainda antes de ter publicado o seu primeiro livro, Nuno Júdice já se relacionava de forma muito elaborada e complexa com a questão e a prática da écfrese. Assim, será analisado o inédito “Mar tempestuoso (erradamente chamado A Vaga)”, de 1969, com o objetivo de entender aspectos metapoéticos relativos à teorização da imagem, simultaneamente poética e plástica.

Palavras-chave: écfrese, imagem, metapoesia

Abstract: Before he published his first book, Nuno Júdice already related in a very elaborate and complex way with the issue and practice of ekphrasis. In this regard, the unpublished 1969 poem entitled “Mar tempestuoso (erradamente chamado A Vaga)” [“Stormy Sea (wrongly called The Wave)”] will be analyzed, in order to understand the metapoetical aspects as regards to the theory of image, as being simultaneously a poetic and a plastic image.

Keywords: ekphrasis, image, metapoetry

1. Introdução

Enquanto crítico, Nuno Júdice havia salientado que a data geralmente apontada como a aurora da poesia portuguesa contemporânea, 1961 – ano da publicação dos livros *A Colher na Boca*, *Aquele Grande rio Eufrates* e da coletânea *Poesia 61* – deveria ser

prolongada até 1963, data em que saem *Os Passos em Volta*, de Herberto Helder. Este livro teria, para o Júdice crítico, aberto “a possibilidade de uma comunicação entre prosa e poesia que irá ser explorada, em diversos modos, nos anos subsequentes” (Júdice 1992: 153). Com efeito, o que se passa na poesia, a respeito da conexão com as artes plásticas, não é de modo nenhum alheio ao que se passa ao nível da relação genológica entre poesia e ficção, ajudando-nos a situar a produção poética de Nuno Júdice, e as questões que ela suscita, no contexto dos anos 60 e 70, nos quais surge.

Há, em *Os Passos em Volta*, um famoso conto (ou poema em prosa), intitulado “Teoria das cores”, que é uma espécie de paródia da mimese, não no sentido satírico do termo, mas num sentido semelhante àquele que iremos encontrar em Nuno Júdice. Nesse texto, encontramos um pintor que pinta um peixe vermelho que, subitamente, se torna negro. Em resposta, o pintor pinta um peixe amarelo. Além de uma reconhecida paródia da mimese, também podemos identificar uma alegoria da poesia por via das artes visuais: o poema, tal como o quadro, é feito contra o mundo, como várias vezes dirá Helder. Assim, o poema-conto de Helder permite desde logo entender que a inscrição do ver e do ouvir na poesia contemporânea decorre, quase sempre ou muitas vezes, da pretensão da poesia de produzir imagens heterocentradas de si mesma, através do diálogo com outros objetos artísticos. Como Rosa Maria Martelo tem afirmado, este fenómeno sinaliza o reatar de opções essenciais para a definição das poéticas da Modernidade pós-baudelairiana, particularmente do Modernismo (Martelo 2007: 21), entre as quais o trazer a visão e a audição de novo para a poesia. Haveria que retomar o que de alguma forma ficara pelo caminho.

Por outro lado, e ainda focando a lição que está implícita em “Teoria das cores”, este poema-conto mostra também que o problema não é apenas de ordem mimética ou denotativa, mas que se pode e deve colocar a nível discursivo, processual, mesmo no caso da éfrase. Da mesma maneira, a crítica de Gusmão e Martelo vai no encalço de Helder, simultaneamente integrando e, a meu ver, ultrapassando a questão da éfrase, uma vez que a explicitação de processos das artes remete sempre para uma dimensão metapoética, que pode implicar, mas ultrapassa, a noção e a prática efrástica.

Antes de avançar, devemos contudo esclarecer o uso deste último termo no presente ensaio. É sabido que a éfrase possui longa história, desde o episódio da descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada* (Canto 18, vv. 483 a 608) até à «Ode on a Grecian Urn», de John Keats. Se a tendência para identificar a éfrase com a descrição de objetos de carácter artístico é desde logo identificável em autores clássicos, como Libânio ou Filóstrato, só na modernidade esse sentido se solidifica como exclusivo (Race 1993: 320). Num sentido oposto, houve quem propusesse definir éfrase da forma mais lata possível, no que seria coincidente com o gesto de cruzar fronteiras intersemióticas ou mesmo áreas disciplinares (Wagner 1996: 3), superando assim a relação imagem-palavra que daria corpo à ideia inicial de éfrase. Inclino-me, contudo, para a definição mais próxima do sentido retórico clássico: uma éfrase seria, antes de mais, um texto que pretende descrever um dado objeto. O sentido mais próximo do retórico – o de mimese de um objeto artístico, implicando descrição – pode ser adoptado sem prejuízo do facto de a poesia moderna complexificar muito a éfrase (através da citação, da reformulação, da paródia), como é sabido, e como se confirmará em seguida, pela leitura de um poema de Nuno Júdice.

2. Nuno Júdice e a éfrase da éfrase

Pode-se afirmar com bastante segurança que Júdice é o poeta que, com mais intensidade, tem praticado a éfrase na contemporaneidade portuguesa. Além de poeta, Júdice é também artista plástico, sendo autor de várias colagens e desenhos, aspecto de sua obra que foi recentemente revelado pela tese de Egídia Souto, *Nuno Júdice ekphrastique*, defendida em 2014. O discurso intersemiótico é de tal forma vasto neste poeta que, acerca de seus poemas, podemos falar em marinhas, paisagens ou retratos, como se de um pintor se tratasse. Isto é, podemos aplicar à organização e estudo de poemas critérios inteiramente retirados das artes plásticas e isto mostra bem a força da relação com a imagem plástica em Júdice.

Mas vemos também como, logo no início do percurso do poeta, e mesmo antes da publicação de seu primeiro livro, aquilo que se pode chamar éfrase é algo que se apresenta de forma extremamente elaborada. Egídia Souto afirma que o poema inédito que em seguida vou trabalhar é um dos primeiros poemas judicianos em ligação direta a um quadro

(cf. Souto 2014: 150). Trata-se de um inédito de 1969 no quadro de uma vastíssima obra publicada. O título é “Mar tempestuoso (erradamente chamado A Vaga)”, em clara alusão ao quadro de Gustave Courbet, *La Mer orageuse dit aussi La Vague*, pintado em 1870. Olhando apenas para o paratexto, saliento que o título do poema corrige e reescreve o do quadro (o que se torna claro no advérbio “erradamente”, que se substitui à locução “dit aussi”), comportando-se, além disso, como se fosse ele mesmo o título de um quadro, indício de que estamos perante um jogo muito curioso: o poema assume ser um eco e uma leitura do quadro, e daí ser inequivocamente uma écfrase. Assim, logo no paratexto começam as profundas implicações metapoéticas do texto. Passemos à sua leitura, sendo que transcrevemos o texto a partir da fotografia do poema inserta no segundo volume da tese de Souto:

MAR TEMPESTUOSO

(erradamente chamado A Vaga)

É condição natural do poeta não recusar a imagem. Embora o atormente a juventude, embora uma geração o cumule de indiferença, saberá o poema resistir, criará sua insondável razão, abrir-se-á como céu nublado ao despontar do sol. Então, sim, o poeta terá motivo para escrever; quanta sabedoria lhe basta.

Nesta obra de Courbet o mar, terreno próprio do mistério, ameaça devorar a praia, os barcos ancorados, o cachimbo com que eu seguro a página. Este mar é verde profundo sob o céu tempestuoso e, agitado, tem atravessado os anos imutável e mudo, mantendo intacta a inicial ameaça. Pouco importa que o tempo obscureça a intenção, que a teoria transforme suas leis, que se suceda o mais fraco ao forte, o mais pequeno ao maior – o conjunto obedece a si próprio, a cor, deteriore-se embora a tela, permanece imorredoura, a emoção guarda o seu valor incessante. Assim sobrevive o poema.

E quando, no semblante sombrio do horizonte, um rochedo inabalável afronta o mar, não hesito na exaltação e no gozo – sublimes os que, com serenidade, recusam o jugo! Sobre com fúria o vento, embora! Contra ele arremetam, embora, as vagas enormes! sobre ele pese, embora, o presságio de um céu escurecido! resistirá! isto é, manterá

Indiferença.

(Júdice *apud* Souto 2014: XXXVIII)

De que imagem se fala quando se afirma “É condição natural do poeta não recusar a imagem” (*ibidem*)? Nenhum poeta que assimile a tradição moderna recusa a imagem no poema, porque este é visto como um conjunto de imagens, ou em sentido retórico, ou em sentido iconográfico. Para além de ser uma espécie de exortação à aceitação da imagem das artes visuais na poesia e de ser uma indicação de que o poema se desenvolverá nesse sentido, este introito indicia que o poema se tece nessa confluência entre a imagem plástica e a imagem retórica. Note-se que o texto começa por focar o poeta como “eu” exterior que dirige a operação e acaba por focar o poema como entidade que permanece, uma metamorfose do poeta ou sua “desaparição elocutória”, para aludir à famosa frase de Mallarmé. Com efeito, podemos ler logo em seguida: “Embora o atormente a juventude, embora uma geração o cumule de indiferença, saberá o poema resistir” (*ibidem*), ou seja, tal como o próprio quadro que dá nome ao poema, o poema resistirá à voragem do tempo. No entanto, aquela desapareção do sujeito dir-se-ia agenciada de forma lúdica, pois o poeta e a sua figura voltarão a reaparecer explicitamente ao longo do texto.

O sentido do texto, até este momento da leitura, é ser então, antes de mais, preâmbulo consciente do ato criativo até ao momento em que se torna comentário do poema sobre si mesmo: a sua *cena de escrita*. Com efeito, a presença da linguagem crítico-teórica acerca da poesia moderna vai ficando mais explícita ao avançar na leitura. Se o poema resiste ao poeta, então tem motivo para se deixar escrever, a partir daí criando “sua insondável razão” (*ibidem*). Trata-se do autotelismo da poesia moderna – o poema basta-se a si mesmo porque, no famoso dizer keatsiano, o poeta não tem personalidade, a sua personalidade está no poema. Ou seja, só como poema é que o poeta pode escrever o poema e por isso se afirma: “Então, sim, o poeta terá motivo para escrever” (*ibidem*), uma vez que o poema corresponde à transformação deste.

No início da segunda estrofe, lemos: “Nesta obra de Courbet” (*ibidem*). Dir-se-ia uma éfrase no sentido mais restrito possível, ao ser introduzida pelo dêictico “nesta”. A éfrase presentifica objetos hiper-descritos, retomando-se aqui, por essa razão, o seu sentido tradicional retórico: descrição pormenorizada de um objeto, desta maneira colocando-o diante dos olhos. Mas imediatamente se passa para o poema: “Assim sobrevive o poema” (*ibidem*). Ou seja, não se está a falar de nenhum quadro, mas de um poema que fala sobre a

sua própria forma de produção de imagens, à luz de um quadro que lhe é, ao mesmo tempo, exterior e interior. Note-se, a este respeito, como o poeta inscreve seu próprio corpo e figura no texto, presidindo ao gesto mimético e denunciando-o: “o cachimbo com que eu seguro a página” (*ibidem*), expondo de forma lúdica a dimensão metapoética, um pouco ao modo da ironia romântica. Temos, assim, nesta estrofe, uma verdadeira teoria da imagem poética alegorizada enquanto imagem plástica. Quem poderíamos trazer à colação, para iluminar a questão da natureza e da produção da imagem poética, seria Manuel Gusmão, embora num texto em que reflete sobre o campo do cinema:

Interessa-me a relação possível entre a imagem literária e cinematográfica. Não é evidente à partida, mas pode encontrar-se pelo ponto de vista da alucinação. Não enquanto percepção de algo que não está lá, mas como algo que constrói uma presença que não se diria que está lá traduzida. [...] Acontece muito na poesia contemporânea. Se pensarmos a que é que aquilo diz respeito, qual é o sentido literal oculto, estragamos tudo, porque não se trata disso. O que interessa é a evidência figural que aquilo constrói, o objecto que passa a existir com aquela criação. A imagem poética pode aproximar-se aqui da cinematográfica, que tem um certo poder de insistir no lado alucinado da imagem. Há uma fulguração, uma evidência do desenho da imagem, que vem da situação típica do cinema, a sala escura. (Gusmão 2008: s.p.)

À luz deste embasamento teórico, o que acontece na segunda estrofe de *Júdice* seria uma descrição exata de um quadro, mas também, e ao mesmo tempo, a descrição de uma complexa imagem poética que estaria sendo criada (ou alucinada) nesse momento pelo poema, e que, de alguma forma, dispensaria a verificação do quadro original, uma vez que o poema é totalmente uma nova experiência. A evidência figural, para usar a linguagem de Gusmão, que passa a existir, isto é, o novo objeto, é sempre uma outra coisa, só pode ser uma nova coisa, mesmo reportando-se a um qualquer elemento exterior, como um quadro, de que se apropria. De uma forma afim à que descreve Gusmão, em *Júdice* também estaríamos perante uma alucinação, que é a construção de um quadro que não está “lá”. Muito embora o referente exista realmente e a estrofe possa ser uma descrição exata dele, interessa ver como esta descrição mais cria o seu próprio objeto do que nasce por motivos de fidelidade. E na *écfrase* clássica o que interessa é precisamente a fidelidade e a memória: como se fosse uma tradução, o poema deveria ser fiel e é de alguma forma sucedâneo de

um objeto. Não é o caso aqui. Ou seja, o plano mimético deixa-se envolver por um plano discursivo e processual. Assim, o que temos neste poema envolve uma éfrase clássica, que é este gesto de descrição de uma obra artística, mas a complexa fantasia metapoética que é o poema *in totu* vai muito além desse tipo de entendimento da éfrase. Devemos entendê-lo dessa maneira: uma cena de escrita de um poema efrástico; dito de outro modo: um poema sobre um poema sobre um quadro; dito ainda de outro modo: uma éfrase da éfrase ou ainda uma éfrase em segundo grau.

Em Júdice, a realização da éfrase vai muito neste sentido de usar o poema para criar imagens complexas, narrativizadas, ou narrativas de imagens que não são sucedâneas de objetos exteriores, ainda que o pareçam. Prova-o o facto de muitos poemas deste autor descreverem quadros que não existem em lugar nenhum. Martelo, em outro texto, desta vez sobre Helder, lembra que a visualidade da poesia contemporânea é “um efeito de sentido, uma visualidade apenas verbalizável e, portanto, livre dessa contraprova” (Martelo 2012: 23). Ora, este processo é extensível ao modo de criação de imagens que é típico da poesia moderna, que parte desta noção figural muito forte de imagem e que busca exatamente a nitidez plástica, como os trabalhos da mesma autora têm explorado (sobretudo Martelo 2012). A poesia de Júdice constrói-se totalmente nesta linha de compreender o que há de comum entre imagens figurativas e imagens da escrita ou, dito de um outro modo, entre a iconicidade e a dimensão figural-retórica da poesia.

Passando agora à leitura da última estrofe, que principia com “E quando, no semblante sombrio do horizonte” (Júdice *apud* Souto 2014: 151), convém ter ainda em conta para a interpretação a última frase da estrofe anterior: “Assim sobrevive o poema”. Continuamos no caminho da alegorização do poema e por aqui se compreende a ideia de perigo, a ameaça e a indiferença que aparecem no texto: tal como o mar ameaça o barco, o poema é ameaçado pelo tempo. Contudo, esta ideia desenvolve mais um registo paródico do que um tom sério e melancólico. Tratar-se-ia mesmo de uma paródia das características elocutórias e retóricas da postura discursiva romântica, para a qual a obra de arte é mero eco de uma experiência interior, ao mesmo tempo emocional e espiritual, que sobrevive à ação do tempo sobre os materiais: “deteriore-se embora a tela, permanece imorredoura, a emoção guarda o seu valor incessante. Assim sobrevive o poema” (*ibidem*). Não se esqueça

que Júdice, estudioso do romantismo anterior e autor de um livro de poemas intitulado *O Mecanismo Romântico da Fragmentação*, procura reler em sua poesia o romantismo a partir da poesia moderna, isto é, a partir de um entendimento da literatura enquanto projeto crítico, voltada sobre a crítica de seus próprios fundamentos; daí a leitura irónica do projeto romântico à luz de um outro projeto, que teria sua matriz naquele olhar autorreflexivo aberto pelo simbolismo.

Em seguida lemos:

E quando, no semblante sombrio do horizonte, um rochedo inabalável afronta o mar, não hesito na exaltação e no gozo – sublimes os que, com serenidade, recusam o jugo! Sobre com fúria o vento, embora! Contra ele arremetam, embora, as vagas enormes! sobre ele pese, embora, o presságio de um céu escurecido! resistirá! isto é, manterá

Indiferença. (Júdice *apud* Souto 2014: XXXVIII)

Este seria, no seguimento da leitura proposta, o ponto máximo da paródia, já que o poema mimetiza abertamente um discurso empolado. A introdução do registo paródico não é de forma alguma estranho a um movimento autotélico do texto, uma vez que a paródia tradicionalmente se tem prestado a esses intentos. Dir-se-ia que o eu lírico se coloca num pódio para falar, que assume uma posição que mostra seus sinais mais elocutórios (os “!!”), de um modo professoral, lembrando o poema “Comunicação académica”, de Herberto Helder.

A partir do que se coloca no seu fecho, é importante não ler o poema em clave romântica, mas, compreendendo o discurso fundamentalmente irónico e distanciado do poema face ao Romantismo, lê-lo como a ironização de um estremecimento emocional. Dir-se-ia, assim, que este poema procura esvaziar comicamente o discurso romântico sobre o sublime nas artes, vendo-o pelo prisma da poesia moderna. Neste sentido, o poema não é apenas uma éfrase paródica, mas uma paródia da própria éfrase, nesse mesmo processo se implicando uma teoria da imagem poética, como terá ficado claro neste ensaio.

3. Considerações finais

Em jeito de conclusão, retomo o que atrás dizia – e acrescento algumas considerações – com base no poema “Teoria das cores”, de Herberto Helder. A partir desse texto se permitiu afirmar que os problemas interartísticos e intersemióticos em poesia não seriam apenas de ordem mimética ou denotativa, mas que se poderiam e deveriam colocar a nível discursivo, processual, mesmo em caso de éfrase. Com efeito, também no seio da própria éfrase a questão não deve ser lida apenas ao nível da representação, da mimese e da fidelidade ao objeto, visto que também no discurso efrástico esse ponto de vista da poesia sobre as outras artes é quase sempre um ponto de vista metapoético, uma reflexão sobre o poema, como ficou claro a partir de Nuno Júdice.

Certamente que o curioso fenómeno que “Mar tempestuoso (erradamente chamado A Vaga)”, de Nuno Júdice, propõe – um discurso poético sobre a própria éfrase – deverá ampliar mais ainda esta colocação teórica e crítica, mostrando que a poesia moderna e contemporânea encontra modos muito elaborados de recuperar a questão clássica da éfrase, enquanto dispositivo para uma complexa fantasia metapoética dentro da qual se vê inteiramente dissolvida, como no caso do poema de Júdice.

Temos, assim, certamente uma boa margem para aproximar este texto de Júdice – o qual de forma notória se constrói a partir de imagens que circulam entre a esfera da crítica e do poético (ao modo de Manuel Gusmão) – do já referido “Teoria das cores”, de Herberto Helder. Na verdade, ambos os poemas parecem constituir meditações extremamente densas e fortes sobre as formas de a poesia constituir os seus mundos à luz de processos plásticos, nos quais a poesia vê representados não apenas os seus processos, mas também a representação dessa mesma representação. Sugere-se assim que a poesia de Nuno Júdice, em sua produção inédita dos anos 60, instaura no texto poético aquela circulação com o texto crítico que é uma característica saliente da produção deste século.

Neste sentido, a complexidade deste poema não pode deixar de ser também relacionada com uma outra exploração de processos efrásticos sua contemporânea, como seja o livro *Metamorfoses* (1963), de Jorge de Sena. Enquanto metamorfose constante e mesmo sistemática dos objetos de arte, o livro de Sena vai da questão da metamorfose das linguagens artísticas à da metamorfose da própria linguagem. De alguma forma, o poema de

Júdice que acabei de trabalhar é também animado por uma metamorfose, se não tão multimodamente explorada como a de Sena, não menos intensa, a partir de um sujeito que ludicamente se presentifica ou se ausenta do texto, conforme explorado, e no jogo com a noção de discurso que se desenvolve. Ou seja – partindo de uma reflexão de Luís Adriano Carlos (1986) –, tanto nos poemas de Sena, como no poema em prosa de Júdice, a metamorfose das linguagens artísticas acabaria por apontar para a metamorfose do discurso ou da própria linguagem.

Bibliografia

- Carlos, Luís F. Adriano (1986), *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites. Análise das estruturas paragramáticas nos “Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena”*, Universidade do Porto.
- Gusmão, Manuel (2008), "Temos todos um cinema metido na cabeça", *Público*, 27 de Junho.
- Júdice, Nuno (1992), *O Processo Poético*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Martelo, Rosa Maria (2007), *Vidro do Mesmo Vidro. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto, Campo das Letras.
- (2012), "De imagem em imagem", *Abril*, Niterói, vol. 5, nº 9, Novembro.
- Race, William H. (1993), "Ekphrasis", in Alex Preminger & T.V.F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press.
- Souto, Egídia (2014), *Nuno Júdice ekphrastique : lieux, corps, paysage*, tese de doutoramento em 2 volumes, Université Sorbonne – Paris 3.
- Wagner, Peter (1996), "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of Art(s)" in Peter Wagner (ed.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Vol. 6, Nova Iorque, Walter de Gruyter.

Duarte Drumond Braga possui Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas - Estudos Portugueses (2005), Mestrado (2009) e Doutoramento (2014) em Estudos Comparatistas, todos pela Universidade de Lisboa. No âmbito do Doutoramento, no qual trabalhou a questão do orientalismo em Camilo Pessanha, Fernando Pessoa e outros poetas, recebeu bolsa da agência do estado português Fundação para a Ciência e Tecnologia (2009-2013) e realizou estágio de pesquisa na Universidade de Wisconsin-Madison (E.U.A.). Atuou como docente na Faculdade de Letras da U.L. e nesta instituição foi membro integrado do Centro de Estudos Comparatistas (2009-2014), bem como membro colaborador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (2007-2013) e do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (2007). Pós-doutorado, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, acerca da representação de Goa e de Macau na Literatura de língua Portuguesa do século XX, desenvolvido nos anos de 2014-2015 na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde atua como docente na pós-graduação e na extensão universitária. Trabalha nas áreas de Literatura Portuguesa e de Literatura Comparada. Neste momento, tem os seguintes interesses de pesquisa: literatura portuguesa do Fim-de-século ao Modernismo, poesia em língua portuguesa do século XX, Oriente e orientalismo na literatura portuguesa e literaturas de Moçambique, Goa, Macau e Timor em língua portuguesa. Nestes campos, publicou artigos e preparou volumes de ensaios, dossiês temáticos em revistas e uma antologia temática. Organizou ainda eventos científicos internacionais em Portugal e no Brasil. Autor do livro de poesia *Volta do Purgatório* (Lisboa, Língua Morta, 2015), tem poemas dispersos em revistas literárias, em papel e na rede.

NOTA

¹ Este texto foi realizado ao abrigo do projeto de pós-doutorado 2014/00829-8 da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Nuno Júdice : une *ekphrasis* en action – du pinceau au crayon

Egídia Souto

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

Résumé: Nuno Júdice est l'un des poètes portugais contemporains qui, tout au long de sa vie littéraire, a entretenu un rapport privilégié avec les arts. Le jeu ekphrastique se veut un axe principal de sa poésie. Sa poésie est une sorte de jeu de références où se croisent la musique, la philosophie, le cinéma et, plus particulièrement, la peinture. Ce dialogue fructueux et singulier avec la peinture nous permet d'observer comment l'*ekphrasis* devient pour lui un processus de transposition servant de base à une réflexion profonde sur le faire poétique.

Mots Clés: Nuno Júdice, poésie, *ekphrasis*, image, peinture

Resumo: Nuno Júdice é um dos poetas contemporâneos portugueses que, ao longo da sua vida literária, manteve uma relação privilegiada com as outras artes. O jogo efrástico destaca-se como sendo o eixo principal da sua poesia. A sua poesia é uma espécie de jogo de referências onde se cruzam, música, filosofia, cinema e, mais particularmente, a pintura. Este diálogo frutuoso e singular com a pintura permite-nos observar de que forma a éfrases se torna para ele um processo de transposição que serve de base para uma profunda reflexão sobre o fazer poético.

Palavras-chave: Nuno Júdice, poesia, éfrase, imagem, pintura

Le vrai poète ne décrit pas, n'imité pas : il pense poétiquement.

Jean-Claude Pinson

Nuno Júdice est un des poètes contemporains portugais qui, au long de la dernière décennie, a entretenu un rapport privilégié avec les autres arts. Depuis son premier livre, *A Noção do Poema* (1972), sa poésie est une sorte de jeu de références où se croisent la musique, la philosophie, la photographie et, plus particulièrement, la peinture. Avec une quarantaine de livres publiés, l'auteur fait du texte, encore aujourd'hui, un espace bien plus vaste que celui de l'écriture. Il recherche sans cesse le bouleversement des frontières qui séparent l'écriture de la peinture. Ses livres sont devenus des "musées imaginaires" où s'exposent des tableaux réels et bien souvent fictifs. Nuno Júdice a recours à un langage visant à fixer ses propres couleurs, sa lumière, ses théories et même son style. À la lecture de son œuvre, on découvre, on devine une vocation d'esthète et de collectionneur. En un mot, nous nous trouvons face à un artiste en constante ébullition. Le début du poème "Arte Poética" en donne un avant-goût: *"Assim, / o poeta segue um destino de colecionador"* (Júdice 2000 : 644). Ce vers sous-tend une grande partie de l'univers judicien. On pourrait même se demander si, au fil des années, le poète n'aurait pas constitué un musée personnel, ne serait pas allé jusqu'à cataloguer sa collection, au point d'aménager son atelier d'écriture pour convier peintres et modèles à y séjourner, le temps d'un poème. Nous faisons l'hypothèse que les poèmes de Nuno Júdice représentent bien cette rencontre entre deux arts, puisqu'il s'agit de la juxtaposition des deux "langages planaires" que sont l'art pictural et l'art verbal, et, plus précisément, l'art poétique, si l'on s'en tient à l'approche de Jean-Marie Floch:

On appelle ainsi ces langages qui emploient un signifiant bidimensionnel. La surface plane qu'est l'image est appréhendée comme une virtualité de sens et la sémiotique visuelle, en analysant ces images, n'est pas ainsi une nouvelle quête de la "picturalité", de la "photographicité" ou de quelque autre signification visuelle spécifique : les significations manifestées par les langages de l'image sont tout simplement humaines. (Floch 1982 : 203)

La fascination qu'entretiennent la poésie et la peinture l'une pour l'autre s'expliquera toujours par le rapport à la représentation, à l'image et à la matérialité du signe. Le poète, quant à lui, va trouver dans la peinture une nouvelle source d'inspiration, traduire en code verbal l'image qu'il a vue et qui s'impose à lui.

Nuno Júdice et le poète Vasco Graça Moura sont ceux qui fondent, à notre sens, l'expérience la plus originale de la poésie dite post-moderne¹ en ce qui concerne le recours à l'*ekphrasis* et à la théorisation de l'image dans le texte. Nous voulons mettre en évidence deux questions : comment le poète articule-t-il son discours ? Comment passe-t-il d'un code pictural à un code écrit ?

Pour Nuno Júdice il ne s'agit pas de décrire ce qui figure sur le tableau, mais plutôt de réinventer ce qu'il a vu. Le poète semble suivre la maxime de Marcel Duchamp : "ce sont les regardeurs qui font les tableaux" (Pluchart/ Thenot 2006: 16). Et, à force de regarder les tableaux, au fil des années, la plume du poète devient aussi pinceau pour illustrer l'acte de création.

Nuno Júdice déploie dans l'espace du poème un désir de métamorphose de la réalité. Le poète ne théorise pas la réalité; toutefois, il y cherche la transcendance à partir de ce qu'il a vu, créant par la suite son propre tableau, le poème. Nous dirons que la peinture exerce une véritable fascination dans l'imaginaire du poète. De ce fait, les termes choisis pour la fabrication du poème renvoient très souvent à l'univers pictural, à une approche particulière de l'espace, aux couleurs et même aux formes. Le poète rapproche la peinture de l'acte d'écrire. Notre réflexion se veut aussi une réponse à la notion d'*ekphrasis* à travers laquelle Nuno Júdice révèle à son lecteur la palette des possibles qui s'ouvrent au contact du tableau. Dans sa tâche de poète habité d'une sensibilité artistique hors pair, il entame un dialogue avec les œuvres, établissant ainsi un métadiscours qui l'oblige à pratiquer un certain nombre de digressions qu'il n'a de cesse d'emprunter à différents champs où se mêlent des disciplines variées et des intérêts transversaux. Autrement dit, l'*ekphrasis* pourrait être un prétexte pour placer dans le poème un assemblage hybride des préoccupations du poète. Étant donné la complexité des relations inter-arts, et donc le large champ sémantique que renferme l'*ekphrasis*, il nous semble indispensable de préciser les concepts que nous jugeons pertinents pour mieux saisir comment cette dernière est

pratiquée par Nuno Júdice. Le terme est un héritage de la rhétorique grecque: le mot est issu du préfixe *ek-* signifiant “séparé du reste” et du mot *phrazein, phrasis* qui signifie “action d’exprimer la parole”, un “discours”, “expliquer”, enfin une “description” (Chantraine 1968 : 1224). Pour la rhétorique antique, l’*ekphrasis* sous-entendait uniquement une description qui renvoyait à l’objet lui-même, et le terme est encore aujourd’hui employé pour définir la “description d’une œuvre d’art” (Aquiem 1996: 141). N’oublions pas que depuis l’Antiquité, l’*ekphrasis* tend à être comparée avec l’hypotypose, c’est-à-dire “une description si frappante, si suggestive, qu’on se croirait en présence de l’objet même” (Riffaterre 1994: 211). Le modèle de cette figure reste la description que fait Homère dans l’*Iliade* des scènes peintes sur le bouclier d’Achille.

D’après le *Dictionnaire de rhétorique*, “cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage” (Aquiem: 121). Michèle Aquiem signale que, selon la tradition de *l’ut pictura poesis*, aujourd’hui, le rapport à la représentation est le lien au symbole et au signifiant comme enjeux principaux. C’est alors, en se tournant vers l’étude de la langue comme système de signes (acoustiques et figuratifs) et vers ses correspondances, qu’il est possible d’analyser l’œuvre de Nuno Júdice. Il s’agit de rendre par des mots une représentation visuelle. La poésie ekphrastique dévoile un nouveau regard sur l’objet / tableau, ce qui implique aussi que le poème soit une nouvelle œuvre d’art. C’est comme si le sujet poématique était face à l’image d’un miroir ou d’une peinture existante. L’*ekphrasis* pratiquée par Nuno Júdice est précisément celle que Genette définit de la façon suivante: “une représentation non-verbale (le plus souvent visuelle) que le narrateur convertit en récit en décrivant lui-même cette sorte de document iconographique” (Genette 1972: 241). C’est-à-dire que l’*ekphrasis* donne à voir ce que la peinture ne montre pas. La preuve en est que le poète “lit” les failles du visible.

Nuno Júdice se rapprocherait ainsi, selon nous, du poème ekphrastique le plus marquant du XX^e siècle, “Autoportrait dans un miroir convexe” de John Ashbery. Sa fascination pour l’image picturale est toujours en rapport avec la représentation et la matérialité du signe. Pour lui, il n’y a pas de supériorité du dessin par rapport à l’écriture. Mais il y a, avant tout, une métaréflexion intégrée au poème. C’est ainsi que l’image entre

dans le poème. Ces images sont un code “arbitraire du signe” (Saussure 1981: 100) qui doit prendre en compte les fonctions du langage. La fascination de la poésie pour la peinture et *vice versa* concernera toujours le rapport à la représentation, à l’image et la matérialité du signe. Le poète, lui, va trouver dans la peinture une nouvelle source d’inspiration. Et parce que l’image picturale est “privée de toutes les modalités d’énonciation linguistique, et qui traduisent le point de vue du locuteur sur la réalité. Comment le tableau pourrait-il formuler l’interrogation, l’exclamation (...) ?” (Bergez 2004 : 1947), se demande encore Daniel Bergez. Le poète va donc traduire en code verbal l’image qu’il a vue. L’image ne serait-elle alors qu’une métaphore qui lie les deux arts?

Nuno Júdice, ainsi que beaucoup d’autres poètes, suit la célèbre formule de *L’Art poétique* d’Horace, “*ut pictura poesis*”, (v. 361), “la poésie est comme la peinture”. Cependant, il contredit l’idée de Simonide de Céos (VI-V^e siècle J.-C.), reprise par Plutarque, selon laquelle “La poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette” (Plutarque 1990: 189). Car l’une des caractéristiques les plus originales de la poésie de Nuno Júdice est le fait que le poète refuse que les images picturales soient vues comme silencieuses ou muettes. Il nous semble illusoire de considérer l’image en termes de silence. Le langage peut être fait de silences. Cela dépend du sens que l’on donne au silence. L’image est dépendante du langage dans la mesure où c’est à travers elle que le poète essaye de traduire l’expérience du regard. Mais la poésie est à tel point réflexive que l’auteur va y intégrer les procédés de la peinture et du dessin, toujours avec son désir de peinture.

Il est aussi important d’affirmer que Nuno Júdice est l’héritier des mouvements portugais de l’avant-garde esthétique qui symbolisent une rupture avec la tradition, notamment Poesia 61 et le baroque d’Ana Hatherly, entre autres. Le poète devient ainsi, selon l’expression d’Ida Ferreira Alves, un “linguiste des images” (Alves 2002: 3-16).

Soulignons que l’*ekphrasis* propose avant tout une nouvelle observation en incitant à la réflexion sur le tableau. James Heffernan met en garde, à juste titre, sur le fait que la transposition intersémiotique est loin de se limiter à une description. Selon lui, “l’*ekphrasis* ne tend jamais à reproduire simplement l’œuvre d’art visuelle par des mots, et c’est pourquoi il n’y a pas de raison d’évaluer la poésie ekphrastique selon le critère de fidélité par rapport à l’œuvre qu’elle représente” (Heffernan 1993: 157). En effet, au long de trente ans

d'écriture, Nuno Júdice invite dans ses poèmes différentes figures de peintres: Nattier, Monet, Manet, Eugène Boudin, Balthus, Josefa d'Óbidos, parmi tant d'autres. Mais il ne s'agit pas d'une pratique d'*ekphrasis* comme exercice de réflexion, loin de là. La description du tableau par des mots n'a pas de raison d'être si ce n'est comme décodification et dialogue à partir du signifiant pictural. Le langage est capable de dénoter les émotions résultant du regard puisque l'image est la "matière-émotion" (Collot 1997) à partir de laquelle travaille le poète pour percer les frontières sémantiques. Il y a une mise en scène des émotions.

Nous rejoignons ici Ulrich Weisstein et ses approches comparatistes et sémiotiques. D'après lui, l'*ekphrasis* se réfère de façon générale aux "œuvres plastiques qui décrivent ou interprètent l'histoire, au lieu d'illustrer simplement le texte; les œuvres littéraires décrivant des œuvres plastiques spécifiques (*ekphrasis*), les œuvres littéraires qui imitent des styles picturaux; des œuvres littéraires qui partagent un thème avec des œuvres plastiques" (Weisstein 1981: 23). Nous faisons nôtres ces propos qui nourrissent notre approche, élargie à celle partagée par le poète pour qui chaque poème est un acte d'interprétation. Mais est-il possible de décrire un tableau sans être tenté de l'interpréter de façon tendancieuse? C'est la question qui se pose lorsqu'on pense à la poésie de Nuno Júdice. Voyons un extrait d'un poème où le poète part d'un tableau existant pour arriver à son propre tableau: "Variações Inglesas de Constable com As Quatro Estações" (Júdice 2007: 119-125). Ce long poème se sert de plusieurs tableaux du peintre paysagiste anglais. En voici le premier fragment:

1

(O Castelo de Hadleigh, esboço em tamanho natural)

Já num esboço a óleo, Constable descrevera a ruína de Hadleigh, (...)

que dominava as colinas de Kent, o Nore e o North Foreland, numa

vista que se estendia até ao mar. O céu é tempestuoso (...)

O oceano, aqui, inclina-se sob a torre que o tempo rompeu,

e insiste em erguer-se, como se a pedra não fosse perecível (...)

Adivinho o vento que atravessa,

de um lado ao outro. Ouço-o, trazendo-o o ruído da rebentação,

com música atormentada, até se lançar contra as árvores (...).

Resta-me esse dobre de finados na minha

cabeça; e eu vou buscá-lo a uma infância de ruas desertas,

casas fechadas com o frio, mãos metidas nas mangas
da camisola, janelas por onde a humidade escorre, num
tédio de tempo que não passa. Então desço à rua até à
curva, sabendo que a estrada me é inacessível. O mundo
não pertence a quem não conhece a linguagem dos deuses;
e resta-lhe sentar-se na aldeia, sabendo
que nenhuma camioneta irá parar por sua causa. O que
esperava? Por quem esperava? Nunca o soube, até entrar
numa torre e avistar, por entre as frestas do muro, a nesga
de uma claridade que nasce do outro lado da ruína, onde
te vejo (...).

À partir de ce poème, nous pouvons considérer le tableau de John Constable comme le texte-source (la toile), tandis que le texte-cible ou langage d'arrivée serait le poème. Les premiers vers restent très proches du tableau; mais, vers la fin, le poète ramène ses propres souvenirs au poème, nous faisant presque oublier l'image de départ: *“Resta-me esse dobre de finados na minha / cabeça; e eu vou buscá-lo a uma infância de ruas desertas, / casas fechadas com o frio, mãos metidas nas mangas / da camisola, janelas por onde a humidade escorre, num / tédio de tempo que não passa”*. Ces vers, qui terminent le premier poème de la série, nous font penser au paysage maritime de l'Algarve en hiver. Et l'allusion aux *“finados”* nous rappelle aussi que l'auteur, dès son enfance, assistait aux veillées des défunts². Ainsi la mer du Nord se confond-elle avec l'Atlantique sud et les ruines de Hadleigh ressemblent-elles peut-être à un village du sud. Ce qui est certain, c'est que le tableau a suscité des émotions profondes et éveillé des souvenirs gardés au fond de la mémoire. L'auteur donne l'impression de ne parler que de John Constable et de son tableau, alors que son discours est fondé sur des éléments extérieurs. À partir de cette interprétation du tableau, le poète a juste choisi de *“traduire”* quelques images en signes verbaux qui lui ont permis d'ouvrir son texte d'arrivée à de nouvelles significations. Pour lui, le texte pictural devient parfois aussi un simple prétexte pour parler d'autre chose. Il y a une tendance du poète à faire plutôt un commentaire de l'œuvre d'art, une interprétation plutôt qu'une description. Et ce, parce que l'espace de reproduction du poème est aussi une fenêtre sur le monde, une réalité hypothétique où l'on passe au-delà du temps figé sur la toile, de la

frontière, de la surface et de la feuille. Puisque le poète va au-delà d'une description minutieuse de l'objet, il donne à voir à travers le verbe. Pour affirmer cela, nous nous appuyons sur les travaux de David Carrier, en particulier son article "Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing". D'après l'auteur,

L'ekphrasis raconte l'histoire représentée en décrivant juste par hasard la composition picturale. [...] *L'ekphrasis* ne relève que sélectivement les détails : l'interprétation se focalise même sur les plus petits points qui peuvent vraiment changer au cours de l'observation du tableau dans sa totalité, quand ils seront analysés. (Carrier 1987 : 21-22)

Et justement, dans la confrontation du pictural et du verbal, on remarque que l'une des spécificités du langage verbal est son aptitude particulière à faire sentir l'ironie, la distance, l'emphase. Ce qui nous paraît important de réaffirmer, c'est que le langage n'est donc pas fermé sur lui-même dans la mesure où il se constitue comme espace de croisement et de références, tel un palimpseste. Sur ce point, nous rejoignons Michel Riffaterre pour qui *l'ekphrasis* sous-entend "qu'il n'y a pas d'imitation mais intertextualité, interprétation du texte du peintre et de l'intertexte par l'écrivain (...)" (Riffaterre 1996: 221). C'est-à-dire que le poète ne donne pas à voir l'objet de départ comme s'il était devant nous, mais il nous fait plutôt participer à la construction d'un discours autour de l'œuvre elle-même. Le poète s'éloigne de ce qu'il regarde. Le poète ekphrastique et le critique qu'est Nuno Júdice forment ainsi l'œil d'un lecteur qu'il souhaite, lui aussi, ekphrastique.

Rappelons tout de même que Nuno Júdice a grandi sous l'égide de maîtres qui, bien avant lui, vont s'intéresser aux relations entre la poésie et la peinture. Herberto Helder, Ruy Belo et Jorge de Sena figurent parmi les poètes portugais qui auront le plus d'importance pour Nuno Júdice. Sans nous attarder, disons que dans ce rapport aux arts et à la forme de représentation de la réalité, Nuno Júdice a été indubitablement influencé par la poésie de Jorge de Sena et, en particulier, par le livre *Metamorfoses* (1963). Dans ce recueil très novateur pour l'époque, le poète se sert de sculptures, de peintures et de photographies comme autant de points de départ pour une reconstruction subjective de l'objet. Un bon exemple est le poème du livre *Metamorfoses* intitulé "O Baloíço" qui reconstruit la peinture de Fragonard³. Et, comme l'a très justement souligné Carlos Seia à propos de Jorge de Sena,

on peut l'appliquer à Nuno Júdice, "*O poeta ecfástico raramente se contenta com uma descrição objectiva do que observa, quando tem a possibilidade de comunicar livremente o seu próprio gosto*" (Ceia 2016: s/p).

Nuno Júdice, depuis son premier livre, *A Noção do Poema* (1972), suit celui qu'il a souvent considéré comme son maître. Comme lui, il ne reproduit pas le visible mais reconstruit des métamorphoses d'un ensemble de signes qui disent le monde. En un sens, le signifiant visuel est aussi important pour le peintre que pour le poète, car ils ont tous deux un rapport au réel. Pour le peintre, c'est la transformation du motif sur la toile. C'est le masque du signifiant qui se sépare mimétiquement sur la toile pour devenir autre chose. Eduardo Lourenço l'exprime en ces termes: "*A pintura é por essência o lugar de metamorfose do visível em outra coisa que o visível e igualmente o lugar em que o visível se deixa de ver*" (Lourenço 1981: 55).

Nuno Júdice développe un jeu baroque où le destinataire doit dévoiler l'énigme de l'image et voir au-delà de l'espace de la feuille. Le poète est loin de l'imitation et cependant très proche d'une écriture symbolique qui parle à tout un chacun, selon son degré d'implication et d'intuition. Le lecteur a le choix de jouer et de voir au-delà de l'œil du créateur et, à partir de ses mots, de reproduire aussi son propre tableau comme artefact littéraire.

Pour conclure, disons que d'après une lecture plus immédiate nous pourrions penser que, selon la tradition de l'*ekphrasis*, les poètes décrivent les œuvres d'art. Or, pour Nuno Júdice, il ne s'agit pas seulement de les décrire, mais davantage d'interagir avec elles, d'une façon mystérieuse et intuitive. Aussi, le poète est-il conscient qu'à chaque fois qu'il contemple une œuvre plastique, celle-ci devient une matière à description, comme il l'affirme lui-même: "*regarder un tableau, c'est comme lire un poème*" (Júdice 2010: 10).

D'une certaine façon, la poésie s'éloigne du réel / toile et redécouvre un autre réel qui prend forme dans le corps du poème. Il s'agit d'une démarche toujours en action, l'*ekphrasis* d'un sujet qui questionne sans cesse le monde par le biais de la peinture. Nuno Júdice n'est-il pas toujours l'enfant émerveillé par l'art? Son *ekphrasis* est celle des possibles. Le poète le dit lui-même: il peut, à partir du langage, réinventer le monde par des combinaisons de mots:

Ao escrever o poema, eu pego nas palavras como as crianças pegam nos cubos, e depois os juntam para formar objectos sempre diferentes, mas partindo sempre da mesma matéria. E o poema é isso: são esses cubos, que são as palavras, que se combinam para produzir objectos novos, que depois serão desmanchados e voltarão a ser reutilizados. (Júdice 2004: 20)

Ainsi, pour Nuno Júdice, chaque geste descriptif correspond à un acte d'interprétation et de création. L'*ekphrasis* fictive pratiquée par Nuno Júdice serait donc une interprétation conceptuelle où le poète se trouve parfois en compétition avec le peintre et l'artiste en général.

BIBLIOGRAPHIE

Alves, Ida Ferreira (2002), "A linguagem da poesia : metáfora e conhecimento", p. 4, in *Terra rouxa e outras terras*, Revista de Estudos Literários, Volume 2, www.uel.br/cch/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol2/V2_IFA.pdf, (accessible en 11/2015).

Aquiem, Michèle (1996), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche.

Ashbery, John (2004), *Autoportrait dans un miroir convexe*, trad. A. Talvaz, Saint-Pierre-la-Vieille, Atelier La Feugraie.

Avelar, Mário (2006), *Ekprasis: o poeta no atelier do artista*, Lisboa, Edições Cosmos.

Bergez, Daniel (2004), *Littérature et Peinture*, Paris, Armand Colin.

Carrier, David (1987), "Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing", *British Journal of Aesthetics*, vol. 27, nº 1, winter, 20-31.

Ceia, Carlos (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários*, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>, (accessible en 11/2016).

- Chantraine, Pierre (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*, Paris, Klincksieck, tome P.
- Charles-Rober, Leslie (1996), *John Constable, d'après les souvenirs recueillis par C.R.Leslie*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, ENSBA.
- Collot, Michel (1997), *La matière-émotion*, Paris, PUF.
- Floch, Jean-Marie (1982), "Les langages planaires" in Jean-Claude Coquet (dir.), *Sémiotique: L'école de Paris*, Paris, Hachette.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Heffernan, James (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- Júdice, Nuno (2000), *Poesia Reunida (1967-2000)*, pref. de Teresa Almeida, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- (2004), "A Poesia é um espaço de respiração", entretien avec Filipa Real, *Primeiro de Janeiro*, supplément *Das Artes e das Letras*, 1 de novembro, 20.
- (2007), *O Estado dos Campos*, Lisboa, D. Quixote.
- (2009), "L'image dans la poésie" in Jacqueline Penjon (dir.) *Paysages de la lusophonie – Crepal*, n° 15, Paris, PSN, 161-171.
- (2013), "Viagem ao centro do poema", entretien avec Maria Leonor Nunes, *Jornal de Letras*, 29 de maio a 11 de junho 2013, 10.
- Lourenço, Eduardo (1981), *O Espelho Imaginário: pintura, anti-pintura, não pintura*, Lisboa, IN-CM.
- Pinson, Jean-Claude, (1995), *Habiter en poète*, Seyssel, Champs Vallon.
- Pluchart, François / Jean-Paul Thenot / Françoise Chauveau (2006), *Cent lectures de Marcel Duchamps*, Paris, Yellow Now, 16.
- Plutarque, (1990), *Œuvres morales*, (t.V), 1 partie: Traités 20-22. *La fortune des Romains. - La fortune ou la vertu d'Alexandre. - La gloire des Athéniens*, trad. R. Flacelière et E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres.

Riffaterre, Michel (1994), “L’illusion d’ekphrasis”, *La Pensée et l’Image: signification et figuration dans le texte et la peinture*, Paris, PUV.

Saussure, Ferdinand (1981), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

Shaffer, Diana (1998), “Ekphrasis and the Rhetoric of Viewing in Philostratus's Imaginary Museum”, *Philosophy & Rhetoric*, Vol. 31, 303-16.

Souto, Egídia (2007), “Le musée imaginaire de Nuno Júdice: de la peinture au poème”, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, thèse de Master sous la direction de Mme Catherine Dumas.

-- (2014), *Nuno Júdice ekphrastique : lieux, corps, paysage*, thèse de doctorat, sous la direction de Catherine Dumas, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Weisstein, Ulrich (1981), “Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects Critical Theory and Methodology”, *La littérature et les autres arts*, Actes du IX^e congré de AILC, t. III, Innsbruck, ed. Zoran. Kontantinovic, Steven P. Scher, Ulrich Weisstein, 23-43.

Egídia Souto é doutorada em Literatura e Arte pela Universidade da Sorbonne Nouvelle-Paris 3 e professora associada na mesma universidade. As suas pesquisas dividem-se em diversas áreas entre as quais se destacam: a importância da paisagem como teatro do mundo, passando pelo tema da morte e dos lugares de memória, assim como pela pintura e pela *ekphrasis*. Interessa-se também por arte tribal e tem sido, desde há alguns anos atrás, conferencista no Museu do Quai Branly, no Museu Dapper, Museu do Homem e em outras instituições internacionais. É membro do CREPAL, do CEAUP, e do grupo *Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal*.

NOTES

¹ D'après Fernando J. B. Martinho, "*Tem-se visto na intertextualidade a imagem de marca da literatura contemporânea [...] Basta abirmos o último livro de poemas de Nuno Júdice, e assinalarmos alguns dos títulos ("Vénus Anadiómena", [...] "Arte poética com citação de Hölderlin", "Tempus fugit", [...]), para, de imediato, nos darmos conta da importância do diálogo intertextual na poesia do autor, e não só na sua, evidentemente, mas na de todo um período, através dos meios por que realiza a "múltipla codificação" que caracterizaria a literatura do presente momento (cf. Calinescu, 1987, 285), a alusão, a referência, a citação, a homenagem, operando, para o caso, com o texto literário, o texto pictórico, topoi, os mitos clássicos. Mas, mais do que apontar a intertextualidade como um dos traços dominantes da poesia portuguesa dos últimos décénios, importará destacar que finalidades ela serve, enquanto expressão de um novo relacionamento com a tradição, com as tradições, mais próximas ou afastadas".* Fernando J. B. Martinho, "Depois do Modernismo, o quê? – o caso da poesia portuguesa", *Semear*, Rio de Janeiro, n.º 4, 2000, p. 75. (Accessible sur le web : www.letras.pucRio.br/catedra/revista/4Sem_08.html).

² Nous avons analysé en détail ce poème ekphrastique. Cf. chapitre "Dramaturgie des saisons: dialogue de Nuno Júdice avec les peintres, Casper David Friedrich, Arnold Böcklin et John Constable", p. 335, in Egídia Souto, *Nuno Júdice ekphrastique: lieux, corps, paysage*, thèse de doctorat, sous la direction de Catherine Dumas, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2014.

³ Alexandre Dias Pinto fait une analyse très intéressante de ce poème: "Movimento Pendular: O Balouço de Fragonard", in Centro de Estudos Comparatistas, Faculdades de Letras. In <http://www.portugal.linha.pt/ensaio/en4.html>. (accessible en septembre 2016).

**Perscrutando a paisagem dos corpos pintados em
“A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados”
de Manuel Gusmão**

Sofia Mota Freitas

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Resumo: Manuel Gusmão, na última sequência do seu livro *Pequeno Tratado das Figuras* – intitulada “A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados” –, reflete sobre uma “tribo de pintores que a si mesmos se pintam / prolongando e inventando uma paisagem viva”. Neste artigo pretende-se demonstrar que o processo utilizado por Manuel Gusmão na descrição e recriação dos corpos pintados dos indígenas vai além da éfrase e que pode ser entendido, de modo mais produtivo, através do conceito de “mimese generalizada”, proposto pelo poeta.

Palavras-chave: Manuel Gusmão, Hans Silvester, éfrase, “mimese generalizada”, tribos do Vale do Omo, pinturas corporais

Abstract: In the last sequence of *Pequeno Tratado das Figuras*, “A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados”, Manuel Gusmão reflects on a “tribo de pintores que a si mesmos se pintam / prolongando e inventando uma paisagem viva”. This work intends to demonstrate that the process used by Manuel Gusmão in the description and recreation of natives’ painted bodies goes beyond *ekphrasis* and can be understood, in a more productive way, through his concept of “mimese generalizada”.

Keywords: Manuel Gusmão, Hans Silvester, *ekphrasis*, “mimese generalizada”, Omo Valley tribes, body painting

what's most important for me is saving, in some way, as much as possible of this truly living art, which is mobile, changing, subject to infinite variation, and whose constituent elements are simple and form a link between man and nature. It seems to me that our modern painting found the purpose of these elements, this simplicity, and used it as its foundation.

Hans Silvester

Poeticamente, o homem habita a terra.

Friedrich Hölderlin

Na célebre carta ao rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil, de 1 de maio de 1500, Pêro Vaz de Caminha descreve minuciosamente os corpos dos indígenas e o modo como eles se ornamentam. O cronista regista os comportamentos do povo nativo e enfatiza a importância que este atribui às pinturas corporais e aos adereços, como quem descobre uma forma de humanidade inteiramente nova ou, pelo menos, há muito perdida:

Este que o agasalhou era já de dias e andava todo, por louçainha, cheio de penas pegadas pelo corpo, que parecia assetado como a São Sebastião. Outros traziam carapuças de penas amarelas, e outros de vermelhas e outros de verdes. E uma daquelas moças era toda tinta, de fundo a cima, daquela tintura, a qual, certo era tão bem feita e tão redonda (...) Ali veríeis galantes, pintados de preto e vermelho, e quartejados, assim pelos corpos como pelas pernas, que, certo pareciam assim bem. Também andavam entre eles 4 ou 5 mulheres moças, assim nuas, que não pareciam mal, antre as quais andava uma com uma coxa, do gíolho até o quadril e a nádega, toda tinta daquela tintura preta e o al todo da sua própria cor. Outra trazia ambolos gíolhos com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés. (In Garcia 2000: 24-27)

Este olhar sobre o outro, transmitido pela pena de Pêro Vaz de Caminha, não é comparável ao olhar com que hoje se veem as fotografias da população indígena que habita a região do Vale do Omo, no sudoeste da Etiópia, tiradas pelo fotógrafo e ecologista Hans Silvester e reunidas no livro *Natural Fashion. Tribal Decoration from Africa* (2009). No entanto, e apesar de no século XXI a capacidade de o ser humano ocidental se espantar

estar realmente diminuída pela disseminação de imagens, testemunhos e invenções com que o cinema e a televisão, assim como outros meios tecnológicos, o habituaram a conviver diariamente, dir-se-ia que é ainda com um certo deslumbramento e fascínio que se veem as fotografias das tribos do Vale do Omo.

Assim, não é difícil compreender o que levou o poeta e ensaísta Manuel Gusmão a escrever uma série de vinte e quatro poemas sob o título “A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados”, que se inclui no seu livro de poesia *Pequeno Tratado das Figuras* (2013). No entanto, não é o olhar descritivista presente no texto de Pêro Vaz de Caminha que se encontra nestes poemas de Manuel Gusmão. Na verdade, aquilo que Hans Silvester mostra através das imagens capturadas pela sua objetiva, e que é objecto de reflexão por parte de Manuel Gusmão, já Goethe o havia equacionado: “Natura e arte parecem não se dar, / E sem darmos por isso se encontraram” (Goethe *apud* Barrento 2015: 209). De facto, é este encontro inesperado que se coloca em frente dos olhos do leitor e provoca uma interrogação semelhante à que Fernando Guimarães enunciou no seu livro *Artes Plásticas e Literatura*: “Como é que se pode ler o que se vê ou quais as palavras do olhar?” (2003: 7). Ao que é possível acrescentar outra pergunta: como se pode escrever (e não descrever) o que é desmesuradamente visual para a retina treinada pela cultura ocidental?

Manuel Gusmão começa por enunciar uma questão que o persegue nesta série de textos, desde logo refletida no título: “Quem pintou quem?”, ou seja, quem é o artista que pintou aqueles corpos? A quem se deve a autoria? De facto, a questão é pertinente para o pensamento ocidental, que construiu a noção de autoria ligando-a à de criação. Roland Barthes sintetiza nestes termos:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. (1987: 49)

Contudo, para estas tribos africanas, a questão parece não se pôr, e não faz sequer sentido falar de autor ou, como Michel Foucault referiu, da “função autor”, pois, para usar

os termos foucauldianos, o “modo de existência, de circulação e de funcionamento” (2012: 46) destes discursos pictóricos é totalmente diverso daquele a que se assiste nas sociedades ocidentais. De resto, Manuel Gusmão, que noutro lugar já sublinhou a polissemia da noção de autor relativamente à obra literária – “a construção [desta noção] cruza [-se] com vários tópicos e domínios de reflexão, com as noções de causa, origem e finalidade, criação, consciência, sujeito, autoridade, liberdade e responsabilidade, etc” (*apud* Buescu 2010: s/p) –, responde formulando novas questões: “Não há distinção entre o pintor e a sua pintura, aquela que pintou? / No corpo próprio ou noutros corpos quaisquer?”; e conclui: “Não [se] separa os atores que pintam / e os corpos pintados” (2013: 79).

Ainda assim, esta problemática é retomada mais à frente, no fragmento #8: “Quando quem pinta é também pintado / Que interessa saber quem pintou e quem / foi pintado” (*idem*: 88). Afirmção que lembra a enunciação de Beckett, citada por Michel Foucault, no seu texto *O Que É Um Autor?*: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala” (Beckett *apud* Foucault 2012: 34). Deste modo, não importa quem fala, da mesma forma que não importa quem pinta, nem interessa sequer quem foi pintado – é esta a regra que subjaz ao fazer artístico das tribos do Vale do Omo e que Michel Foucault caracteriza como “imaneente” à escrita contemporânea, liberta de todas as constricções autorais e biografistas (*ibidem*). Conforme lembra Roland Barthes, a crítica durante muito tempo procurou (e ainda hoje, por vezes, é tentada a encontrar) a “*explicação* da obra [...] do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua ‘confidência’” (1987: 50). É certo que aqui a voz se transmuta em composições plásticas: “Mãos espalmadas, dedos rápidos e habilidosas unhas / armadas ou não, de gravetos ou de um galho / quebrado, como se fossem pincéis” (Gusmão 2013: 103). Porém, é ainda a questão da fútil curiosidade humana que parece brotar, pois, da mesma maneira que “[o] anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma” (Foucault 2012: 59-60), também o anonimato destas pinturas corporais parece perturbar o sujeito poético.

Talvez por isso, surja logo a seguir uma espécie de repreensão: “*Porque é que outra vez / mesmo se de outra forma / voltas / a essa pergunta?*” (Gusmão 2013: 88). Esta

interpelação, que o sujeito poético faz a si próprio – questionando-se sobre a insistência daquele tema na economia do texto –, é um processo construtivo frequente em Manuel Gusmão, no sentido em que é comum a existência de várias vozes nos seus poemas e até, como sublinha Isabel Allegro de Magalhães, “a existência de um duplo texto, ou de um texto dentro de outro” (2002: 33). Assim, ultrapassando a voz que reconhece ser esta uma questão já debatida, o texto continua a interrogar-se como se ainda estivesse a dirigir-se ao sujeito poético obcecado pela autoria: “Porque te interessa esse *quem*, quando / tens dançando-te nos olhos ou aceitando / acolher-se aos teus joelhos a toda matéria / toda a luz do mundo, ou uma parte pelo todo / dela, / distribuída por partes desse outro todo / segundo a métrica das cores” (Gusmão 2013: 88). Desta forma, a autoria perde a importância face a uma obra de arte que abarca toda a matéria e “toda a luz do mundo” (*ibidem*), tornando-se, assim, ela também sinédoque desse mundo. Quiçá por isto – porque o mundo, a matéria, a luz, a natureza, o próprio universo não possuem direitos de autor, não possuem um *quem* – o sujeito poético compreenda que os corpos que são pintados e se pintam a si e aos outros são ao mesmo tempo tela e artista, arte e natureza, ser humano e mundo.

Neste ponto é produtivo recorrer à noção de “mimese generalizada”, que Manuel Gusmão expõe no seu livro *Finisterra – O Trabalho do Fim: reCitar a Origem*, quando propõe que *Finisterra. Paisagem e povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira, “supõe uma mimese generalizada, que implica uma teoria crítica da mimese e, para além dela, uma poética da marca ou da inscrição fóssil” (2009: 112). E explicita:

A hipótese de uma mimese generalizada é aqui a possibilidade de imaginarmos todos os artefactos representacionais como metamorfoses da natureza e do seu funcionamento, mesmo se de factura humana. As equivalências entre diferentes construções do mundo real garantem a figuralidade ou o transporte de sentido por metáfora, sinédoque ou metonímia. (*idem*: 113)

Aplicando este conceito às pinturas corporais das populações do Vale do Omo, poderíamos facilmente concluir que os indígenas utilizam o processo de mimetização da natureza na criação artística. Vivendo eles em comunhão profunda com a natureza, as suas pinturas nada mais são que uma forma de se homogeneizarem com o próprio meio, não pela

cópia, mas pela realização de um processo mimético, um processo que, e cito ainda Manuel Gusmão, “não copia produtos, mas sim o funcionamento da *natura naturans*, ou como Picasso diz algures: *Não se trata de copiar a natureza, mas de trabalhar como ela*” (*ibidem*).

Da mesma forma, Julien Green no seu livro *Paris*, ou “álbum de memórias” como referiu Carlos Vaz Marques no prefácio à edição portuguesa (*in Green 2010: 11*), quando recusa a possibilidade de copiar: “Não, trata-se de fazer igualmente bem, se formos capazes, com os nossos próprios meios” (*idem: 18-19*). É esta forma de mimese como “estratagema” (Gusmão 2009: 114) que encontramos também enfatizada no poema “Nomad exquisite”, de Wallace Stevens, no qual identificamos uma cumplicidade entre o princípio gestativo da natureza e a criação poética – “As the immense dew of Florida / Brings forth / The big-finned palm / And the green vine angering for life, / [...] / So, in me, come flinging / Forms, flames, and the flakes of flames” (2002: 95); e vemo-la ainda no conto “Teoria das Cores” de Herberto Helder, em que a conceção mimética da arte é posta em causa: “existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose” (2013: 22).

Assim, é através da metamorfose que os indígenas se pintam corporalmente; por isso nos poemas de Manuel Gusmão o “eu” poético afirma: “esta tribo de pintores que a si mesmos se pintam / prolongando e inventando uma paisagem viva / e acesa, depositada aos pés dos deuses / que apenas tinham ordenado uma natureza / morta” (2013: 102). Os seus corpos pintados são sobretudo paisagem viva, efémera, mutável – tal como a própria natureza ensinou. O fragmento #16 fornece pistas para esta leitura:

Valete príncipes, pintaram-vos o rosto da cor
da terra barrenta e envolveram-vos a cabeça
em ondas de lianas e gravetos.

Sois agora
fantasmas sem representação. Feitos
toda a paisagem.
Ou feitos da matéria
da paisagem? (*Idem: 95*)

Perdendo a individualidade, tornando-se “fantasmas sem representação”, os corpos pintados adquirem a qualidade de paisagem, são feitos à sua semelhança; no entanto, e o sujeito poético não deixa de notar isso, eles também são feitos enquanto paisagem da “matéria / da paisagem”, ou seja, da terra barrenta, das lianas e dos gravetos. Deste modo, entre eles e o seu meio há uma comunicação natural que é aprendida desde a mais tenra idade, tal como constata Kate Fayers-Kerr: “By focusing on the daily relationship with earth is being engaged with everywhere: in childhood play, in daily cleansing of the body, in agricultural processes, and in body decoration. Daily intimacy with all forms of earth is central in the Mun’s everyday life” (2012: 249). Por isso diz ainda a antropóloga: “body painting is discussed as a unique way of engaging with the environment” (*idem*: 245). E destaca que, para além da função estética, a pintura corporal é uma forma de prevenir e tratar doenças, uma vez que protege do sol, dos insetos e das forças “malignas” do ambiente (*idem*: 248).

Esta forma de arte associa-se assim à vida quotidiana de um modo indestrinçável e assegura até a sobrevivência, como atesta Hans Silvester: “Body painting, as practiced here in East Africa, the cradle of humanity, seems to me to represent a way of life that dates from prehistory and once enabled humankind to overcome the hostility of nature. Art was then a means of survival” (*apud* Keiren 2016: s/p). Desta forma, a incorporação da paisagem não é somente uma vontade estética, mas sobretudo uma necessidade comunitária, um desejo de integração social ou, como afirma o sujeito poético, “É a paisagem que desejo / o teu corpo assim pintado / perto do rio e das suas margens / erguido como as árvores, em tumulto / como os maciços de arbustos” (Gusmão 2013: 81).

A incapacidade da linguagem, mesmo poética, face a esta arte tão intrincada na vida e feita da própria matéria do que mimetiza, é algo em que o sujeito poético reflete no fragmento #23 quando, interpelando os autóctones, pergunta:

Que diríeis de nós?
Poderíamos nós originar um poema
que fosse vosso e vos servisse
de fala para uma emoção, um afeto
que vos afeiçoasse a vida
e a paisagem? (*Idem*: 101)

Sobre a falência da linguagem também Julien Green refletiu, no livro já aqui citado, evidenciando a luta com que um escritor se debate perante elementos tão inefáveis como o perfume de uma flor ou o sabor de um fruto, que se furtam, inevitavelmente, à dizibilidade da língua:

Gostaria de ter a mesma confiança na linguagem humana ou de me sentir menos inábil quando tento juntar as palavras, porque é o indizível que me detém a cada virar da página, não apenas quando me aventuro pelos domínios do invisível, mas de forma bastante mais prosaica quando se trata de descrever o perfume da tília, ou o sabor de uma cereja que pretendo distinguir do sabor de um morango, ou a frescura de uma mesa de acaju sob a palma da minha mão. “O que haverá de mais simples?”, pensais vós. É precisamente a simplicidade dessas coisas que me desconcerta e quase me faz tocar com os dedos os meus próprios limites. (2010: 70)

Contudo, Manuel Gusmão parece enfrentar uma falha que não está apenas na linguagem, mas também na forma ocidental e imperfeita de construir “representações de representações”, para usar uma expressão sua, face à transparência artística destes povos nómadas que usam a lógica da natureza para criar a sua arte. Essa falha poder-se-á dever, segundo Edgar Morin, a uma cisão, possivelmente irreversível, entre a prosa e a poesia, ou entre dois tipos de linguagem a que corresponderiam dois estados no ser humano - o prosaico e o poético:

Nas sociedades arcaicas, injustamente chamadas de primitivas, que povoaram a terra, que fizeram a humanidade, e das quais as últimas estão em vias de ser selvaticamente massacradas na Amazônia e noutras regiões, existia uma relação estreita entre as duas linguagens e os dois estados. Estavam misturadas. Na vida quotidiana, o trabalho era acompanhado de cantos, ritmos, preparava-se a farinha com almofarizes, cantando, utilizava-se esse ritmo [...] Ora, nas nossas sociedades contemporâneas ocidentais, uma separação, diria mesmo uma disjunção, se efetuou entre os dois estados, a prosa e a poesia. (1999: 39-40)

Assim, afastando o estado poético do horizonte quotidiano ocidental, a prosa impera associada a uma crescente e imparável mecanização da sociedade; e, em resposta à pergunta que o sujeito lírico enunciou – “Poderíamos nós originar um poema / que fosse vosso e vos servisse / de fala para uma emoção, um afeto / que vos afeiçoasse a vida / e a

paisagem?” (Gusmão 2013: 101) –, quem responde não é o pintor indígena, mas o próprio sujeito lírico que, conhecendo a disjunção de que fala Edgar Morin, antecipa a fenda demasiado grande entre o mundo ocidental e este outro, mundo dos “Humanos agora antigos” (*idem*: 100), onde a simplicidade das coisas, como dizia Julien Green, parece ser retratada sem esforço:

OU só vos conseguimos dizer
a miséria e a doença
o vendaval da destruição
a glória vã deste triste mando
que da sua humanidade
desabita o humano. (*idem*: 101)

É perante esta desumanidade latente na cultura ocidental que o “eu” lírico, com uma certa nostalgia, inquire: “foi de gente como vocês que nós viemos / ou é para essa liberdade da pintura que / caminhamos?” (*idem*: 100). A pergunta fica a pairar sobre o poema e, apesar de o sujeito poético reconhecer que a “antiquíssima arte do diálogo” já está entre nós perdida, há ainda talvez esperança em virmos, um dia, a caminhar para essa pintura. Talvez o essencial seja não perder a pergunta: “Como se pinta a pintura?” (*idem*: 79); ou, como Edgar Morin salientou, “o futuro da poesia está na sua própria fonte” e essa perde-se “nas profundezas humanas, como nas profundezas da pré-história, onde brotou a linguagem, nas profundezas desta coisa estranha que é o cérebro e o espírito humano” (1999: 37).

Manuel Gusmão encontrou nas imagens daquelas tribos a inspiração para construir esta série de poemas em que fala, sobretudo, da experiência do belo, tanto para os recetores distantes das fotografias de Hans Silvester – “E a inquietação / que a vossa beleza nos canta no peito / é difícil de explicar” (2013: 100); como para os próprios indígenas – “Ah, como usas a tua estranha beleza / Com esse ar melancólico e quase triste” (*idem*: 86). Mas essa experiência estética ocorre associada a rituais religiosos, e as pinturas corporais possuem quase um poder mágico na dança oferecida às divindades: “Oh, deuses estranhos e impiedosos, estes / ornamentos que nos nossos próprios corpos / pintamos, são para que melhor dancemos / quando, como agora, para vós?, dançamos” (*idem*: 96). Em suma, é a

beleza no seu estado puro, e por isso inquietante, que se contempla nos rostos e corpos daqueles indígenas, ideia que Manuel Gusmão expressou também noutra lugar: “Experimentar o belo é assim o ir, na admiração, ao encontro de uma comunidade de humanos” (2009: 129).

Concluo esta breve exposição com um excerto de Walter Benjamin sobre a fotografia que pode ser bastante fértil na leitura destes poemas. Quando são cotejados com o livro *Natural Fashion. Tribal Decoration from Africa*, certos versos de Manuel Gusmão encontram o seu correspondente visual de forma bastante imediata. Deste modo, estes textos podem ser entendidos como construções efrásticas, na medida em que são representações verbais de representações visuais, segundo a definição de éfrase proposta por James Heffernan (2004: 3). Apesar de se inferir que Manuel Gusmão teve acesso ao trabalho de Hans Silvester, não há vestígios dessas fotografias no corpo do poema, excetuando-se uma breve referência no último texto a uma fotografia aérea da região do Vale do Omo: “povoando o delta / do rio que na fotografia aérea lembra / uma pintura antiga e ágil sem figuras” (2013: 102). De facto, esta é a única pista que permite ao leitor identificar os indígenas descritos nos textos com os protagonistas do álbum de Hans Silvester.

Na verdade, não é necessário que haja um conhecimento prévio das fotografias em causa, nem os poemas solicitam um confronto direto com as imagens dos indígenas. Com efeito, o longo poema “A pintura corpo a corpo – os corpos da pintura; pintores pintados” dialoga com as fotografias de Hans Silvester sem perder a sua autonomia como trabalho poético original. Assim, as fotografias parecem funcionar como suporte e meio de fixar as efémeras pinturas corporais. Dir-se-ia que, se pudesse, Manuel Gusmão gostaria de ter visto estas tribos ao vivo, de ter olhado a paisagem dos seus corpos, de ter tocado a matéria com que se pintam, de ter conversado com os seus olhos vivos, e não com os seres estáticos que se encerram nas fotografias. Ou talvez não pois, como nota Benjamin,

Na fotografia deparamos com algo de novo e especial: naquela peixeira de New Haven [e faça-se o exercício de substituir a peixeira pelo indígena pintado], de olhos postos no chão com um pudor indiferente e sedutor, permanece algo que não se esgota como testemunho da arte do fotógrafo, qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a “arte”. (apud Gusmão 2009: 125)

Bibliografia

Barrento, João (2015), “Maria Filomena Molder: pensar o corpo das palavras”, *Colóquio/Letras*, nº 189, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 203-209.

Barthes, Roland (1987), “A morte do autor”, *O Rumor da Língua*, trad. de António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 49-53.

Buescu, Helena Carvalhão (2010), “Autor”, in *E-Dicionário de Termos Literários*, <edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6049/autor/> (último acesso em 25/10/2016).

Fayers-Kerr, Kate Nialla (2012), “The ‘Miranda’ and the ‘Cultural Archive’: from Mun (Mursi) lip-plates, to body painting and back again”, *Paideuma*, nº 58, 245-259, <www.jstor.org/stable/23644464> (último acesso em 25/10/2016).

Foucault, Michel (2012), *O Que É Um Autor?*, 8ª ed., trad. de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Lisboa, Nova Vega.

Garcia, José Manuel (2000) (org.), *O Descobrimento do Brasil nos Textos de 1500 a 1571*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Green, Julien (2010), *Paris*, trad. Carlos Vaz Marques, Lisboa, Tinta-da-China, [1983].

Guimarães, Fernando (2003), *Artes Plásticas e Literatura: do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.

Gusmão, Manuel (2009), *Finisterra – O Trabalho do Fim: reCitar a Origem*, Coimbra, Angelus Novus.

-- (2013), *Pequeno Tratado das Figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Heffernan, James A. W. (2004), *Museum of Words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, [1993].

Helder, Herberto (2013), *Os Passos em Volta*, 11ª ed., Porto, Assírio & Alvim.

Keiren (2016), “The ultimate canvas: the human body”, *Nifty Homestead*, <www.inspirationgreen.com/tribes-of-the-omo-valley.html> (último acesso em 25/10/2016).

Magalhães, Isabel Allegro de (2002), “Cintigrafia de um EU: *Teatros do Tempo*, de Manuel Gusmão”, *Capelas Imperfeitas*, Lisboa, Livros Horizonte, 19-39.

Morin, Edgar (1999), *Amor, Poesia, Sabedoria*, trad. de Ana Paula de Viveiros, Lisboa, Instituto Piaget.

Oliveira, Carlos de (1984), *Finisterra. Paisagem e povoamento*, 5ª ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

Silvester, Hans (2009), *Natural Fashion. Tribal Decoration from Africa*, London, Thames & Hudson.

Stevens, Wallace, “Nomad exquisite”, *The Collected Poems of Wallace Stevens*, Borzoi Books, Nova Iorque, [1923].

Sofia Mota Freitas é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É licenciada em Estudos Portugueses e Lusófonos e está a concluir o mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes na mesma instituição. Aguarda, atualmente, a defesa da sua dissertação de mestrado, intitulada *O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro*. As suas áreas de interesse são a Literatura Portuguesa, os Estudos Interartísticos e os Estudos Feministas.

O peixe não segura a mão de ninguém: écfrases de Ricardo Aleixo

Telma Scherer

Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC)

Resumo: Este artigo procura realizar uma leitura de quatro poemas de Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, 1960) nos quais a relação entre palavra e imagem se desdobra em diferentes processos ecrásticos. Assim, parte-se do poema “O peixe não segura a mão de ninguém”, do livro *Modelos Vivos* (2010), em sua relação com a fotografia que o acompanha e que aparece fragmentada em vários espaços do livro. Já “Estilo: jângal”, do livro *Trívio* (2002), é um poema que parte de uma fotografia de um músico e, sem apresentá-la, compõe a imagem a partir das sonoridades ausentes, presentificando-as. Em “cine-ouvido”, do mesmo livro, o que há é a construção de uma representação de um cinema interior. Em “Fora da fotografia”, de *Impossível como Nunca Ter Tido um Rosto* (2015), o movimento e a fixidez serão os eixos a serem considerados.

Palavras-chave: Ricardo Aleixo, écfrase, fotografia, poesia

Abstract: This essay aims at reading four poems of Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, 1960) in which there is a close relationship between words and images, unfolding different ekphrastic processes. The poem "O peixe não segura a mão de ninguém", from the book *Modelos Vivos* (2010), will be read in its relationship with the photograph that accompanies it, which appears fragmented along the book. The poem "Estilo: jângal", from the book *Trívio* (2002), refers to the photograph of a musician; without showing the photo, it composes and presents the image departing from the missing sounds. "cine-ouvido", a poem from the same book, shows how the representation of an inner cinema is constructed. In "Fora da fotografia", from *Impossível como Nunca Ter Tido um Rosto* (2015), the movement and the fixity will be the axes to be considered.

Keywords: Ricardo Aleixo, ekphrasis, photography, poetry

Há, em toda a obra do poeta brasileiro Ricardo Aleixo (Belo Horizonte, 1960), um jogo entre visão e audição que produz tensões e descontinuidades constantes entre o som e a imagem. De fato, não é um caso isolado aquele do poema que parte de uma imagem como motivação inicial. Tanto uma imagem previamente existente (como um filme, uma fotografia) quanto uma imagem meramente imaginada. São muito diversas as situações e os modos de acontecer desse jogo entre imagens e palavras dentro da obra do poeta. No presente artigo, serão abordadas diferentes manifestações que podem ser lidas como efrásticas, nem sempre conciliáveis entre si em uma mesma linha de atuação, com o intento de realizar um percurso de leitura no qual essa multiplicidade venha a primeiro plano, e de chamar a atenção para a complexidade de procedimentos com a qual se depara o leitor de Ricardo Aleixo.

O primeiro livro, de 1992, *Festim – Um desconcerto de música plástica*, tanto dialoga com o tema das imagens quanto as encarna em um trato visual da página. É um procedimento que fez de Aleixo, em uma primeira visada crítica, um poeta “pós-concreto”, alicerçado na busca de dar continuidade ao projeto de Augusto de Campos. Logo no segundo livro, entretanto, o poeta nos oferece um conjunto de orikis (poemas derivados da tradição nagô-iorubá) que frustram essa expectativa inicial, apostando não tanto no poema visual de índole concretista, mas na reinauguração contemporânea de uma tradição ancestral, na qual os mitos dos orixás misturam-se às referências das vanguardas do início do século vinte.

Esse jogo entre referências da etnopoesia (de matrizes africanas e ameríndias) e do experimentalismo formal de diversas vanguardas irá se perpetuar em toda a obra, que passa por *Trívio* (2002), *Máquina Zero* (2004), *Modelos Vivos* (2010), *Mundo Palavreado* (2013) e, finalmente, por *Impossível como Nunca Ter Tido um Rosto* (2015), último livro lançado pelo poeta. E, nesse percurso, abundam os poemas que encarnam o dinamismo de um diálogo entre palavra e imagem. Muitos deles são poemas eminentemente efrásticos, como o poema final do livro *Modelos Vivos*, de 2010, o qual gostaríamos de ler inicialmente.

A “O peixe não segura a mão de ninguém” segue-se uma fotografia com a qual o poema dialoga. Trata-se de um texto construído a partir de uma imagem pré-existente, uma imagem de álbum de família, sem qualquer requinte ou sofisticação na captura, uma foto em preto e branco, com uma cidade ao fundo, dois homens, um peixe e um menino. Trechos

dessa imagem estão veiculados em diversos espaços do livro, junto à folha de rosto, ao sumário, à epígrafe inicial, sem nunca apresentar o todo da fotografia, que aparecerá apenas na última página do livro.

A prática de inserir imagens fotográficas junto de poemas não é isolada ou exclusiva deste caso de *Modelos Vivos*. Temos, por exemplo, os poemas “teofagia”, “antropofagia” e “autofagia”, de *Máquina Zero*, que são acompanhados por imagens que se repetem com pequenas diferenças (são três versões interferidas da mesma fotografia, que dialogam com os três poemas que acompanham, os quais podem ser lidos como três partes de um mesmo poema). Também o poema “Emblema para Rubem Valentim” é alicerçado na obra do artista plástico nomeado, como muitos outros casos em que o poema oferece referências diretas a imagens específicas ou ao todo da obra de um determinado artista.

Há ainda outro conjunto de textos que se relacionam de maneira especial com as imagens – poemas que produzem imagens através da problematização da voz, como em “Ela aquela”, de *Trívio*. Projetam imagens precisas na imaginação do leitor, na medida em que este percorre o texto. Em todos esses casos (e poderíamos citar outros) está em causa o processo de construção ecfástica em seus variados modos de entendimento. Para empreender a leitura do poema a seguir, vale ter em mente, portanto, que existe uma complexidade de possibilidades e procedimentos de abordagem da imagem na poesia de Aleixo, entre as quais escolhemos quatro casos que não formam um conjunto unívoco, mas trazem à tona um processo construtivo experimental, mutante, não aferrado à reiteração de princípios rígidos, mas aberto ao diálogo com múltiplas tradições e empreendedor de sucessivas reconstruções resultantes de encontros. Ricardo Aleixo nos mostra as virtudes do poeta que vê seu fazer como errância, ou seja, movimento.

O peixe não segura a mão de ninguém

O quarto é um peixe. Três não são peixes. São homens,
isto se vê. Nenhum dos três que não são peixes foi pescado

pelos demais. Desconfio que o peixe foi pescado por um
outro que não aparece na fotografia. Um homem. Com
uma câmera fotográfica. O peixe está morto. Não compreende

que foi fotografado, morto como parece estar. No tempo em
que foi batida a fotografia, todos, menos o peixe, estavam vivos.
O menor de todos ainda não fizera filhos em ninguém. Era,
ele próprio, filho. Um dos dois feitos por um dos outros dois.
Que também eram filhos. De pais que não apareciam na
fotografia. E que também eram pais de filhos fora da fotografia.
O que segura o peixe era pai do menino de quem o outro dos
dois mais velhos segurava a mão. O menor de todos (menor até
do que o peixe dado como morto, porque ostentado como um
troféu e suspenso por um anzol) tinha uma irmã. Mesmo não
aparecendo na fotografia, a irmã do menino era filha do que
segurava o peixe. Não se sabe se o peixe, que também era filho,
tinha filhos. Nem se o outro homem, o que segurava a mão do
filho do homem que segurava o peixe morto, tinha seus próprios
filhos, crescidos de sua própria porra. O peixe foi comido por
alguém que não aparece na fotografia. E por sua família. Não a do
peixe, mas a de quem o fotografou. A família do pai que segurava
o peixe não comeu nem a mais minúscula lasca do peixe. A família
do outro homem, se é certo que ele tinha uma, tampouco provou
do peixe. Dos quatro que aparecem na fotografia, nenhum sorri.
Nem diz palavra. O peixe tem a boca aberta. A fotografia comprova
o que se diz: que peixes morrem pela boca. As bocas dos três que
não são peixes estão cerradas. Por elas não escorrem nem sorrisos
nem palavras. São três bocas silenciosas. Três silêncios de ouro.
Quatro, com o do peixe. Que está com a boca aberta. Cinco, com
o do homem que fez a fotografia. A sombra dele se projeta sobre

o corpo do homem que segura a mão do filho do homem que segura

o peixe. O peixe, decerto porque está morto, não segura a mão de ninguém. Dos homens, o menor de todos é o único que escreverá

um dia sobre o tempo longínquo em que se posava para fotografias com um peixe morto suspenso por um anzol. O peixe está alheio a

tudo o que seu olhar morto já não é capaz de ver. Peixes não escrevem. A maioria dos homens também não. Alguns homens escrevem

sobre peixes e homens que pescam peixes para exibi-los como troféus. Uma fotografia é uma forma de pescar pessoas, pensa o

menino. Numa fotografia todos parecem mortos, pensará ainda o menino quando já for, não mais um menino, mas o pai de algum

menino ou de alguma menina. Um dos quatro na fotografia talvez seja eu. Eu não sou o/um peixe. Ele, o peixe, já havia sido pescado

e exibido como um troféu naquele tempo. Eu não sou um troféu.

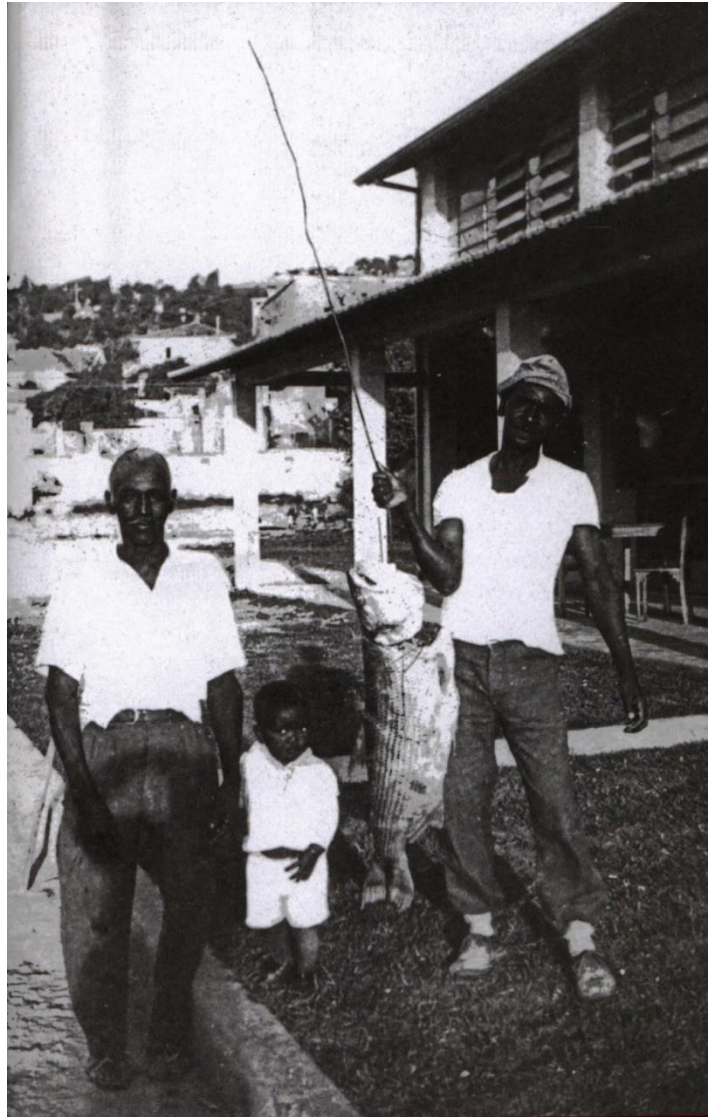
Nem sou os outros dois que aparecem na fotografia. Nem é minha a

sombra que repousa para sempre sobre o que parece ser o mais velho dos que aparecem com nitidez na fotografia. E que nunca

serão totalmente peixes, mesmo depois de mortos. À mãe dos filhos peixes, minha mãe, aprendi que só devo pedir, agora, quando

já não sou o menor de todos, o seguinte benefício: que peixe

morto algum se pareça comigo quando a morte vier me pescar. (Aleixo 2010: 147-9)



Este longo poema, seguido da imagem, conclui *Modelos Vivos*. Desde o poema que abre o livro, “Modelos vivos movidos a moedas”, há a construção de uma tensão de encontros e desencontros entre a ficção e a realidade, entre a coisa imaginada e a coisa viva, entre o modelo e a cópia, entre o que é e o que poderia ser. Toda a poesia (sabemos com Aristóteles) fala mais daquilo que “poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (Aristóteles 1993: 53 - IX, 1451b), ela cria uma supra-história. Aqui, Aleixo compõe uma tensão entre o caráter documental da fotografia e o seu (também possível) transporte para o hemisfério do imaginário, com derivações bastante ricas. O plano da objetividade documental é implodido pelo movimento da construção de imagens poéticas sucessivas, que vão somando complexidade à primeira visada da

fotografia. É interessante também perceber que a posterioridade da apresentação da imagem ao poema nos joga outros dados para a interpretação.

A partir de uma pretensamente simples descrição da imagem, abre-se a fissura na qual se viaja para um mundo de relações e sugestões. Impera a utilização dual das palavras, já que “peixe” tanto denota o que se vê concretamente na fotografia, quanto conota uma série de outras possibilidades, funcionando também como símbolo. As relações familiares (e as múltiplas implicações simbólicas que delas emanam) se complicam pelo jogo verbal no qual o mesmo elemento que está na imagem ocupa diversos postos.

Segundo o *Dicionário de Poética e Retórica*, de Henri Morier, o símbolo tem um caráter multivalente. Assim, o leão é o símbolo da coragem, mas também da força, beleza e nobreza. Os símbolos podem ser tanto convencionais quanto contingentes, ou seja, podem também ser estabelecidos durante o próprio texto, ao invés de retirados da tradição. Neste caso, são mais vívidos e interessantes como instrumento literário (*cf.* Morier 1981: 546).

Aleixo, além de recorrer a palavras cuja simbologia convencional é amplamente conhecida, utiliza também o caráter contingente do símbolo, jogando com a multivalência de estabelecimentos particulares que os elementos ganham durante a construção do texto, especialmente no poema acima. Devemos atentar para as observações de Benjamin quando fala sobre o símbolo: para a sobressaliência que a interpretação romântica ganha quando pensamos sobre o símbolo, uma interpretação que sobrevaloriza o caráter de transcendência do símbolo e tem, entre suas determinações, uma vontade de subjugar a alegoria, excluindo dela muitos de seus valores (*cf.* Benjamin 1984: 181-5). Aleixo é também alegorista, seu uso do símbolo e da alegoria é cuidadoso, limpo, ponderado, e perpassa toda a obra. Esses usos acontecem de maneiras diferentes em alturas diversas: se, na maior parte de seus poemas, especialmente no livro *Trívio*, o que prepondera é o uso da alegoria; aqui, especialmente, nesse poema de exceção, vemos o uso do símbolo – não de um símbolo denso, pesado, como aquele dos românticos, mas mais depurado aqui da carga transcendente, ou seja, um símbolo mais leve pela sua proximidade com elementos prosaicos do cotidiano, com a simplicidade da fotografia.

De todos os elementos, o que tem a maior força no texto é o peixe, um dos símbolos mais recorrentes na nossa tradição. Assim, o peixe era o símbolo do cristianismo em seus

primeiros tempos, mas já era utilizado em culturas muito mais antigas e também no oriente, sempre com acepções de caráter positivo como boa sorte, união, fertilidade e abundância. Na tradição afro-brasileira, ele remete a Iemanjá, rainha do pensamento, do mar e mãe de todos os peixes, e a Oxum, mãe das águas doces, da riqueza e da beleza, orixás poderosas e amigas que são, junto com Nanã, as grandes mães ligadas às águas, dentro da mitologia iorubá.

O peixe, entretanto, no texto, oscila tanto quanto os homens e o menino, não nos levando sempre às mesmas sugestões. Há um jogo no qual o peixe (o Cristo) tanto foi sacrificado quanto “morreu pela boca”, utilizando-se algumas expressões correntes que pedem não a fala, mas o silêncio, estabelecendo-o como virtude: “morrer pela boca” significa, no linguajar popular brasileiro, falar excessivamente. Há consequências negativas dessa fala imprópria. “Silêncio de ouro”, por sua vez, é outra expressão corrente, que exalta a virtude de estar quieto (como as imagens na fotografia, que são, por fim, equiparadas à morte). O silêncio da boca do peixe, aberta porém imóvel, traz inúmeras consequências já não simbólicas, mas também metonímicas, no sentido de que funcionam como alegoria da fala poética. Acima, afirmamos que a utilização do simbólico por Aleixo difere daquela do Romantismo, pois está desprovida do peso transcendente dos símbolos universais, enfatizando, por outro lado, o lado contingente do símbolo. A contingência em questão tem relação com os elementos da simplicidade cotidiana que estão presentes no poema, mas também traz a reelaboração, dentro da barriga antropofágica brasileira, de uma série de elementos tradicionais de culturas de raiz que são decantados e redigeridos. Esses elementos são apropriados por Aleixo e dispostos em uma ordem peculiar do jogo construído dentro do seu poema particular. Evocam, portanto, uma cadeia de elementos cuja ressonância é coletiva e histórica, porém ganham nova autonomia no jogo da singularidade poética do texto em questão. Há, por exemplo, um mito africano da caveira falante, disseminado por várias culturas e recolhido por Câmara Cascudo, que ilumina a leitura das implicações da boca do peixe que encontramos no poema de Aleixo:

Um caçador ia pelo mato. Encontrou uma velha caveira humana. O caçador perguntou: – O que te trouxe aqui? – A caveira respondeu: – A língua me trouxe aqui! – O caçador foi-se embora. Procurou o rei. Disse ao rei: – Encontrei uma velha caveira humana no mato. Falou como se fosse pai e mãe. – O

rei disse: – Nunca, desde que minha mãe me suportava, ouvi dizer que uma caveira falasse. – O rei intimou a Alkali, o Saba e o Degi e lhes perguntou se tinham ouvido falar no assunto. Nenhum homem prudente havia sabido e o rei decidiu mandar uma guarda com o caçador para o mato e verificar se o caso era verdadeiro, conforme fosse a razão. A guarda acompanhou o caçador ao mato com ordem de matá-lo no lugar onde ele tivesse mentido. A guarda e o caçador encontraram a caveira. O caçador dirigiu-se à caveira: – Caveira, fala! – A caveira ficou silenciosa. O caçador perguntou depois: – Quem te trouxe para aqui? – A caveira não quis responder. Durante todo o longo dia o caçador rogou que a caveira falasse sem que esta respondesse. À tarde a guarda disse ao caçador que conseguisse fazer a caveira falar e quando nada foi possível, matou-o de acordo com as ordens do rei. Quando a guarda se foi embora, a caveira abriu a boca e perguntou à cabeça recém-decepada do caçador: – Quem te trouxe para aqui? – A cabeça do caçador respondeu: – A língua me conduziu para aqui! (Casculo 1984: 157-8)

Enquanto Casculo traduz “boca” por “língua”, a versão portuguesa de Lourenço Joaquim da Costa Rosário propõe: “Espantado o rapaz ouviu que o crânio lhe respondia: ‘Pois morri e aqui fiquei por causa da minha boca. Tu também morrerás por causa da tua’” (Rosário 1989: 334-5). A abordagem da boca na obra de Aleixo se dá em muitos poemas diferentes, desde *Festim*. O poema e a performance “Boca também toca tambor”, acrescidos do poema visual “Solo” (no qual aparece também o verso “boca também toca tambor”), são indícios da importância que a cadeia de imagens ao redor da boca possui na construção desse projeto poético.

O poema ecrástico “O peixe não segura a mão de ninguém” traz novamente a boca, porém não na sua potência positiva de fala (de tocar tambor, de enunciar poesia) mas na do silenciamento, um falar que se dá na negatividade e constitui, portanto, como reverso, uma possibilidade específica de agir como metonímia para a poesia.

Os “modelos” da fotografia com o peixe só estão vivos pelo poema, é através das palavras que ganham vida, já que a imagem apresenta-os distantes, longínquos, passados, sem um sorriso na boca (tendo como suas as bocas fechadas, seja pelo hábito, pelo costume que se disfarça em virtude, seja também pelo conjunto de pressões e movimentos que leva alguns a pescar e posar e outros a fotografar e comer). O dito de morrer pela boca e seus elementos da cultura brasileira ficam redigeridos, portanto, no poema de Aleixo.

O poema também inverte a sorte da fotografia, na qual a abundância e a vida estão representadas pelo peixe que, sabemos somente pelo texto, não foi comido por nenhum

deles. A representação verbal da representação visual a trai, portanto: invertem-se os valores.

A fotografia não fala, já, por si: é a imaginação que dá a conhecer os aspectos mais importantes da imagem. Faz-se presente o visionarismo da poesia em detrimento do visível da imagem, este corrompido e ressignificado pelos versos. Após a leitura do poema, não se poderá mais ver a mesma imagem. Podem ressoar na experiência de considerar a fotografia tanto a miséria que é pescar um peixe para outro alguém comer, quanto a miséria que há em posar para uma fotografia, sendo um modelo vivo, morto.

Segundo Harold Bloom, no artigo “The Visionary Cinema of Romantic Poetry”, os poetas “do tend to make the visible a little hard to see” (Bloom 1969: 18). Embora esteja se debruçando sobre a poesia romântica, o crítico lança um desafio que pode ser trazido à tona para o entendimento dessa relação complexa entre visão e visionarismo. Harold Bloom faz uma leitura da poesia romântica inglesa para mostrar que o visionarismo alcançado pela poesia distingue-se do visível que há no cinema. Não acredita que o cinema possa alcançar, quando lido como literatura, o nível de profundidade, sutileza e força que a palavra poética traz. Embora seja difícil concordar com as opiniões de Bloom a respeito do cinema, pode ser interessante procurar compreender a sua leitura desta poesia que liberta o meramente visível, e suscita um visionarismo possível, ao projetar na imaginação a utopia de uma vida sem os empecilhos prosaicos, com as ferramentas da ausência e da negatividade.

Voltamos à questão da permanência do simbólico no poema de Aleixo, um simbólico deslocado de seu contexto inicial e inserido em um contexto que está imerso em outros elementos. A poesia contemporânea (apesar de alicerçar-se na modernidade que se instalou contra o fundo romântico) pode preservar, como forma de sobrevivência, alguns de seus pressupostos, distanciando-se inteiramente dos cacotes estilísticos do romantismo final. Assim, viva, na poesia de Aleixo, está a marca de uma espécie de visionarismo, o que nos levaria a uma aproximação possível com o contexto romântico, ainda que não contaminado por nenhum dos traços ideológicos do século dezenove. É necessário pontuar que muitos dos elementos etnopoéticos dos trabalhos também nos levam a esse ponto, na medida em que invocam mitos, lendas, personagens, imagens de uma cultura ancestral.

Em um poema sobre seus próprios procedimentos criativos, mais especificamente ligado à performance com o “poemanto” (um objeto de arte vestual que leva inscrições verbais e sob o qual o poeta se movimenta em cena), Ricardo Aleixo cita a visão de “inframundos” dentro do seu processo performático. Os “inframundos” (que nos levam ao “inframince” de Duchamp, sem esgotar-se aí) são imagens, imagens extremamente rápidas que correspondem ao mundo não visível. No mesmo poema, ele recorre a uma inscrição que Arthur Bispo do Rosário bordou em um estandarte; trata-se da percepção do fazer poético como cura, como um “livrar-se” do morto que cada louco traz às costas.¹ Embora no contexto contemporâneo, com referências que em muito superam (colocando-se contra) o romantismo, há aí, ainda, a relação do fazer poético com um certo visionarismo: debaixo do poemanto é que o invisível se faz presente, torna-se imagem, alimenta a linguagem. É desses “inframundos” que, segundo o poema, nasce toda a caudalosa matéria que irá disparar processos.

Também no primeiro poema de *Modelos Vivos* lemos uma sugestão parecida, que pode se relacionar diretamente com o que nos coloca Bloom: “Pergunto-me [...] se os passantes/ pagantes conhecem os mecanismos que movem os modelos/ vivos; se possuem pelo menos uma ideia do belo na dança” (Aleixo 2011: 16). O “belo na dança”, que é também o bem comum, remete-nos diretamente ao diálogo com noções de arte anteriores à contemporaneidade. O termo “belo” parece não se referir a um padrão unívoco e excludente. É desse espaço da vida cotidiana nas ruas (onde os modelos vivos do poema de Aleixo atuam) que esse termo vem para o texto, não remetendo a um conjunto de normas ou a um gosto padrão (e menos ainda um padrão elitizado). Ele parece corresponder a uma forma muito simples de expressar o prazer advindo do encontro estético (ficam ressoando as afirmações de Kant na *Crítica do Juízo*) e engloba, também, em seu seio, muitas sugestões que poderiam pertencer até mesmo à força monstruosa ou à feiúra implementadas pelo Romantismo. Pode parecer contraditório o uso dessa palavra em um momento tão fulcral do texto (e, mais ainda, em um texto que abre e denomina o livro), mas ele está aí a nos chamar a atenção para o fato de que muitos dos aspectos do Romantismo que foram inteiramente descartados há mais de um século, peremptoriamente, vem, em parte, sendo resgatados e reaparecendo com nuances suaves e revitalizadas.

A série de tensões entre visível e invisível que se dá no poema “O peixe não segura a mão de ninguém” traz também um desvio em relação ao caráter pretensamente documental da fotografia. Pensemos naquilo a que Barthes recorre como uma “fotografia unária” em *A Câmara Clara*. A fotografia mais comum, jornalística, que aparentemente replica a realidade, não possui um “punctum”, nada do que “punge” e faz a imagem se expandir. A fotografia unária, no entanto, não esgota a fotografia. É da arte fotográfica o possuir um “punctum” que, segundo Barthes, é também uma força metonímica (cf. Barthes 2012: 49). A fotografia que Aleixo oferece em seu livro não é unária em si, apesar da simplicidade. Ela possui um ou vários pontos a partir dos quais se expande. E isso se reflete também no modo como está inserida no decorrer do livro, além do poema em si. Ela está presente como fotografia em preto e branco apresentada após o poema; mas, também, fragmentada e disposta em outros espaços da publicação. A fotografia é uma linguagem utilizada por Aleixo na criação de poemas visuais para o mesmo livro, acompanhando o já citado poema de reflexão sobre a sua prática de poesia e performance (“O poemanto: ensaio para escrever [com] o corpo”). A abordagem da fotografia traz, portanto, a marca de um acesso criativo a ela, consciente das malícias e dos poderes de redimensionamento do real que ela conserva.

Ainda assim, trata-se de uma imagem comum, retirada de um álbum de família, realizada com a intenção de registrar um fato e um momento. O fato de lidar com essa presunção de verdade oportuniza um maior efeito de contraste com a estória contada, em suas relações de dado remoto, de passado longínquo, do qual o elo que subsiste é somente o parentesco.

O caráter fabuloso do texto, o predomínio da imaginação subjetiva, chocam-se com o que vemos em preto e branco, uma imagem que, ainda que antiga e já contaminada pelo tom “vintage” que remete ao sonho, tem plena nitidez ao apresentar a cena. O efeito da poesia estabelece-se também alicerçado na presença da imagem impressa. Há hiatos suficientes entre as palavras e a imagem para que se possa fazer uma apreciação estética, e não documental, da fotografia, e redimensionar a sua presença.

Em “O peixe não segura a mão de ninguém” encontramos, portanto, uma éfrase que se alicerça diretamente sobre uma imagem preexistente e a apresenta ao leitor. Na fissura entre palavras e imagem acontecem os movimentos dessa construção poética.

Em outros poemas, como o que segue, pertencente ao livro *Trívio*, a fotografia está ausente, e o texto se constrói igualmente como écfrase, construindo outro tipo de procedimento:

Estilo: jângal

Guardei a foto anos a fio.

Enquadramento preciso:

na metade inferior, cenho franzido,
absorto, pulôver branco

sobre camisa azul, bigode e costeletas
gris, cabelo pretoazulado, rugas,

grandes bolsas sob os olhos semicerrados,
Duke Ellington at the piano in the 1960s.

II

Na metade superior, pendendo
para a (ou da?) direita,

de ponta-cabeça, a testa cortada
perpendicularmente, meio fora

do tempo, seu reflexo no tampo
do piano: o Duke e seu duplo, talvez?

III

Por perto, se sabe, o rumor
de uma terceira pessoa vindo,

aquela que, segundo ele mesmo, é

sempre quem canta no blues.

Estilo: jângal. Às costas do homem,
uma janela (também azul, entre-

aberta) recorta a noite. Mas é estranho:
não se veem seus dedos. (Aleixo 2002: 38-40)

Com este poema, nossa leitura do uso do processo efrástico por Aleixo se complexifica, já que os recursos utilizados são diferentes daqueles analisados anteriormente. A éfrase é um exercício verbal cuja arte foi iniciada na Grécia Antiga e que possui muitos modos diversos de acontecer. Exemplos famosos da Antiguidade, como o do escudo de Aquiles, presente na epopeia homérica, são descrições de objetos artísticos que nunca existiram (cf. Hansen 2006: 85). Na tradição encontramos inúmeros exemplos de éfrases e de entendimentos a respeito do campo em que elas estão inseridas. Essa pluralidade também se manifesta aqui no recorte escolhido. No primeiro poema, o exercício corresponde a uma descrição de imagem, correspondendo a um entendimento mais estrito e clássico da éfrase. No segundo, há igualmente éfrase, porém referindo-se a uma imagem pré-existente que não é apresentada aos olhos do leitor, mas composta com palavras, ainda bastante ligada à descrição. São dois exemplos divergentes em sua abordagem do procedimento efrástico.

Heffernan escreve que “besides representational friction and the turning of fixed forms into narrative, ekphrasis entails prosopopeia, or the rhetorical technique of envoicing a silent object” (Heffernan 1993: 6). O que chama a atenção nesse poema é o fato de que a imagem escolhida relacionar-se com o som.

O poema dispensa a existência da foto de Duke Ellington com a qual se relaciona. Diferente do que acontece no poema dedicado ao peixe, aqui o que se dá não é o jogo da fissura entre a imagem concreta apresentada ao leitor e a imagem verbal oferecida pelo poema. Esse poema-jazz traz para a visão do leitor a sonoridade dos acordes de Ellington ao piano, imagem que se expande desde o primeiro elemento descrito; e, da figura do músico, parte para o contexto onde ele se encontra, e acaba na imensidão da noite entrevista pela

janela. Há, portanto, um movimento de expansão análogo à da jângal. Novamente, o poema dá a ver não apenas a fotografia de Duke Ellington ao piano, mas também a imagem que resulta da audição de seus acordes, que também lidam com a expansão pelo espaço como característica.

Trata-se de uma écfrase de uma fotografia que, mais do que retratar o jazzista ao piano, parece fazer seu observador viajar pelo tempo e espaço, acompanhando o fluxo da música. Penetra-se nessa jângal densa, na sonoridade do blues, na história dos navios negreiros e da dor da colheita, na fecundidade e na fertilidade da música que se expande por todas as direções. É, então, um processo de “ouver”.

“Ouver” é uma palavra que encontramos no poema infantil de Aleixo “Quem faz o quê?”, publicado inicialmente em um volume ilustrado por Regina Miranda, em 1999 (Aleixo 1999). O poema também reaparece em *Mundo Palavreado*. Esse termo, “ouver”, foi trazido pelo poeta a partir da leitura de um texto (publicado em algum lugar por nós desconhecido) que informava o fato de que os crocodilos ouvem através das fissuras que existem em seus olhos. A imagem dos crocodilos ouvindo através dos olhos fecha o texto, cujo tom é a leveza da poesia infantil e infantojuvenil: “Ver é com os gatos./ Mascar é com as cabras./ Assustar é com os ratos./ Desdobrar-se é com as cobras./ Tatear é com os cegos./ Roer é com os esquilos./ Ouvir é com os morcegos./ Ouver é com os crocodilos” (Aleixo 2013: 72).

O tema da transposição entre os sentidos é recorrente na obra de Aleixo e sugere-nos que o exercício ecfrástico pode ser complexificado através dessa interrelação sensorial. Ele se faz presente de forma lapidar no poema infantil através da expressão “ouver”, uma expressão que já estava presente na poesia concreta desde os primórdios e em formulação clássica através do artigo de Haroldo de Campos “A obra de arte aberta”, no qual ele enuncia o princípio verbivocovisual (*cf.* Campos *et alii* 2006: 37).

As tensões presentes nos conceitos dos concretos na época já não estão presentes na criação de Aleixo, pois a passagem do verso ao ideograma, “do ritmo linear ao ritmo espácio-temporal” estão consolidadas (Campos *et alii* 2006: 45). É de outra ordem o jogo dos sentidos que se coloca nesse “ouver” de Aleixo. Suas preocupações intermídia são o resultado de uma busca pelo próprio da poesia que traz implicações tanto estéticas quanto éticas, derivadas da escolha da poesia como arte-ponte para uma transformação e

ampliação da existência. A recuperação e atualização dos resíduos rituais da palavra poética é consequência das escolhas de base do projeto de Aleixo. A visão oferecer guarida para um caminho à audição é um gesto que tem coerência com essas escolhas, ao mesmo tempo em que projeta em um novo contexto todo o conteúdo visual da experiência concretista. Assim, também a derivação ética em relação ao uso da imagem (lembrando das colocações de Baudrillard que ressoam como um aviso e uma restrição) é totalmente diversa. Há uma noção de resistência ativa implicada: resistência também ao sobre-uso das imagens, à abundância e à serventia para fins que não contribuem para o encontro do homem consigo mesmo, antes o distanciam de seu centro.

O jogo entre os dois sentidos está também presente no seguinte poema:

cine-ouvido

você fecha
os olhos e vê:
luzes pulsando
contra um
fundo sem cor

cobre os ouvidos
e ouve: o eco
do pulsar
das luzes da

estrofe anterior (Aleixo 2002: 41)

A simultaneidade entre imagem e som, elemento presente na poesia de Aleixo, traz-nos agora a este “cine-ouvido”, no qual o cinema aparece. Diferentemente de tantos poemas nos quais os filmes são tratados de maneira efrástica, neste não é um filme em particular que aparece como propulsor, mas a própria característica de simultaneidade da linguagem cinematográfica. A experiência sensorial não precisa acontecer durante uma exibição, e dispensa a sala escura. Ao fechar os olhos, o descobridor de mundos (cageanamente) descobre o mundo dos sons à sua volta e percebe-os como música: a música do mundo, produzida sem cessar ao nosso redor, e revelada na experiência 4:33,

aquela na qual Cage compõe uma música para ser executada por um pianista que contará os compassos até fechar o tempo total de 4:33 com os dedos pousados sobre as teclas do instrumento, porém sem tocá-lo. No “cine-ouvido”, analogamente, ao sentir a pulsação dos raios de luz que ficam vivos nas pálpebras fechadas, o experimentador percebe que faz, ele mesmo, uma sala de cinema própria e particular, que se dá espontaneamente. Assim como para John Cage bastava “abrir os ouvidos”, neste poema basta “fechar os olhos e ver”.

Na segunda estrofe, a experiência é alargada e complexificada pelo fechamento dos ouvidos que, agora, sentem eles a pulsação anterior, ouvidos que veem o pulsar das luzes que ficaram tão presentes na experiência sensorial do leitor. Assim, o poema é composto de uma ampla imagem impressiva: uma estrofe reverbera na outra, e assim o som pulsa com a luz (*cf.* Morier 1981). O que ocorre, em decorrência da experiência proposta pelo poema, é uma quebra com as dimensões lineares de espaço e tempo: cria-se uma ampla sala de cinema no espaço entre as duas tēmporas; assim como as luzes permanecem reverberando, numa continuidade que faz o tempo parar.

Um retorno do homem ao seu centro, uma exploração do corpo libertadora de definições pré-estabelecidas, criativa, expande as possibilidades de vida. O caráter lúdico desta estratégia é a exacerbação da tendência a uma criação altamente sofisticada com o mínimo de meios: a escolha pelo *low tech* (Agustoni 2009: 25), a qual frisa Prisca Agustoni em suas considerações sobre a obra de Aleixo. Isto também nos remete à atualização de uma forma de vida ancestral, pois o sujeito, com sua atitude de criar um cine-ouvido pessoal, tem as possibilidades de jogo situadas fora do tempo e do espaço factuais da vida ordinária.

Em relação a esse exercício ecfástico, devemos considerar que há várias possibilidades de écfrase. A definição de que é uma representação verbal de uma representação visual não exclui a possibilidade de considerarmos “cine-ouvido” um poema ecfástico. Segundo Heffernan, autor dessa definição, a écfrase representa a representação: “[...] ekphrasis differs from both iconicity and pictorialism because it explicitly represents representation itself” (Heffernan 1993: 4). A picturalização é um procedimento através do qual se mimetiza uma linguagem de outra arte, enquanto a iconicidade está mais relacionada com a poesia visual, porque explora a dimensão visual da página. O poema

“cine-ouvido” apresenta uma operação mais complexa do que a descrição verbal de uma imagem, mas deriva do campo ecrástico para expandir essa representação para a concretude dos procedimentos cinematográficos dentro da percepção sensorial. Cria um jogo e um cinema solitário.

“Ekphrasis speaks not only *about* works of art but also *to* and *for* them. In so doing, it stages – within the theater of language itself – a revolution of the image against the word, and particularly the word of Lessing, who decreed that the duty of pictures was to be silent and beautiful (like a woman), leaving expression to poetry” (Heffernan 1993: 7).

Para concluir o percurso de leitura dessas diversas manifestações ecrásticas na poesia de Ricardo Aleixo, trazemos agora um poema de *Impossível como Nunca Ter Tido um Rosto*, livro de 2015:

Fora da fotografia

cada primeira vez que vejo esta
unreal city toda sim e não é como

se fosse o mesmo rio da outra
primeira vez o rio que ainda não

vi passar em minha vida inteira o
devir-rio o riocorrente que só se

vê uma primeira vez porque da
segunda já não tentamos adivinhá

-lo por julgar que o conhecemos
que somos parte dos seus fluxos

quando não somos para ele
mais do que um que quer fixar

seu átimo de espanto torpor terror
gozo alegria em palavras que ninguém

lerá como se lesse pela primeira vez

uma cidade e com isso a fizesse (no

tempo que dura uma estrofe) respirar

uma única vez fora da fotografia (Aleixo 2015: 24)

A consideração que se pode fazer sobre a fotografia nesse poema distancia-se bastante do percurso realizado até aqui, pois, em um primeiro momento, o que ela nos sugere é a fixidez, o seu dado estático, em contraste com o movimento e o fluxo da cidade. São duas potências antagônicas: aquela da fotografia de uma cidade que se guarda e permanece igual e aquela da vivência sensorial da cidade que, por sua vez, é uma cidade irreal. O percurso do poema aproxima, então, a palavra da imagem. Alimenta-se também dos lapsos entre o escrever e o fotografar, mas não mais vendo a fotografia como pulsar movente que o escrever transforma, nem a escrita como criadora movente de um espaço próprio de fluxos, mas como a arte de registrar aquilo que é irregistrável. O poema pretende fixar algo que sempre escapa pois está fora da fotografia – mas também, no reverso disso tudo, cria a fluidez possível do próprio modo de existir cidade, que é um modo de existir poema. Assim, a releitura sugere que, ao contrário do que parecia inicialmente (que poema e fotografia estavam na categoria do estático, enquanto a cidade e o rio-fluxo na categoria do movimento), pode-se também pensar que o movimento do poema é orobórico: fluxo e movimento que se inauguram na palavra e na imagem que residem em cada experiência perceptiva de uma cidade ou da vida fora da fotografia. É como se, pela presença do poema, fosse possível construir todo esse arcabouço de vivências que, repetindo-se, são sempre desiguais, já que a cidade experienciada, o fora da fotografia, não é o real, mas um “unreal” conectado com o “sim”.

A leitura dos quatro poemas aqui presentes parece sugerir que não há uma única abordagem possível da écfrase na poesia de Ricardo Aleixo: acompanhando seu projeto de uma poesia errante, ou seja, em eterno fluxo e movimento, a experimentação criativa leva a usos diversos dos procedimentos construtivos. Aleixo parece sugerir que a relação da palavra poética com a imagem, encarnada através da écfrase, pode assumir formas e levar a consequências díspares e até mesmo irreconciliáveis, como no caso da presença do simbólico e do metonímico em diversas fases da sua obra. O projeto de poesia que aqui se

faz ler não é o de uma proposta unívoca levada a cabo através de condensações e desdobramentos, apenas, mas uma proposta que antes considera os “Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros” de Oswald de Andrade (Andrade 1970: 15), em seu “Manifesto antropófago”, como entendimento possível da ideia de um projeto poético. É possível entender cada poema como uma parada no fluxo da caminhada desses múltiplos roteiros, sem prejuízo para a solidez de cada realização efrástica em si.

Bibliografia

- Agustoni, Prisca (2009), “Um Corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 33, Brasília.
- Aleixo, Ricardo (2015), *Impossível como Nunca Ter Tido um Rosto*, Belo Horizonte, edição do autor.
- (2010), *Modelos Vivos*, Belo Horizonte, Crisálida.
- (2013), *Mundo Palavreado*, Belo Horizonte, Peirópolis.
- (2002), *Trívio*, Belo Horizonte, Scriptum.
- (1999), *Quem Faz o Quê?*, ilustrações de Regina Miranda, Belo Horizonte, Formato Editorial.
- Andrade, Oswald de (1970), *Obras Completas VI. Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

- Aristóteles, *Poética* (1993), tradução Eudoro de Souza, São Paulo, Ars Poetica.
- Barthes, Roland (2012), *A Câmara Clara*, tradução Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Nova fronteira.
- Benjamin, Walter (1984), *Origem do Drama Barroco Alemão*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.
- Bloom, Harold (1969), "The Visionary Cinema of Romantic Poetry" in Alvin Rosenfeld (org.), *William Blake. Essays for S. Foster Damon*, Providence, Brown University Press.
- Campos, Augusto de / Décio Pignatari / Haroldo de Campos (2006), *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1960*, São Paulo, Ateliê.
- Cascudo, Luis da Câmara (1984), *Literatura Oral no Brasil*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia.
- Hansen, João Adolfo (2006), "Categorias epidíticas da ekphrasis", *Revista USP*, São Paulo, n.º 71, pp. 85-105.
- Heffernan, James A. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press.
- Morier, Henri (1981), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Rosário, Lourenço Joaquim da Costa (1989), *A Narrativa Africana de Expressão Oral: transcrita em português*, Lisboa/ Luanda, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Angolê.

Telma Scherer possui graduação em Filosofia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina, mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, com um semestre de doutorado-sanduíche na Universidade do Porto. Atualmente realiza estágio voluntário de pós-doutoramento na Universidade Estadual de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Trabalhou como poeta, performer e ministrante de oficinas para instituições como Serviço Social do Comércio, Prefeitura de Porto Alegre e Bienal do Mercosul, entre outras. Publicou três livros de poesia: *Desconjunto* (Instituto Estadual do Livro, RS, 2002), *Rumor da casa* (7Letras, 2008) e *Depois da água* (Nave/Prêmio Elisabete Anderle, 2014).

NOTA

¹ No poema lê-se:

Como performer,/ esforço-me para seguir/ a única instrução/ de que consigo me recordar/ enquanto tento grafar com o corpo/ no espaço: deixar para trás/ os cadáveres, se não for possível/ enterrá-los com dignidade,/ ou incinerá-los/ e espalhar suas cinzas ao vento.// **4** Porque errar pela cena-mundo/ com um cadáver às costas/ é correr o risco de ceder/ de vez à loucura/ (Arthur Bispo do Rosário/ bordou em um de seus estandartes:/ “todo louco tem um morto/ que ele carrega nas costas./ O louco só fica bom quando/ se livra do morto”) tantas são as vias/ que se abrem tão logo começa/ cada novo começo.// **5** Abandonar o cadáver/ de algum outro morto,/ mas não a sombra/ da minha própria morte,/ que está ali onde estou,/ está aqui e sempre comigo,/ no tempo “saturado/ de agoras” (Octavio Paz)/ que é o da vida/ em forma de arte. (Aleixo 2010: 86-7)

***Eu nunca vi senão prefácios à destruição:*
a ética da écfrase em *Erros Individuais* de José Miguel Silva**

Vítor Ferreira

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Resumo: Este ensaio procura analisar a dimensão ética da poesia de José Miguel Silva em *Erros Individuais* (2010) tendo em consideração as diferentes estratégias ecfásticas adotadas pelo autor na relação estabelecida entre pintura e poesia.

Palavras-chave: José Miguel Silva; ética; écfrase; interartes

Abstract: This essay seeks to analyse the ethical dimension in José Miguel Silva's *Erros Individuais* (2010) considering the different ekphrastic strategies implemented by the author in the relation established between painting and poetry.

Keywords: José Miguel Silva; ethics; ekphrasis; interart

Erros Individuais (2010) consagrou José Miguel Silva como uma das principais vozes da poesia portuguesa contemporânea. Na sequência da publicação do livro, o crítico José Mário Silva, além de destacar a “verve truculenta” do poeta, considerou-o um dos “melhores cronistas” do “lado feio e triste do país” (Silva 2010: 61). Desde então, o poeta publicou *Serém, 24 de Março*, em 2011, reeditando, ainda, em 2014, *Ulisses já não Mora Aqui*. Ambos os livros contêm essencialmente reescritas de poemas previamente

elaborados,¹ pelo que *Erros Individuais* pode ser considerado, até ao momento, o último livro de poemas *originais* do autor. E, no entanto, *Erros Individuais* não assume uma despedida, mas um regresso, sendo que o primeiro verso do livro abre com a expressão “Voltemos a isto [...]” (Silva 2010: 11). Neste seguimento, são três os poemas que, incluídos na primeira parte do livro (“Preâmbulo”), debatem a *utilidade* ou a *necessidade* da poesia. O regresso, ainda que desencantado, assume-se como oposição ao *silêncio*, definido pelo poeta da seguinte forma: “[...] primitivo, / desumano, e faz da vida uma proeza / bocejante, muito pouco pessoal” (*idem*: 12).

Ainda assim, neste ensaio importa refletir mais detalhadamente acerca da segunda parte do livro (“Via dei Malcontenti Ou Ascensão e Oclusão do Indivíduo”), a qual presenteia o leitor com um frequente diálogo interartístico. Num artigo de 2011, divulgado no *Público*, João Bonifácio escreve que *Erros Individuais* “parte de uma viagem de férias a Florença para analisar a Igreja e o capital, a arte e a moral” (Bonifácio 2011: s/p). Ora, é maioritariamente nesta segunda parte do livro que José Miguel Silva se ocupa das reflexões assinaladas por João Bonifácio. Como tal, os títulos desses poemas citam nomes de ruas, lugares ou cidades; nomes de museus ou igrejas; nomes de pintores e/ou das suas obras. Em consequência, a pintura é a arte mais relevante no livro, pelo que o leitor poderá encontrar referências a obras de Fra Angelico, Ticiano, Domenico Ghirlandaio e Ambrogio Lorenzetti.

Convém salientar que o diálogo interartístico surge reiteradamente na obra poética de José Miguel Silva. Recordo que o primeiro livro do autor, *O Sino de Areia* (1999), apresenta três poemas cujos títulos aludem a filmes de Kurosawa, Mizoguchi e Ichikawa.² No livro seguinte, *Ulisses já não Mora Aqui* (2002), *Stalker* (1979), de Tarkovsky, é também mencionado. Porém, o melhor exemplo da importância do cinema na poesia de José Miguel Silva é, indubitavelmente, o livro *Movimentos no Escuro* (2005), no qual os títulos dos poemas são sempre títulos de filmes (exceto numa ocasião, em que o poema parte da “cassete” de um jogo de futebol).³ Ora, a respeito deste livro, Joana Matos Frias escreve:

[...] as composições de *Movimentos no Escuro* resistem de forma intencional a qualquer tentação — ou tentativa — efrástica. Quer dizer: contrariando um gesto que seria, apesar de tudo, altamente previsível numa certa poesia contemporânea que por isso mesmo começa a dar alguns sinais de nítido desgaste, José Miguel Silva invoca um conjunto de obras cinematográficas, não para estabelecer com

elas qualquer vínculo de natureza descritiva, mas sim para a partir delas — e contando, portanto, com a colaboração pressuposta na competência intertextual do seu leitor —, desenvolver um exercício poético de cariz reflexivo. [...] [M]ais do que visões, os poemas deste livro são meditações, e o grande efeito que cada texto atinge é da ordem, não do *dar a ver*, mas do *dar a pensar*. (Frias 2015: 132)

Num artigo referente à reedição de *Ulisses já não Mora Aqui*, Hugo Pinto Santos também sugeria que, em *Movimentos no Escuro*, o poeta não se submetia “à éfrase da praxe” (Santos 2014: s/p). Mas, além do cinema, a música ocupa um papel preponderante em outros dois livros do poeta: *Vista para um Pátio seguido de Desordem* (2003) e *Walkmen* (2007; escrito com Manuel de Freitas). Por outro lado, como já foi referido, a pintura é a arte mais significativa em *Erros Individuais*, o que comprova o multifacetado interesse de José Miguel Silva por outras artes.

Retome-se, entretanto, a viagem do poeta a Itália.⁴ João Bonifácio procura resumir o livro da seguinte forma: “Os poemas partem de uma espécie de narrador que se passeia entre a alta pintura religiosa e os turistas abonados, ponderando o equilíbrio precário entre a fé e o dinheiro, entre a Igreja e a burguesia” (Bonifácio 2011: s/p). Interessa-me, sobretudo, salientar a expressão “narrador”. *Erros Individuais* é afinal um livro de poesia, uma narrativa, uma crónica?⁵ De facto, não menosprezando um rigor vocabular e rítmico muito próprio da poesia, *Erros Individuais* exhibe um forte pendor narrativo, cronístico e reflexivo. Assim, diria que há “uma espécie de narrador” principal, um sujeito poético que se autodefine como um “atomista merencório, / pouco dado ao consumismo venturoso” (Silva 2010: 24) ou um “céptico hedonista e quezilento” (*idem*: 25) de visita ao “país da arte sacra” (*ibidem*) e, mais concretamente, a Florença, uma “[...] urbe / conduzida pelo espírito voraz, / falacioso e falador da burguesia” (*idem*: 32). O impulso crítico domina, por conseguinte, as reflexões deste sujeito poético. Contudo, o livro não se esgota num só sujeito, impulsionando, em simultâneo, vozes múltiplas e diversificadas. Por exemplo, o poema “Piazza della Signoria” (*idem*: 35) apresenta o discurso na primeira pessoa de uma personagem criada/imaginada pelo poeta. A estratégia repete-se exatamente da mesma forma na terceira parte do livro (“Vozes Apanhadas do Chão na Igreja de San Miniato al Monte”), na qual os cinco poemas, *narrados* na primeira pessoa, expressam a individualidade de outras vozes.

Simultaneamente, a complexidade de *Erros Individuais* advém não apenas da convergência entre diferentes estratégias poemáticas, mas também de alguns conflitos assumidos pelo autor: “Tenho sempre esta dúvida: pode a estética prescindir da moral?” (Silva *apud* Bonifácio 2011: s/p). Embora José Miguel Silva assuma a dúvida, a “vocação política” da sua poesia é bastante evidente,⁶ sendo que a preferência do autor (“prefiro a arte que se funda num sentido moral” (*ibidem*)) se manifesta abertamente nos seus poemas.

Na ocorrência de uma viagem real a Itália e, em concreto, a Florença, cidade sobejamente conhecida pela qualidade dos seus museus e pela sua *alta* cultura, por que não repete José Miguel Silva a estratégia de *Movimentos no Escuro*: para cada objeto artístico, um poema? Talvez, em parte, a leitura de “Uffizi” ajude a compreender:

Que faz um céptico hedonista e quezilento
no país da arte sacra? Como pode
libertar-se da noção de que estes jogos
de volumes, estes planos vivamente
coloridos, representam tudo aquilo em
que não crê: o fanatismo, a videiterna,
o sacrifício do corpo? Deambula
pelas salas como um cão esfomeado
por um campo de tremoço, sem achar
em tão exótica e senil mitologia
firme carne onde ferrar o pensamento.

Irritado, estuga o passo, cada vez
mais insensível à seráfica beleza
das madonas parideiras, de sorriso
complacente, ao intérmino desfile
de agonias, ascensões e pietás,
procurando avidamente as belas damas
de Bronzino, as doces Vénus ou até
o rosto duro (mas humano, pelo menos)
de burgueses, mercenários e fidalgos:
emissários do real, da violência
do desejo deturpado em senhorio.
[...] (Silva 2010: 25)

Entre tantos objetos artísticos presentes na Galleria degli Uffizi, o sujeito não pretende destacar pintores (Bronzino é exceção) nem as suas obras, prefere englobar estas últimas numa enumeração desencantada (“[...] seráfica beleza / das madonas parideiras, de sorriso / complacente, ao intérmino desfile / de agonias, ascensões e pietás”). Afinal, para quê dar a ver “tudo aquilo / em que não crê”? A contemplação passiva do objeto estético não é um procedimento possível, tal como observa Pedro Eiras em *Um Certo Pudor Tardio: Ensaio sobre os “poetas sem qualidades”*: “o espectador não realiza tanto o gesto estético da contemplação quanto um gesto ético da interrogação [...] ver deve conduzir a um gesto que seja mais do que ver, menos do que uma qualidade, algo como uma dúvida ética, filosófica, política” (Eiras 2011: 104).

Atente-se, igualmente, na reflexão de Jorge de Sena no posfácio de *Metamorfoses, seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, publicado pela primeira vez em 1963:

Possivelmente, dir-se-á que estes poemas são ensaísmo literário, meditações moralísticas, impressionística crítica de arte, tudo isso enroupado de métrica e de alguma emoção. [...] Estou mesmo em crer que os devotos dos objectos estéticos se indignarão com que eu não me tenha contentado apenas em contemplá-los. [...] Mas, no que respeita o elemento moralístico, acrescentemos que toda a poesia — se não é consolada ou dolorida, mas irresponsável, descrição de um *aboli bibelot d'inanité sonore*, que a própria poesia de Mallarmé não foi — é uma meditação moral. Sem dúvida que o não é (ou não deve sê-lo) num sentido normativo; mas indubitavelmente o é num sentido *escatológico*, de inquirição aflita sobre as origens e os fins últimos do Homem. (Sena 2010: 23)

Também os poemas de José Miguel Silva, referentes a pinturas específicas, são formulados mais como uma *meditação moral*. Raros são, pois, os momentos em que a visualização dos objetos artísticos propicia a descrição. Como escasso exemplo, cito os primeiros versos do poema “*Homem Doente — Ticiano*”:

Quem não arrisca não erra, não se expõe
a que o vento lhe desmanche o penteado,
a cosmética das máximas mais firmes.
Este jovem, por exemplo, não arrisca,
veste de luto por si mesmo, num ensaio

de extinção. [...] (Silva 2010: 31)

O óleo sobre tela *Ritratto d'Uomo Malato* (1515), atribuído a Ticiano, pode ser observado na Galleria degli Uffizi. E talvez a pintura mereça ser destacada por exibir um rosto “humano, pelo menos” (Silva 2010: 25). De qualquer forma, a referência intertextual à pintura e a expressão “Este jovem, por exemplo, [...]” não deixam dúvidas de que o poema descreve o jovem da tela ao realçar o seu penteado imaculado e a cor da sua roupa (“veste de luto por si mesmo”). Neste seguimento, também o poema “*Efeitos do Bom Governo na Cidade e no Campo*”, referente às pinturas de Ambrogio Lorenzetti,⁷ esboça breve segmentos descritivos que podem ser observados nos frescos: “[...] muros cor de vinho e avelã” (Silva 2010: 42); “[...] Ruas breves / como a vida, desenhadas passo a passo, / num acordo com o ritmo necessário / dos homens e dos montes em redor” (*ibidem*).

Contudo, também a éfrase em *Erros Individuais* não é “da praxe”, assumindo-se de múltiplas formas, o que, aliás, parece ser uma tendência no contexto poético português. A respeito da recente antologia *Passagens: Poesia, Artes Plásticas* (2016), que compila poemas de autores portugueses em diálogo com obras plásticas, Joana Matos Frias escreve no prefácio:

[...] são muito raros os casos em que a poesia circunscreve o seu exercício a um trabalho de transposição descritiva de um qualquer objecto plástico para a produção verbal. Há, pelo contrário, um muito variado impulso efrástico (simplificando: no sentido contemporâneo de “representação verbal de uma representação visual”), em que a aproximação poética da obra ou do artista plásticos se faz com base em estratégias poemáticas muito diversificadas que vão desde a interrogação crítica do objecto à interpelação do seu criador, passando por modos de composição narrativos, ou ainda de índole reflexiva e abstracta, aparentemente mais distanciados da[s] obra[s] concreta[s] de que partem. Dar a ver equivale aqui, por conseguinte, a dar a pensar. (Frias 2016: 12)

Ou seja, contrariamente ao que ocorreu durante vários séculos, o *Escritor* contemporâneo abandona a função de *Descritor* (cf. Frias 2008: 165). Com a multiplicação de outros meios que facilitam o *dar a ver*,⁸ o poeta encontra-se, assim, mais consciente do seu papel enquanto elemento capaz de elaborar uma *meditação moral*, recuperando as palavras de Jorge de Sena. Repare-se, todavia, que, segundo Joana Matos Frias, o *dar a*

pensar é próprio dos autores incluídos na antologia, mas, acrescento eu, muito em especial, de um autor como José Miguel Silva, visto que a autora já salientara esta dimensão reflexiva do poeta no ensaio alusivo a *Movimentos no Escuro*: “[...] e o grande efeito que cada texto atinge é da ordem, não do *dar a ver*, mas do *dar a pensar*” (Frias 2015: 132).

Dar a pensar, através de “um muito variado impulso efrástico”, parece ser, de facto, o objetivo principal de José Miguel Silva nos poemas que se ocupam de uma representação visual. Em “*Homem Doente — Ticiano*”, o tom algo descritivo e referencial dos primeiros versos é prontamente abandonado, sendo substituído pela criação da *personagem*. Após a breve nota relativa ao penteado e ao vestuário do jovem retratado (que podem ser observados na tela), José Miguel Silva elabora uma descrição psicológica da personagem, fabricando hipóteses que expliquem a sua solidão:

[...] Ri-se dos passos que deixou
por tropeçar. Cada minuto em silêncio,
pensa ele, vale pelo menos seis dobrões
de serenidade. Sepultado até aos ossos
em palavras aprendidas, faz o encómio
da vida retirada, dos dentes de leite.
Escolheu o partido da solidão porque
a vida o assusta. Assusta-o a turbulência
do mal, a guinada sanguinária em que se
jogam os sucessos, os triunfos — a vida,
julga ele, é refractária à piedade. Fala-se,
na vida, muito alto, cometem-se rasteiras
e negaças, por vontade. É de fugir
ou devorar, comenta ele aos seus botões.
E nada disso o apaixona. Não foi feito
para guerras nem angústias, desconfia
do amor e da fraqueza que nos une
como elos de corrente ameaçada.
Antes quer a sepultura dos libertos,
declarar-se à fantasia dos caídos
sem combate. E de tanto recuar,
não parece outro o seu destino.

O poema desvenda uma vida hipotética que é, simultaneamente, crítica à Humanidade: “Fala-se, / na vida, muito alto, cometem-se rasteiras / e negaças, por vontade”. Semelhante desencanto é assumido no poema “*Natividade — Domenico Ghirlandaio*”, onde não havendo qualquer referência à pintura (também conhecida como *L’Adorazione dei Pastori*, e que pode ser observada na Igreja da Santa Trindade em Florença), apenas o motivo da tela (o nascimento de uma criança) é recuperado enquanto motivo do poema. Não interessa a José Miguel Silva descrever o trabalho de Ghirlandaio, nem contemplar os “planos vivamente / coloridos” (Silva 2010: 25), mas construir um discurso contemporâneo dirigido por um “pessimista / que se preze” a uma criança recém-nascida: “Liberdade, propriamente, só terás a / de gastar, de consumir-te em acessórios / corrosivos, idiotas e gerais” (2010: 39). O desencanto é de tal ordem que a vida é interpretada não como milagre, mas como castigo: “[...] «Coitada, que não sabes / ao que vens e se soubesses não virias” (*ibidem*).

Como outro exemplo, o poema “*Efeitos do Bom Governo na Cidade e no Campo*”, além de descrever a harmonia paisagística de Siena, pressupõe uma crítica direta e ativa à realidade portuguesa:

Ambrogio Lorenzetti deu a Siena,
a dos muros cor de vinho e avelã,
uma promessa de turístico futuro,
embargando com seus frescos a ruína
promotora de arquitectos, empreiteiros
e demais fomentadores do semigosto
betoneiro que em Portugal há décadas
rebenta com os vivos edifícios
de comum identidade, construídos
por mãos cultas, calibradas e gentis.
[...] (Silva 2010: 42)

Embora seja evidente a admiração que o sujeito sente pelos frescos de Lorenzetti, mais uma vez, o mesmo não se cinge à sua contemplação e prefere através de uma crítica mordaz e irónica comparar a realidade portuguesa à italiana. Um poema político que parte de uma também *política* pintura:

[...]

E tudo porque Ambrogio Lorenzetti
pôs diante dos autarcas de Siena
um memorando, um político lembrete,
incutindo-lhes respeito pela verdura

do passado, pelos ocre e vermelhos,
a noção de que bom gosto e bom governo
são sinónimos na vida da cidade (*ibidem*)

A estratégia ecfrástica é desenvolvida, portanto, num esforço ético e político. Ainda que a paisagem ao redor de Siena e a sua arquitetura sejam descritas, José Miguel Silva não procura deleitar o leitor, mas contrapô-las a um Portugal atual fomentando a meditação e a reflexão do leitor contemporâneo.

Por último, importa repensar por que não trabalhou José Miguel Silva exclusivamente a partir de pinturas (ou esculturas), como fizera Jorge de Sena em *Metamorfoses, seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena* (1963) ou João Miguel Fernandes Jorge em *Museu das Janelas Verdes* (2002). Ora, julgo que tal decisão se deve não só a uma *descrença* em relação à arte sacra e ao que a mesma pressupõe (assumida no poema “Uffizi”), mas também a uma opção ética que permite *dar a ouvir* os “desapossados”, ilustrando as *malcontentes* vidas contemporâneas que o sujeito encontra na cidade. Pedro Eiras escreve a respeito de *Movimentos no Escuro*: “Escolhendo filmes que dão voz aos desapossados, *Movimentos no Escuro* cria a narrativa mínima de uma agonia” (Eiras 2011: 132). Contudo, é em *Erros Individuais*, no poema “San Miniato al Monte”, que a expressão se materializa:

Em San Miniato caminhamos sobre mortos,
epitáfios, tristes portas a que batemos, sem
saber, com um descuido de volúveis, ociosos,
tacões, enquanto farejamos, de nariz no ar,
a gostosa patranha da Ressurreição. Como se
não estivesse em nossas mãos, em nossos olhos,
operar o milagre possível: ceder uma fatia
do nosso juízo a estes apelos que de baixo
nos lançam os desapossados, os que já nada

têm a perder excepto o olhar de quem passa.
A esmola dum pausa para articular o nome
De Luigi Nardi, Angela Ferraresi, Annunziata
de Fabris, Alamanno Biagi, Teresa Pugi...
(Silva 2010: 21)

Trata-se, portanto, de “operar o milagre possível”. Remover nomes, vidas, do anonimato. Recuperá-las no poema. Mas as reticências indicam que são muitos os que não se fazem ouvir. A terceira parte do livro, através das cinco personalidades que narram a suas estórias na primeira pessoa, procura compensar a injustiça. No último desses poemas, pode ler-se:

Há quem olhe para as coisas e veja formas,
cores, colmeias de melífluo sentido.
Eu nunca vi senão prefácios à destruição.
Nas linhas dum rosto via medo farpado,
na curva dum ombro, o peso que suporta.
Encarava com descrença o sorriso das praças,
na cabeça dum menino lia o mapa do inferno
e no amor o combustível da ganância.
Não sei como foi, eu nunca soube fechar
os olhos e dormir como os demais.
[...] (Silva 2010: 55)

Olhar “para as coisas” e ver “prefácios à destruição” impede a contemplação ingénua e o deleite estético. Exige a interrogação, impossibilitando que José Miguel Silva (do mesmo modo que Jorge de Sena) se limite a contemplá-las. Mas ao contrário de Jorge de Sena, o poeta de *Erros Individuais* não se ocupa apenas do espólio de um museu. Pode-se, no entanto, defender que “Florença é um museu [...]” (Mexia 2011: s/p). E, de facto, o que importa salientar é essa convergência entre vida e arte, tão bem exemplificada logo no primeiro poema da segunda parte do livro: “De modo que podemos fotografar-nos, eu a ti / e tu a mim, com uma cara de todos os dias, / sob o olhar comiserado de Madona com Menino / (ladeados por S. Pedro e S. José) no tabernáculo / da esquina” (Silva 2010: 19).

Em *Erros Individuais*, José Miguel Silva nunca coloca a arte acima da vida. Ao invés de *dar a ver* o apuramento estético dos objetos que vislumbra, o poeta questiona-os, recupera-os para o nosso século e medita ativamente. Recolhe vozes “do chão” e num assumido gesto ético compila-as, cria um espaço que não descobre nos museus. Ma(i)s além da visão desencantada, dos “prefácios à destruição” que não consegue *desver*, o poeta apercebe-se de que, por vezes, arte e vida podem convergir perfeitamente:

[...]

As aves interpretam arabescos
concebidos pelo lápis de Da Vinci,
os rochedos de Ghiberti fazem vénias

à passagem do comboio, as oliveiras
e as faias são zincadas amiúde
por ferreiros eruditos, e o coro

feminino dos vinhedos, ensaiado
por Puccini, canta loas afinadas
ao engenho cenográfico do homem.

A morte, o imprevisto, o tremendismo
natural só comparecem, neste parque
do possível, como artistas convidados

[...]

e até o próprio Deus, se quer entrar,
compra bilhete, aproveitando, de passagem,
para ver como se faz um paraíso. (Silva 2010: 41)

Bibliografia

- Bonifácio, João (2011), “Realista não, político sim”, *Público*, <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/realista-nao-politico-sim-277204>> (último acesso em 27/10/2016).
- Eiras, Pedro (2011), *Um Certo Pudor Tardio: Ensaio sobre os “poetas sem qualidades”*, Porto, Afrontamento.
- Frias, Joana Matos (2008), “Ut pictura poesis non erit”, *Relâmpago*, nº 23, Fundação Luís Miguel Nava, 163-178.
- (2015), “Os sais e as cinzas: Dialéctica da anestesia na obra de José Miguel Silva”, *Repto, Rapto (alguns ensaios)*, Porto, Edições Afrontamento, 131-144.
- (2016), “Isto não é um museu”, *Passagens: Poesia, Artes Plásticas (Antologia)*, Porto, Assírio & Alvim.
- Mexia, Pedro (2011), “Malcontente”, *Público*, <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/malcontente-1656964>> (último acesso em 24/10/2016).
- Santos, Hugo Pinto (2014), “Nestas ervas gostaria de deixar cair os punhos”, *Público*, <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/nestas-ervas-gostaria-de-deixar-cair-os-punhos-1672984>> (último acesso em 27/10/2016).
- Sena, Jorge de (2010), “Do Postfácio a *Metamorfoses, seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómene*”, *Antologia Poética*, Lisboa, Editora Guimarães, 21-24 [1963].
- Silva, José Mário (2010), “O céptico hedonista”, *Ler*, nº 99, Círculo de Leitores, 61.
- Silva, José Miguel (1999), *O Sino de Areia*, Fânzeres, Gilgamesh.
- (2010), *Erros Individuais*, Lisboa, Relógio D’Água.

Vítor Ferreira nasceu em 1993 no Porto. É mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Universidade do Porto com uma dissertação intitulada *Não sei se a culpa é minha ou de ninguém: a poesia política de José Miguel Silva*. Publicou, na *Revista Ler*, textos de ficção, poesia e fotografia. Tem igualmente publicados ensaios sobre Sarah Kane, Lars Von Trier e João Miguel Fernandes Jorge.

NOTAS

¹ *Serém, 24 de Março* (2011; Averno) contém a reescrita da edição “caseira” de um livro intitulado *24 de Março* (2004) e de uma série de poemas, intitulada “Serém”, e publicada na revista *Telhados de Vidro* em 2007. No caso de *Ulisses já não Mora Aqui*, o livro fora publicado pela primeira vez e com o mesmo título, em 2002, pela & etc.

² “*Viver — A. Kurosawa*” (Silva 1999: 45); “*O Intendente Sanshō — K. Mizoguchi*” (Silva 1999: 46); “*A Harpa Birmanesa — R. Ichikawa*” (Silva 1999: 47).

³ Contudo, o jogo de futebol é apresentado, no título, como se fosse um filme de autor, no qual o papel do treinador da equipa portuguesa equivale ao do realizador: “*Bayern de Munique 1 X F.C. Porto 2 — Artur Jorge* (1987).

⁴ Ainda que as diferentes recensões sublinhem a viagem do poeta a Florença, importa esclarecer que José Miguel Silva visitou outras cidades, havendo no livro referências explícitas a Fiesole, Siena, Lucca e Pisa.

⁵ José Mário Silva define o poeta como um “cronista” na recensão parcialmente transcrita no primeiro parágrafo deste ensaio.

⁶ “Mais pertinente do que o carácter realista da minha poesia talvez seja a sua vocação política, a sua propensão para interpelar não apenas o íntimo e pessoal, mas também o social” (Silva *apud* Bonifácio 2011: s/p).

⁷ Na Sala dei Nove (Sala dos Nove), no Palazzo Pubblico, em Siena, podem ser observados os frescos *Allegoria degli Effetti del Buon Governo in Città* e *Allegoria degli Effeti del Buon Governo in Campagna* (ambos datados do final do século XIV) a que o poema de José Miguel Silva alude.

⁸ “Isto é: a par da invenção e vulgarização da imagem fotográfica, o progressivo acesso real e virtual ao espaço museológico por um público alargado e indiferenciado esvaziou de sentido e de finalidade os textos descritivistas, cuja lógica assentara numa necessidade sócio-cultural de *dar a ver* com detalhe e de *colocar diante dos olhos* dos leitores os objectos artísticos a que não podiam ter qualquer outro tipo de acesso” (Frias 2016: 12).

eLyRa



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

COMPETE 2020 PORTUGAL 2020



UNIÃO EUROPEIA
Fundos Europeus Estruturais
e de Investimento

UID/ELT/00500/2013

POCI-01-0145-FEDER-007339

ISSN 2182-8954