

ARTE E PERFORMANCE

CONSELHO EDITORIAL

Presidente

Antonio Almeida

Coordenação da Editora Kelps

Ademar Barros

Waldeci Barros

Leandro Almeida

José Barros

Conselho Editorial

Prof. Abrão Rosa Lopes

Prof. Alaor Figueiredo

Escritor Brasigóis Felício

Prof. F. Itami Campos

Escritora Sandra Rosa

Escritor Ubirajara Galli

Dra. Berta Leni Costa Cardoso

Maria de Fátima Gonçalves Lima

Isabel Ponce de Leão

(Org.)

ARTE E PERFORMANCE

Goiânia - GO

Kelps. 2016

A CRÍTICA E A HISTÓRIA LITERÁRIA NA (PÓS) MODERNIDADE¹

Imagem da capa:
Antônio Donizeti da Cruz

Gilberto Mendonça Teles²

Eu me senti honrado e muito feliz por ter sido convidado a prefaciar o livro Arte e performance, organizado por duas grandes amigas – MARIA DE FÁTIMA GONÇALVES LIMA e MARIA ISABEL PONCE DE LEÃO, professoras, respectivamente, da PUC de Goiás (Goiânia) e da Universidade Fernando Pessoa, Porto (Portugal). Era a oportunidade de escrever sobre as duas professoras, a quem devo considerações intelectuais, e muita estima.

Reunindo trabalhos de duas universidades portuguesas (Universidade Fernando Pessoa (Porto) e Universidade do Minho (Braga) e duas universidades brasileiras (Pontifícia Universidade Católica de Goiás (Goiânia) e Universidade do Estado de São Paulo (São José do Rio Preto), o livro contém uma série de sete estudos sobre assuntos relacionados com arte, literatura (poesia), filosofia, cinema e arte contemporânea, tudo sob a ótica do sentido maior da performance.

¹ Este texto foi publicado como Introdução a *Vanguardia latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2002. Obra organizada por Gilberto Mendonça Teles e Klaus Müller-Bergh, em seis tomos: O **Tomo I**, México y América Central -- México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá; o **Tomo II**, Caribe, Antillas Mayores y Menores – Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Haiti, Guadalupe, Martinica e Guayana Francesa, 2002; o **Tomo III**, Sudamérica, Área Andina Norte – Venezuela y Colombia, 2004; o **Tomo IV**, Sudamérica, Área Andina Centro -- Ecuador, Perú y Bolivia, 2005; o **Tomo V**, Chile y países del Plata – Argentina, Uruguay y Paraguay, 2009. O **Tomo VI**, Área Atlántica – Brasil, 2014. // Apresentado no XIII Seminário de Estudos de Literatura: O papel da crítica na Literatura e nas Artes Contemporâneas. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 31 de agosto a 2 de setembro, de 2015.

² Professor Emérito da PUC do Rio de Janeiro e da Universidade Federal de Goiás. *Honoris Causa* da Universidade Federal do Ceará e da PUC de Goiás. Aposentado pela UFRJ. Foi professor de literatura e cultura brasileiras no **Uruguai** (Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro), **Portugal** (Universidade de Lisboa), **França** (Univ. de Rennes e Nantes), **Estados Unidos** (Univ. de Chicago) e **Espanha** (Univ. de Salamanca). Conferencista em várias universidades. // Poeta e crítico, com mais 60 livros publicados nestas duas áreas. Prêmio “Machado de Assis da ABL. Seus poemas estão reunidos em *Hora aberta* (Editora Vozes, 2003). Entre seus livros de crítica se destacam *Drummond: A estilística da repetição* (4ª. ed.) e *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro* (20ª ed.).

No entanto, logo me dei conta de que eu sou também matéria de um desses estudos, o que me deixou numa situação eticamente delicada, razão por que preferi, em nome do bom senso, não tratar especificamente dos textos que compõem o livro, mas do sentido geral da crítica e da história literária com que eles estão teoricamente relacionados. 'Trata-se de um assunto de que venho me ocupando há algum tempo: A crítica e a história literária na (pós) modernidade.

Querendo ou não, a Crítica é sempre *a posteriori*: ela vive às expensas da matéria literária. Assim, não só a literatura, mas toda a produção artística latino-americana (povos de língua hispânica, portuguesa e francesa) está hoje sujeita a uma pluralidade de processos de análise e de interpretação, de verificação e de confirmação da *identidade* política e cultural de cada país. Uma “identidade” problemática, que se volta para “dentro” de sua cultura “autóctone” e que, ao mesmo tempo, se abre para “fora”, para o transnacional, para o globalismo que se vai impondo e motivando, pelo computador e pela internet, o aparecimento de novas formas de conhecimento, de pensamento e de ação. Neste sentido é que se pode falar nas três faces ou nos **três modelos** possíveis de interpretação cultural na atualidade, tomando-se por exemplo o que se documenta na realidade literária do Brasil.

O **primeiro** — o mais comum nos trabalhos universitários — parte do acervo de métodos e critérios, se não tradicionais, pelo menos divulgados e experimentados ao longo do século XX, sob o primado da modernidade. É o modelo que se fez e se aprimorou por intermédio de longos debates entre as formas literárias do século XIX e as propostas artísticas das vanguardas européias, que começaram a ser introduzidas na América a partir de 1909, no mesmo ano do primeiro manifesto futurista, de Marinetti, conforme mostramos

em *Vanguardia latinoamericana*, nos seis volumes que vêm sendo editados pela Iberoamericana, em Madri. Por intermédio deste modelo os estudiosos valeram-se e ainda se valem da “antropofagia”, da “deglutição” das técnicas estrangeiras a fim de com elas trabalhar artisticamente a matéria nacional. Isto explica o diálogo cultural entre o nacional e o internacional, entre o regional e o universal, entre o mesmo metropolitano em face do outro colonial (mais tarde se inverterá a perspectiva: o mesmo será o colonial; e o outro, a metrópole), enfim, entre a Europa e a América Latina, num processo comparatista que, dadas as suas inúmeras possibilidades de aplicação, ainda está longe de se esgotar nas teses e nos estudos de arte e de literatura nos países latino-americanos.

O **segundo modelo** — que vai ganhando adeptos entre os mais novos e se fazendo presente na linguagem universitária — nasce da transformação, da extensão, da repetição, da exaustão e da própria reorganização da modernidade do século XX e, claro, de seus estudiosos, que não se contentam com os critérios vistos como tradicionais e se lançam em busca da “originalidade” de ver o já visto, melhor, de revalorizar o que havia ficado à margem da produção modernista. Parecem mais preocupados com a adoção de modelos novos e estrangeiros do que com o próprio sentido de identidade nacional. Surge daí o que se poderia denominar de crise epistêmica da modernidade, ou, melhor dizendo, da “pós-modernidade” que tem motivado muitas análises inadequadas e apressadas, mais teóricas que fundadas em práticas e exemplos indiscutíveis da cultura de cada país. O interessante é que essa “onda” de estudos, geralmente na universidade, é paralela à crise do sistema universitário brasileiro, em que a pesquisa se vai tornando cada vez mais livresca, sobretudo na área de Letras. Tem sido mais “fácil” valer-se de modelos “enlatados” e aplicá-los indistintamente do que realmente criar um

método especial de pensar e repensar a matéria nacional à luz de uma nova metodologia crítica. Os professores e estudiosos retomam temas e técnicas que não foram totalmente exploradas pelas gerações anteriores, mas que estavam nas propostas modernistas. E vêm os “novos” estudiosos e “descobrem” aí temas e formas “novas” e as redenominam de pós-modernas, espécie de palavra-mágica que dá o tom de “atualidade” à maioria dos estudos universitários dos últimos dez anos, no Brasil.

O **terceiro modelo** — o mais radical e inteiramente dentro da moda da vanguarda cibernética — parece ser, não a síntese dos modelos anteriores, mas a consciência totalitária da semiótica da máquina, do *fétiche* do novo no terceiro milênio, a convicção apressada de que tudo mudará com o computador, com a *internet*, com o novo espaço do *site*, e com o sentido virtual na utopia da *Web*. Escudado na simultaneidade do olhar que se volta ao mesmo tempo para “dentro” (nacional) e para “fora” (transnacional), este modelo abre-se ao mesmo tempo para o centro e para as margens e fronteiras, aspira ao nacional mas teme perder a barca da globalização. Não houve tempo para se dar conta de que a substância cultural continua à espera de pesquisas, comparações e interpretações que podem vir de qualquer um desses modelos, sobretudo do grande auxílio da *cybercultura*. Embora se fale na morte do livro (como se falou outrora na morte de Deus e da Poesia ou como no filme de Truffaut sobre o *Fahrenheit 451*, de Ray Bradmury), o melhor ainda é pensar que toda a parafernália cibernética vai-se pôr tranqüilamente a serviço do homem, a serviço da Crítica para auxiliá-lo na sua tarefa de estudar a vida, o mundo e, por aí, a cultura latino-americana.

*

* *

As literaturas latino-americanas³ somente alcançaram a sua plena maturidade expressiva a partir da segunda década do século XX, no momento em que as principais literaturas da Europa já haviam experimentado a ruptura por intermédio de seus inúmeros manifestos de vanguarda. Daí as relações possíveis e necessárias das literaturas modernas da América Latina com as literaturas europeias, principalmente com a francesa, com a italiana e com a norte-americana na qual se verificaram os mais importantes movimentos vanguardistas que iriam influenciar os escritores do novo mundo. E daí, também, a necessidade de se colocar em discussão uma série de problemas com que se defrontam a crítica e os estudiosos, seja no plano da expressão, às voltas com simples ou complicadas escolhas terminológicas; seja no plano de conteúdo, examinando realidades histórico-literárias bastante diferentes; ou seja, ainda, no plano teórico, da teoria literária, tomando posições de análise e de crítica que vão dar realce à própria literatura ou apenas ao seu contexto político-social.

É daí que se chega à mitificação de alguns termos da Crítica e da História Literária, como *Moderno*, *Modernismo*, *Modernidade* e *Vanguarda*, além da falta de bom senso teórico em termos como “Neovanguarda”, “Antivanguarda” e “Pósvanguarda”, assim como se dá com o “Pós-Moderno”. Não há dúvida de que são **termos líquidos**, no sentido da obra do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, *Modernidade líquida*, de 2001. Para ele, a passagem do século XX para o XXI é representada por uma literatura inquieta, móvel, adaptável às fortes mudanças culturais, como se dá com os líquidos no recipiente sócio-cultural. Daí a metáfora da “*modernidade líquida*” em oposição a uma “*sólida*”, do passado. Acontece que, a meu ver, todo início de um movimento literário é sempre “*líquido*” e

³ Parte da introdução que escrevi para a *Vanguardia latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2000 e 2002, acima mencionada.

sem nome, só *a posteriori* a crítica o define e o solidifica. É o que se deu, por exemplo, com o termo **Modernismo** no Brasil, usado a torto e a direito depois da Semana de Arte Moderna, de 1922. Na verdade, só depois de 1926, a palavra **Modernismo** entrou em cena no Brasil, substituindo o polêmico **Futurismo**.

PRELÚDIO E FUGA DA HISTÓRIA LITERÁRIA

Pode-se, finalmente, chamar a atenção para a relação entre **Crítica e História Literária**, continuamente confundidas como na conferência de abertura. Há um certo ar de “desprezo”, de esnobismo dos mais recentes estudiosos da teoria, principalmente quando se trata da História Literária. Sabe-se que a Crítica e a História Literária se diferem, embora estejam intimamente relacionadas. A História precisa das conclusões da Crítica para abordar, não mais a *obra*, mas os elementos que estão simultaneamente dentro e fora dela, transcendendo-a e, por isso mesmo, propiciando a perspectiva diacrônica. A obra contém elementos *a-históricos*, mais ou menos fixos, difíceis de serem modificados; e elementos *históricos*, que se modificam pelo contexto cultural e pelo senso de originalidade de cada escritor. Cada escritor “*sintoniza a alma de seu tempo. Mas também é o primeiro a captar a necessidade de modificá-la, influenciando no processo de sua transformação*”. Mas esses elementos [histórico e a-históricos] não são, entretanto, diferentes: são os mesmos, dentro e fora da obra. Dentro, numa alta organização sistêmica, estilisticamente estruturados; fora, numa organização menos rigorosa, num sistema mais amplo e cultural, susceptível de mobilidade e de modificação. É a parte móvel e geral desses elementos que deve ser vista em transformação, de uma para outra obra e de um para outro período, nos limites de uma literatura ou da literatura em geral.

Ciência diacrônica e das transformações, o certo é que a História Literária trata do que *muda*, do que varia e não simplesmente do que naturalmente “evolui”, dado que às vezes não há evolução [no sentido de progresso], mas desativação ou abandono de um tema, de uma forma e mesmo de aspectos estilísticos. Assim, uma história da História Literária nos dá conta da angústia dos estudiosos em saber o que realmente muda, o que varia. O historiador se interrogará sobre o *que mudou?*, *como mudou?*, *por que mudou?* e *quando mudou?* E procura explicar essas interrogações.

Como o século XIX foi o século da diacronia, todas as histórias literárias nasceram dentro do modelo da História Geral, privilegiando o contexto em face do texto. Mas no fim do século BRUNETIÈRE escrevia sobre a evolução dos gêneros literários e acreditava que os gêneros é que mudavam. No dizer de TODOROV, “*As obras não se transformam, elas são signos das transformações*” [...], “*Os gêneros não se transformam, eles são produtos das transformações*”. Para os formalistas russos, o que muda são os “procedimentos literários”: cada época procede diferente de outra, possui algo que lhe é particular – o seu *estilo*, conforme TOMACHEVSKI. E para TYNIANOV, o que melhor soube tratar o problema da história literária entre os formalistas, a evolução está ligada ao jogo das *formas e funções*. A *variabilidade literária* consiste na redistribuição das formas e funções: a *forma* muda de função, a *função* muda de forma. A partir dessas mudanças, chega-se à noção fundamental – a da *substituição de sistema*. Parte de um sistema literário se transforma em outro, mas a parte central do primeiro se mantém relativamente estável. É nesse jogo de substituição que se funda a dialética *histórico* (o que muda) / *a-histórico* (o que não muda) no sistema literário.

Os estudos da História Literária no Brasil prolongaram as concepções e os métodos do positivismo que a criou, que a subordinou

à História Geral, que a confundiu com a Filologia e com a Crítica, que lhe aplicou o método, não proveniente de seu próprio material literário, mas o método da História Geral, o qual, por sua vez, saiu das Ciências exatas, tidas como modelares. Em nome da objetividade, que se confundia com quantidade e totalidade, esses estudos, na sua maioria, escamotearam o subjetivo e pessoal, mascarando-se num ideal de “neutralidade científica”. Assim, as nossas histórias literárias não têm passado de coleções de **painéis críticos** -- uma sintagmática de textos críticos: arrumam-se os autores e suas obras sob um nome-chave (romantismo, modernismo) e “criticam” cada um deles, situando-os no nível biobibliográfico (ou cronológico), o que possui o seu interesse prático, mas constitui apenas o primeiro estágio de uma boa história literária.

Os autores mais importantes conseguiram articular no primeiro nível uma visão cultural, ligando as séries literárias (poesia, conto, romance) a outras séries não-literárias: antropológica (Sílvio Romero), político-social (José Veríssimo), econômica (Nelson Werneck Sodré), estética (Afrânio Coutinho, Antônio Cândido e Massaud Moisés) e estético-social (Wilson Martins, Alfredo Bosi, José Guilherme Merquior e José Aderaldo Castello). Cada um deles contribuiu de alguma maneira para o conhecimento do discurso histórico-literário da literatura brasileira, atingindo, algumas vezes, por força do desempenho de um inegável talento de estudioso, o ponto mais sensível, o nível mais alto de uma nova realização da história literária, ou seja, **o da transformação dos elementos que estruturam a obra** e que se fazem signos de transformação da ordem cultural.

Mas, a bem da verdade, não tivemos ainda uma história só da *transformação* do discurso literário, nem a plena consciência de que a história literária é uma ciência da diacronia, que se ocupa das modificações dos elementos da obra, quando vista em perspectiva.

Repetimos [para confirmar] que esses elementos, do **plano de expressão**, do **plano de conteúdo** e também do **plano retórico**, estão ao mesmo tempo dentro e fora da obra. Estão fora como concepções abstratas e universais, como as noções gerais de rima, métrica, imagens, temas; e estão dentro como realizações concretas deles numa obra. Na obra, esses elementos não se modificam; mas modificam-se de obra para obra, tanto nas de um mesmo autor, como nas de autores diferentes, numa época ou ao longo de toda a literatura.

A situação cultural do Brasil ainda comporta a convivência dos dois tipos de investigação histórico-literária: o tradicional [a pesquisa primária] e o que se quer novo e diferente. Não esgotamos ainda os levantamentos regionais que pesam bastante no sentido continental do nosso território de mais de oito milhões e meio de km². Ainda não fizemos as edições críticas dos nossos principais autores. Não aplainamos o caminho para se passar a outro tipo, a outro nível de investigação histórico-literária, como, por exemplo, o levantamento das condições materiais e institucionais da produção e da recepção da mensagem estudada. Não estudamos ainda as técnicas de reprodução, de conservação e transmissão dos discursos oral e escrito. Ignoramos o nosso mercado de livros (edição, difusão, distribuição). Não estudamos as instituições que condicionam as práticas verbais, como as academias, os institutos, as universidades. Não se sabe quase nada da situação do escritor brasileiro nem do público que o lê. Não se fez o levantamento dos códigos e de sua hierarquização (os códigos lingüísticos [falares], estéticos e ideológicos). Nada se fez, em nível nacional, sobre os “limites da intertextualidade” – as relações de uma obra com outra, as influências de autores nacionais em autores regionais e vice-versa, a comparação de temas, como o da “lepra”, por exemplo, que aparecia quase do mesmo jeito em diversos contistas regionais.

Com relação à história do Modernismo, por exemplo, o que se tem é uma espontânea e incompleta repetição de pronunciamentos dos críticos das décadas de 40, e 50, iniciada vinte anos depois da Semana. A partir daí só se vê o já visto por intermédio às vezes de belas edições, que interferem na educação, impingindo a professores e alunos uma concepção histórica que não é inteiramente verdadeira. Os historiadores, quando tratam do Modernismo, apenas “atualizam” sua visão com a produção dos novos escritores que vão surgindo, preocupados em falar de gerações, como se o passado não precisasse mais de ser revisto.

APRESENTAÇÃO

É com prazer que apresentamos aos leitores o livro organizado pela parceria da Universidade Fernando Pessoa e o Mestrado em Letras da PUC Goiás. Esta obra reúne trabalhos de pesquisadores de duas Universidades portuguesas e duas Universidades brasileiras (PUC Goiás e UNESP) em torno de um tema da crítica contemporânea que tem sido bastante discutido nos últimos tempos: Arte e Performance.

A parceria nasceu a partir da execução do Projeto *Desenvolvimento, Internacionalização por meio de Estudos Comparativos e Interdiscursos: Estéticas, Cultura e Memória do Mestrado em Letras da PUC Goiás* desenvolvido a partir de 2013.

Este projeto teve como objetivo geral o fortalecimento e a efetiva consolidação do Programa, no sentido de atingir um padrão de excelência na formação de profissionais, na produção científica na área das Letras e dos Estudos Literários e Críticos, tendo como pontos estratégicos o incremento da pesquisa, da publicação docente e discente, dos intercâmbios internacionais e nacionais.

Foi por meio das ações previstas nesse Projeto, que se tornou possível firmar parcerias e convênios com Universidades Portuguesas, com o CLEPUL, com a Universidade de Salamanca e com a Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris.

Foram concretizadas parcerias como: acolhimento de visitantes no Mestrado em Letras da PUC Goiás, participação dos professores do Programa em atividades dessas Universidades, realizar publicações em conjunta, organizar de coletâneas, desempenhar coorientações, e firmar intercâmbios entre professores e alunos (na

produção de teses, trabalhos, estágio pós-doutoral, pesquisas que envolvem estudos multiculturais, interartes, performances, estudos da Literatura em seus vários gêneros, o teatro, o cinema, a pintura, a música, a dança e outra categoria estética); diversos estudos dentro das linhas de pesquisas do Mestrado em Letras da PUC Goiás: Correntes críticas modernas e contemporâneas; Crítica literária, tradução e transcrição; Interartes e ensino.

Nesse sentido, esta obra é resultado do diálogo estreito e contínuo entre instituições nacionais e estrangeiras com a finalidade de executarem ações que concretizem intercâmbios e parcerias com pesquisadores que possuem estudos apurados e maduros sobre a Literatura e a crítica literária. Assim, foi concebida esta coletânea, composta por sete ensaios/capítulos que trazem reflexões sobre a crítica contemporânea e arte performática.

As Organizadoras

SUMÁRIO

PROLEGÔMENOS AOS ESTUDOS HOMOLÓGICOS ENTRE LITERATURA E PINTURA <i>Aguinaldo José GONÇALVES</i>	19
O IRREDUTÍVEL DRAMA HUMANO <i>Isabel Ponce de LEÃO</i>	49
A CRATERA RODEN: UM INQUÉRITO ONTOLÓGICO <i>João Ribeiro MENDES</i>	67
A VOCALIDADE POÉTICA DE GILBERTO MENDONÇA TELES E LÊDA SELMA <i>Maria de Fátima Gonçalves LIMA</i>	85
A ARTE DE AGORA... AGORA: SIMULAÇÃO E PERFORMANCE <i>Maria Aparecida RODRIGUES</i>	149
O REDEMOINHO DAS IMAGENS NA ARTE CONTEMPORÂNEA <i>Eduardo Paz BARROSO</i>	173
DON JUAN NUM FILME CONTEMPORÂNEO: O OLHO DO DIABO <i>Maria do Carmo Cardoso MENDES</i>	207

PROLEGÔMENOS AOS ESTUDOS HOMOLÓGICOS ENTRE LITERATURA E PINTURA

Aguinaldo José GONÇALVES
Pontifícia Universidade Católica de Goiás / UNESP

As várias formas de perquirição científica repousam, quase sempre, em alguma obsessão. Obsessão esta que deve embasar-se no princípio da percepção, sem a qual se torna impossível aproximar-se do objeto do desejo. Caminhar no sentido favorável da procura, instigar os pontos nevrálgicos que a determinam, rondar as pegadas que indiciam o esboço do objeto, tudo isso e a firme determinação de estudo e de curiosidade científica são princípios fundamentais para o trabalho de investigação e os instrumentais básicos para que se possam vislumbrar algumas linhas sutis da famigerada *verdade*. Evidentemente, esses aspectos tão relevantes devem ser conduzidos pela teoria, nas suas mais variadas vertentes, sem preconceito metodológico, ou fazendo do não preconceito a própria metodologia. Mais ainda tudo isso se torna imprescindível quando o objeto de nossa busca é a linguagem artística, suas formas *entre* e *inter* comunicacionais, seus negaceies expressivos e fontes proliferadoras de mistérios que, na verdade, não são mistérios, mas sentidos escondidos, sentidos ainda não desvendados pelos mecanismos operacionais que se tem na trágica relação entre os referentes do mundo (nas suas mais variadas nuanças) e a tentativa de apreensão de sua natureza, para

não dizer de sua essência. São muitos os caminhos para que se efetue esta busca que, na verdade, sempre resulta no encontro com descaminhos, marcados pela mobilidade - princípio e fim de um novo percurso capaz de nos aproximar de uma consciência. Trata-se da consciência de mobilidade: única vertente que não nega a nossa condição de existentes diferenciados, sensíveis e racionais - por isso mesmo trágicos -, capazes de não termos certeza da exata condição das coisas. “A imobilidade das coisas que nos cercam, talvez lhes seja imposta pela nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas,” Essa imobilidade do pensamento a que alude Proust, capaz de imobilizar todas as coisas que nos cercam, sintetiza bem o que estamos começando a considerar. Diríamos que a mobilidade, tantas vezes sugerida, mas não evidenciada ao nosso pensamento, somente vem à tona a partir da instância em que passamos a obedecer a determinados procedimentos distintos que se inter-relacionam. Tais procedimentos são responsáveis pela construção da *imagem* que singulariza o objeto conhecido e podem se dar por relações de contiguidade, por relações de similaridade, ou ainda pela sobreposição de ambas, e é a partir desses procedimentos que podemos falar de relações analógicas, homológicas e associativas.

Ao aludir a essas formas de relação imprescindíveis para qualquer funcionamento mental e completamente indispensáveis para o estudo das relações entre sistemas artísticos, devo explicitar alguns pontos para que se prossiga a reflexão. Para explicá-los, valer-me-ei de uma das mais importantes influências que me conduziram à pesquisa das relações *homológicas* entre sistemas distintos. Trata-se de uma passagem de Umberto Eco, escrita numa nota de rodapé, no conhecido texto *Obra aberta*. Para a complementação de seu juízo, o semiólogo italiano cita uma consideração de Roman Jakobson. Vejamos a passagem.

Está fora de dúvida que é perigoso estabelecer simples analogias; mas é igualmente perigoso recusar a individualizar certas relações por uma injustificada fobia às analogias, própria dos espíritos simples ou das inteligências conservadoras. Gostaríamos de lembrar uma frase de Roman Jakobson: “Àqueles que se amedrontam facilmente com as analogias arriscadas, responderei que também detesto fazer analogias perigosas: mas adoro as analogias fecundas” (*Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 38). Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para uma verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir os diversos fenômenos (estéticos e não) a *modelos estruturais* mais rigorosos para neles individuar não mais analogias, mas *homologias* de estrutura, similaridades estruturais. Estamos cientes do fato que as pesquisas deste livro ainda estão aquém de uma formalização de tal gênero, que requer um método mais rigoroso, a renúncia a numerosos níveis da obra, a coragem de empobrecer ulteriormente os fenômenos para deles obter um modelo mais manuseável. Continuamos pensando nestes ensaios como numa introdução geral a um trabalho assim.’

Na verdade, há muitos anos, essa pequena nota encontrada em *Obra aberta* conduz minhas indagações acerca das artes comparadas. Mais do que influência, ela possui o que compreendo como princípio fundamental para as abordagens críticas no tratamento da questão. Sem que tivesse sido escrita visando especificamente à relação entre sistemas artísticos, sua concepção se integra perfeitamente a qualquer princípio metodológico que se proponha às aproximações analógicas. Posta em prática, essa concepção atua como ancoradouro para os juízos críticos que tantas vezes se veem em crise ao se defrontarem com abordagens equivocadas, não só nos estudos das relações entre sistemas diferentes, mas também naqueles realizados entre obras pertencentes ao mesmo sistema. Todos aqueles que se empenham nas relações mais

fecundas entre objetos de arte distintos (refiro-me a objetos do mesmo sistema ou de sistemas diferentes) hão de convir que, sobretudo nos dias atuais, passou a existir uma espécie de “febre” cada vez mais alta em se estabelecer algum tipo de relação comparada. Nos congressos surgem os mais inusitados tipos de temas sob a insígnia de Literatura Comparada. Em certo sentido, essa riquíssima área do conhecimento passou a ser utilizada como reduto “daquilo que não se pode classificar”. As relações analógicas imediatas são simplistas, evidentes e desinteressantes, Uma vez que assim sejam, não há necessidade de serem demonstradas, A demonstração se espalha nas faces dos próprios objetos comparados. Evidentemente, os traços analógicos entre dois objetos de pesquisa são portas fundamentais para que se possam adentrar camadas mais sutis, mais complexas, que muitas vezes nos conduzem a resultados fecundos. Daí a complementação de Umberto Eco às palavras de Roman Jakobson: as relações analógicas mais fecundas consistem em portas de entrada para que se detectem *modelos estruturais* mais rigorosos que, na verdade, vão buscar correspondências, equivalências *homológicas* entre estruturas distintas. As similaridades estruturais consistem em fundamentos internos e abstratos aos sistemas comparados que podem ser compreendidos pelo arcabouço *arquitetônico* que os constitui. Uso aqui o signo *arquitetônico* no sentido metafórico, querendo falar do teor construtivo do trabalho de arte que implica procedimentos imprescindíveis para sua realização, buscar as equivalências homológicas entre sistemas distintos é verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos. Foram essas possibilidades de se estabelecerem analogias *fecundas*, que pudessem nos conduzir a *homologias de estrutura*, que conduziram aos estudos das artes comparadas, elegendo dois objetos específicos: a poesia lírica e a pintura.

Há alguns anos - posso dizer muitos anos, pois trata-se da década de 70 - rondava meu espírito uma ideia fixa que chegou a roubar várias cenas de minhas articulações mentais. Tratava-se da questão do movimento abstrato que ia e vinha entre a expressão poética e a expressão plástica. Essas duas expressões tão distintas, uma formada pelos signos artificiais e a outra pelos signos naturais, pareciam comunicar-se por suas línguas distintas e entrecruzar-se na produção de sentidos. Ao ler um poema, conforme o poema, surgia em minha mente uma espécie de diagrama, delineando um desenho que nem sempre possuía um referente definido. Ao contrário, quanto menos se definia o desenho, mais enriquecedor se tornava o fenômeno para o meu espírito. Os procedimentos construtivos do texto pareciam querer determinar uma figura que expressasse seus sentidos. Isso fez com que me voltasse à observação de obras de arte plástica de artistas de minha predileção: Cézanne, Miró, Kandinsky, Mondrian, Paul Klee, René Magritte... e a mesma sensação de avesso me atravessava o espírito: as relações entre categorias plásticas determinavam o indefinível que só o poema conseguia engendrar. E o que era mais fascinante - e ao mesmo tempo incômodo - residia no fato de que, antes de encontrar uma resolução para cada um dos sistemas, complexos e enigmáticos em si mesmos, passei a perceber que um me fazia compreender um pouco mais o outro e vice-versa. Tratava-se da manifestação do poético, engendrado por meios distintos de expressão, mas cujo caráter singular advinha, em todos eles, do modo de construção que acabava sempre no mesmo resultado: a composição da metáfora. Entretanto, cada um deles privilegiava, em si, graças ao próprio meio de que ambos se valiam, instâncias sensoriais e abstratas distintas: na poesia, pelo ritmo engendrado, o diagrama emergente e primordial; na pintura, pelas relações instauradas, a emergência do poético, por formas

transfiguradas no espaço e recompostas na simultaneidade do tempo. Mas isso era fundamental como ponto de partida e não como ponto de chegada. Na chegada, muitas vezes eles se confundiam e nisso residia o fascínio de minhas perscrutações. Anos depois, já completamente envolvido por esse universo intersemiótico, buscando nas teorias e na história da cultura os ingredientes necessários para a formulação de minhas percepções, li as reflexões de Vassily Kandinsky, o grande pintor abstrato, sobre “o espiritual na arte” e encontrei nele pontos de convergência que muito me auxiliaram na elaboração de concepções sobre a relação entre sistemas distintos. Analisando, especificamente, a situação das artes do final do século XIX, o pintor se refere a um fenômeno bastante interessante: artistas pertencentes a sistemas distintos passaram a estabelecer íntimas relações de aproximação entre si. A propósito Paul Valéry comenta o mesmo fenômeno um de seus últimos textos, denominado *Souvenirs poétiques*, que consistiu numa conferência pronunciada em Bruxelas, em 1942, anotada por um ouvinte. Comenta sobre a amizade de alguns pintores impressionistas com poetas, sobretudo Mallarmé, com quem mantinham reuniões ordinárias, discutindo questões estéticas, refletindo sobre a arte vizinha e buscando, cada um, a essência de sua própria arte. Segundo Kandinsky; cada artista passou a procurar, com certa persistência, a natureza de seu objeto, a natureza de sua linguagem. Chega a sintetizar aquele fenômeno por meio da conhecida frase de Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo”, que, de modo muito particular, passou a reger uma das vertentes da modernidade, nisso residindo um paradoxo dos mais marcantes: ao procurar a essência de seu próprio meio de produção, cada artista passou mais e mais a observar, colocar sua atenção no sistema vizinho. Entretanto, na síntese desse paradoxo encontra-se a resposta para tal fenômeno: a questão dos limites dos vários sistemas de signos, dos vários meios de expressão. Mais do que

a questão dos limites que restringem, está a ampliação dos mesmos. Nessa ampliação encontra-se o que poderíamos denominar de *linha assiruôtira* entre o plano de expressão de cada um dos sistemas de signos em relação ao outro, na busca de articulações cada vez mais instigantes, para não dizer complexas, dos planos de conteúdo. Esses fatos de teor estético, mas, antes de mais nada, semiótico, implicam o engendramento de procedimentos construtivos que permeiam as mais delicadas camadas das relações semânticas, manifestadas em obras peculiares da modernidade, evoluindo para procedimentos, muitas vezes radicais, da pós-modernidade.

A reflexão sobre a linguagem ou sobre suas tensas relações com a chamada realidade criou espaço para um novo gênero que vem atingindo dimensões bastante significativas: o *ensaio* como forma anfíbia de escritura. Ele surge para dialogar com o que se denomina de *crítica poética*. É nesse universo que venho me inscrevendo como pesquisador e como escritor. E é nessa esfera do provável que incluo meus estudos das homologias construtivas dos processos mais ousados e bem realizados desse tipo de relação. Todo pensamento que se dispõe a adentrar devidamente as esferas do estético, sobretudo a estética da palavra, acabará por defrontar-se com o universo dos demais sistemas. Na verdade, o que ocorre é um encontro de valor inestimável: o encontro do receptor da obra, ou seu realizador em terceira instância mimética, lembrando Paul Ricoeur ou os teóricos da recepção alemã, com o que se poderia chamar de *signo da arte*. É essa expressão a utilizada por Gilles Deleuze ao analisar a obra de Marcel Proust, num ensaio fundamental, *Proust e os signos*. No capítulo intitulado “Os signos da arte e a essência”, Deleuze discute a questão básica, começando pela seguinte pergunta: “Qual a superioridade dos signos da Arte com relação a todos os outros?” Ao responder à própria pergunta, apresenta a seguinte diferenciação: enquanto todos

os demais signos são *materiais*, por serem encobertos parcialmente pelo objeto que os porta, os signos da arte são *imateriais*. Diz ainda o ensaísta que o signo da arte confere a verdadeira unidade, unidade esta de um sentido inteiramente espiritual. É nesse sentido que aproxima o signo da arte à essência. Na verdade, essa natureza imaterial do signo da arte corresponde ao que se poderia dizer de elemento de enlevação que só na arte conseguimos flagrar e é, exatamente por isso, o que unifica todos os sistemas, independentemente de seus meios expressivos.

Mesmo que não tenham investido diretamente nas questões das artes comparadas como linha principal de suas reflexões críticas, autores da maior relevância acabam por comungar dos mesmos pontos que convergem para a base da questão. Dentre eles, Paul Valéry, Northrop Frye e Jean Starobinski serão aqui destacados, por apresentarem pontos de vista próprios, gerados em condições distintas e, ao mesmo tempo, serem convergentes no que diz respeito ao modo de ver a questão. No caso deste último, a sua inclusão se deve a um fato muito particular. Após toda uma história intelectual centrada nos brilhantes ensaios sobre literatura e sobre interpretação da literatura, o professor da Universidade de Genebra nos surpreende com uma das mais belas obras de que temos notícia no que diz respeito à interpretação das relações humanas por meio da obra de arte. Refiro-me ao livro *A invenção da liberdade*, publicado pelas Éditions d'Are Albert Skira, na França, em 1987 e traduzido em 1994 pela Editora da Unesp. Nessa obra, o grande pensador, delimitando o período de 1700 a 1789 e tomando a pintura como objeto de leitura das relações culturais, traça um complexo perfil sociopolítico e filosófico, em que à imagem visual se conjuga a imagem verbal e, além do mais, transcende o próprio período que recortou para análise, mostrando a intensidade da linguagem visual, como fonte de leitura e de interpretação da realidade.

Sobre Paul Valéry, podemos afirmar que o conjunto de seus ensaios retrata, mais do que ideias a respeito das artes e da literatura, uma concepção das mais coerentes, que se move de forma concêntrica para a questão do poético e/ ou do estético. Seu pensamento dá continuidade e formalização àqueles desenvolvidos por Charles Baudelaire nos meados do século XIX. Em ambos os casos, podemos falar de um pensamento semiológico que se dispôs a todas as formas de expressão e apreendeu, com perspicácia, os fundamentos comuns que conduzem a produção artística. O teor associativo da inteligência de Valéry leva-o a uma espécie de complexidade do espírito que, na verdade, revela a sua capacidade de percepção das linguagens - das várias linguagens, construídas como meio de produção de sentidos. A produção crítica desse poeta e ensaísta francês não chegou (ao menos do que temos conhecimento) a realizar um ensaio comparativo *strito sensu*. Entretanto, percorrendo atentamente os seus vários escritos, percebemos uma espécie de “homologia profunda” do pensamento estético que o conduz a um ponto mais elevado dessas relações. Como já afirmamos no ensaio que serviu de posfácio à tradução de alguns de seus textos no Brasil.

Valéry desvendou-se como ponto alto de sua potencialidade analítico-crítica no estudo que realizou sobre Leonardo Da Vinci. Através desse estudo, pode-se notar uma espécie de síntese de sua força e de sua capacidade de conviver com um sistema plural de linguagens. Leonardo Da Vinci atingiu esse grau de reflexão no exercício dinâmico do pensamento puro. Valéry mimetizou-se na profusão de palavras. No seu processo de invenção crítica e poética, pode-se dizer que ele se tornou o *alquimista do espírito*.

Esse pensador consagrou-se pela competência com que constrói as relações abstratas. Por esse procedimento, ou por meio de seu método muito especial, ele navega pelas várias linguagens, delas

extraindo aquilo que determina o essencial na arte. Nesse sentido, ao descrever o sistema plural de Leonardo Da Vinci e sobre ele refletir, Valéry estava refletindo sobre seu próprio sistema, também plural. Com a mesma profundidade com que tratou o poético no ensaio *Poésie et pensée abstraite*, mostrando a correspondência indissociável entre forma e conteúdo, trilhou pela esfera da pintura, estudando alguns impressionistas, dentre os quais acaba por destacar Edgar Degas, num de seus mais brilhantes estudos: *Degas*. Dunse. *Dessin*, sem dizer de tantos outros em que se infiltrou pelos elementos mais complexos da estética, como é o caso de *Discours prononcé au Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'An*. No seu pensamento abstrato (imaterial, para lembrar Gilles Deleuze, ou despi- do de plausibilidade, para lembrar Northrop Frye), o que se evidencia com muita clareza é um princípio construtivo que tanto regeu seu percurso ensaístico como seu percurso criativo, como bem se manifesta em um dos mais representativos poemas de nosso século, *Cimitière marin*.

O movimento das ideias, bem como algumas concepções até aqui assinaladas, encontrar no pensamento de Northrop Frye certa formalização teórico-crítica que vale a pena apresentar. Esse pensamento forma-se em vários ensaios e, principalmente na obra *Anatomia da crítica*, alguns de seus aspectos ganham relevo. No segundo ensaio dessa obra, “Crítica ética: teoria dos símbolos”, Frye desenvolve a seguinte ideia: existem duas direções básicas para as quais se move nossa atenção no ato de leitura do signo verbal, isto é, para um movimento *centrífugo* e para um movimento *centrípeto*, correspondendo o primeiro ao movimento externo da leitura, em que o signo nos reporta para as coisas que significam, e o segundo ao movimento interno, no qual tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam. Como vemos, a primeira direção vai ao encontro dos *signos materiais* de

Deleuze, enquanto a segunda, dos *signos imateriais*. Como disse, por essa linha de reflexão Frye atinge o ponto central do tema que vimos tratando: o elemento unificador de todos os sistemas artísticos. Conduzindo a ideia de movimento *centrípeto* a uma unidade estrutural que determina todas as formas de arte e que confere àquele que com elas se relaciona a possibilidade de união dos símbolos, rumo a uma percepção simultânea da referida unidade, Frye alude a um “princípio de retorno” fundamental a todas as obras de arte:

Fala-se usualmente desse retorno como ritmo, quando se desenvolve no tempo, e desenho, quando se distribui no espaço. Assim falamos do ritmo da música e do desenho da pintura. Mas um leve aumento de sofisticação logo nos fará falar do desenho da música e do ritmo da pintura. A interferência é que todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome o comando quando elas se exibem. A partitura de uma sinfonia pode ser estudada de uma só vez, como a trilha de uma complexa dança da vista. As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura.’ (Northrop Frye. “Crítica e ética: teoria dos símbolos” In. ____ Anatomia da crítica. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 81.)

A inteligente relação estabelecida por Frye toma como base os sentidos e as diferentes formas de expressão. Evidentemente, os sentidos estabelecidos e outros que ainda não conseguimos definir manifestam-se, direta ou indiretamente, com o tempo e o espaço. A continuidade temporal e a simultaneidade espacial conjugam-se, por procedimentos estéticos, no que se poderia chamar *imagem*, rompendo com a fria divisão entre as duas categorias. Isso não é primazia de um tipo de obra de arte. O verdadeiro artista, que tenha consciência da sua arte e domínio de seu meio expressivo, conseguirá esse resultado. Da mesma maneira, ou proporcionalmente ao ato de invenção, ao

processo de composição sígnica inscreve-se o ato de recepção da obra de arte. Ao que Frye se refere como sendo “leve aumento de sofisticação”, que nos induz a dizer “do desenho da música e do ritmo da pintura”, corresponde ao que defendemos como “ampliação dos limites”, aludido anteriormente ao nos referirmos às reflexões de V. Kandinsky, que mostra o caráter paradoxal das artes na passagem do século. Tradicionalmente, sempre tivemos a poesia (especificamente a poesia lírica) como arte do tempo. Na própria natureza do signo linguístico descrita por Saussure e já apresentada por Aristóteles, tem na temporalidade um de seus componentes intrínsecos. Entretanto, após o advento do verso livre, resultante dos grandes avanços da modernidade, a poesia passou a ter uma esfera composicional que, sem negar sua natureza temporal, avançou para as modalidades espaciais. Desnecessário neste ensaio exemplificarmos tal fenômeno, dada a constância desse procedimento da palavra posta na condição material da folha em branco, que por si mesma deixou de ser um repositório de versos para se tornar parte dos sentidos construídos ou sugeridos pelas possibilidades da montagem. Ainda mais: tais procedimentos vão além do verso, marcando as composições narrativas modernas que têm o seu início antes de Rimbaud, nas obras de artistas como Gustave Flaubert, eles passam a fazer da metonímia o seu fio de prumo, o que leva Marcel Proust a valer-se da metáfora *esteira rolante* para se referir ao trabalho do autor de *Madame Bovary* – As estratégias de motivação do signo se expandiram para a frase ou para o verso, bem como para as suas relações discursivas. Já não é possível imaginarmos uma leitura legítima de um grande poema lírico de nosso século sem adentrarmos sua estrutura composicional, sua distribuição no espaço, sua dimensão gráfica, bem como as desestruturas de palavras, o concreto universo sonoro que muitas vezes parece dominar a infraestrutura do texto; enfim, a materialidade do discurso poético. Muitas vezes, o

espaço entre os signos ou a distribuição do signo no espaço do poema é responsável por efeitos de sentido que jamais seriam conseguidos se nos mantivéssemos apenas na esfera da temporalidade. Até mesmo essa temporalidade é muitas vezes enriquecida, é expandida na esfera do poema, graças aos procedimentos de teor espacial dos elementos constitutivos do texto. Isso tudo é verdade, mesmo antes de considerarmos a participação do leitor que, em todos esses casos, é decisiva. A poesia que se iniciou no século XIX e que se desenvolveu no século XX não prescinde do olho do leitor-observador. A sua constante procura de uma iconização ou de uma espécie de diagramação mental exige que o leitor “olhe” para sua organização gráfica, observe o seu desenho, até mesmo para que possa aproximar-se um pouco mais de sua verdadeira entonação, traço decisivo dessa forma de poesia. Não nos referimos aqui a uma espécie exclusiva que se realiza *a priori* no espaço, como a poesia concreta e, mais recentemente, a poesia visual. Por outro lado, ao tocar essa questão, não podemos ignorar as marcas da poesia concreta na trajetória da poesia contemporânea, sobretudo a brasileira.

Dir-se-ia que a metade do século no Brasil caracterizou-se pela segunda crise do verso, entendendo que a primeira e decisiva crise se deu no final do século XIX com a poesia de Rimbaud e de Mallarmé. A questão dos limites dos signos das várias artes, questionados e ampliados por esses dois grandes poetas, introduziu de maneira mais acirrada o problema do espaço no tratamento do signo poético na poesia lírica. No Brasil do final da década de 50 e durante as décadas de 60 e 70,0 que ocorreu foi um intenso movimento da poesia concretista, liderado sobretudo pelos conhecidos irmãos Campos e por Décio Pignatari. O esfacelamento do verso conferiu lugar a dimensões outras que a palavra pode ocupar, por meio de sua materialidade e de seus diálogos, como os procedimentos anagramáticos, dentro de

uma outra sintaxe, uma sintaxe quase plástica que confere um espécie de mecanismo lúdico por excelência, apresentando o potencial do verbo numa condição de não verbo, antinarrativo e altamente metonímico. Essa poesia, radical em determinadas instâncias, instigadora em outras, parece conferir um tipo de túnel da fome. Ao olhá-la, o logos se impõe de modo decisivo, mas “a alma fica prescindindo de resposta”, aquela resposta do imponderável, que, em todos os tempos, alguma forma poética soube transmitir. A relação entre o leitor - ou o observador - e a obra é diferente: *tem de ser diferente*, uma vez que o objeto que se oferece aos nossos sentidos impõe-se ao olhar, como sói ocorrer com os objetos plásticos. Entretanto, as possibilidades do signo poético demonstradas pelos concretistas são mais representativas do que qualquer questionamento que possamos fazer sobre os próprios poetas concretos. Devemos entendê-los dentro do fluxo das trilhas da poesia e sobretudo da poesia de nosso tempo, que não seria a mesma sem os conhecimentos legados pela poesia.

Passemos, agora, com o mesmo interesse, à linguagem da pintura ou à pintura como linguagem. Caracterizada como uma forma de mensagem que se distribui no espaço planar bidimensional, apresenta ao longo de sua história peculiaridades conflitantes para que pudesse, na modernidade, ocupar finalmente seu lugar próprio no sistema das artes. Mesmo não fazendo parte deste ensaio narrar sua trajetória, devemos lembrar que, instituída devidamente como arte no Renascimento, a pintura precisou imitar, por muito tempo, recursos próprios da escultura para poder ser recebida e respeitada. No século XIX, encontrou na fotografia uma outra inimiga. Assim, sua batalha estética possui características muito próprias que devem ser consideradas. A maior delas foi a conquista de sua especificidade plástica, sem precisar submeter-se aos ditames da ilusão de terceira dimensão, por meio da perspectiva. Entretanto, a mais decisiva foi manter sua natureza ana-

lógico-espacial e evoluir para as relações temporais que vai pouco a pouco conquistando. É claro que, contra esses processos evolutivos da pintura, colocam-se outros, regressivos: uma vez que se caracteriza principalmente pela iconização, tendo como procedimento próprio a analogia, alguns ingredientes, tais como a simultaneidade dos elementos, a concomitância de apresentação visual e outros fizeram-lhe cristalizar os estatutos de uma arte espacial. Entretanto, quanto mais essa linguagem foi se impondo como autônoma, distanciando-se da fotografia e se firmando como linguagem instauradora de relações, mais a pintura foi se impondo como uma forma de manifestação capaz de trazer, na sua esfera de sentidos, a temporalidade. Isso não significa que a arte plástica clássica já não contivesse em suas relações planares as marcas do tempo. Porém, é com a arte moderna, descompromissada com a normatização mimética, que os filamentos do tempo vão se plasmar de modo mais intenso, mais eficaz, pela própria evolução dessa forma de linguagem.

Incomodado com as teses de Lessing no seu *Laokoon ou sobre os limites da pintura e da poesia*, obra fundamental de 1766 que conferiu novas luzes para os estudos comparados, mas que radicalizou as determinações entre tempo e espaço na poesia e na pintura, respectivamente, Paul Klee, um dos mais representativos pintores não-figurativos do nosso século assim se pronuncia:

Todo acontecimento descansa no movimento. No *Laokoon*, Lessing confere suma importância à diferença entre arte do tempo e arte do espaço. Porém, observando melhor, isso não é mais que uma sábia ilusão. O espaço também é uma noção temporal. O fator tempo intervém tão logo um ponto entra em movimento e se converte em linha. O mesmo ocorre quando uma linha engendra, ao deslocar-se, uma superfície. O mesmo se dá a respeito do movimento que leva das superfícies aos espaços. Por acaso (...) um quadro nasce

de modo súbito? (...) O espectador percorre de uma só vez toda a obra? (Muitas vezes sim, ah!) (...) No universo o movimento se dá a tudo, previamente. A “paz na terra” é uma acidental detenção do movimento da matéria. (...) Também no espectador, a principal atividade é temporal. O olho se constrói, pois, de modo que a cavidade ocular se sustente de trechos sucessivos. Para ajustar-se a um novo fragmento deve abandonar o fragmento anterior.

A obra musical tem a vantagem de ser percebida exatamente dentro da ordem de sucessão em que foi concebida; porém também possui o inconveniente de provocar cansaço devido à insistência regular das mesmas impressões. A obra plástica apresenta o profano inconveniente de não se saber por onde começar, porém o aficionado possui a vantagem de poder variar de modo abundante a ordem de leitura e tomar consciência, assim, da multiplicidade de suas. (Paul KLEE, “Teoria’ del arte moderno, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1979, p. 58-60.)

Ao comentar estas sábias palavras, repetirei algumas ideias que desenvolvi em outra situação ao falar do pintor. Paul Klee, como bem assinala Michel Foucault, é um dos mais férteis representantes do princípio da conjunção entre representação plástica (que implica semelhança) e referência linguística (que implica diferença) dos tempos modernos. Pertence à natureza de sua arte abolir, por um trabalho extensivo e intensivo, o aspecto dominante do princípio disjuntivo entre as artes plásticas e as artes sucessivas. Trata-se daqueles raros artistas que conseguem não só manifestar seu juízo estético por meio das obras que produzem, mas ir além, ao escreverem sobre estética com disposição e fundamento ímpares. O movimento das ideias de Paul Klee revitaliza o fluxo dialético da relação entre ato criador, obra e decodificação, ampliando os universos dentro de um grau de compreensão não dos limites, mas das especificidades de cada arte

que preserva as infinitas possibilidades de movimento. Conduzidas pela ideia de “movimento”, as posições do pintor, escritas tantos anos atrás, já subvertiam, sabiamente, argumentações de alguns críticos da atualidade que ainda se mantêm numa postura antiquada ao tratarem de tais questões. O seu pensamento nos atinge como portas que se abrem, como espaços que podem ser compostos na direção do novo. São aberturas que não podem ser confundidas com facilidades; pelo contrário, abrem-se portas para o desamparo, quer do pintor, quer do poeta ou do músico, para a difícil e até mesmo dolorosa viagem da criação. Tanto sua pintura quanto suas reflexões escritas parecem perseguir aquilo que Henri Bergson denomina *derivação da homogeneidade simultânea e sucessiva*, na qual muitas vezes se torna impossível detectar a força primitiva. No tocante à ironia de Klee sobre a apreensão instantânea da obra de arte plástica, nota-se que conseguiu atingir dois alvos: a linha crítica que impõe limites e o fruidor que rapidamente contempla a obra. A condição do público, imediatista e pretensiosa, inverte, no seu ponto de vista, as condições próprias da arte, que acaba ficando à deriva das intempéries de sua reduzida visão.

Existem várias formas de manifestação das artes e de suas relações, sejam críticas, sejam inventivas. Alguns nomes foram citados e comentados neste ensaio como portadores de uma consciência, cada um à sua maneira, sobre as imbricações entre os sistemas artísticos e as especificidades de seus meios como elemento delimitador de suas potencialidades construtivas. Dentre eles, Gilles Deleuze foi destacado e dele foi focalizado um dos mais lúcidos ensaios: *Proust e os signos*. O fato de ter elegido a obra de Marcei Proust como núcleo e ao mesmo tempo como pretexto para suas reflexões justifica-se por tantas razões que não comportaria arrolá-las no presente ensaio.

O texto proustiano, sobretudo *Em busca do tempo perdido*, consiste num universo para onde converge um infindável número

de questões e de onde se esparge, do mesmo modo, um número infindável de possibilidades críticas. Evidentemente, ao desenvolver o seu ensaio, elegendo um dos capítulos para discutir o *signo da arte*, sem delimitar seu meio expressivo, Deleuze tinha em mente os movimentos estéticos da obra de Proust, movimentos esses que cada vez mais têm-nos atraído por apontarem para as mais decisivas (e não resolvidas) questões das artes comparadas. Com a palavra, a incomensurável palavra, o escritor francês conseguiu realizar um *texto anfíbio*, dir-se-ia um *teatro de signos*, para usar metáforas que nos possam aproximar um pouco mais daquilo em que consiste o seu objeto. Os vários sistemas artísticos presentificam-se na obra, das mais variadas formas, e conseguem apresentar-se dentro de suas naturezas específicas, articuladas pela linguagem verbal com quem, além do mais, estabelecem seus diálogos.

Por isso, preferimos denominar esse processo inventivo de Proust de *ensaio ficcional*. Nele, criação e reflexão conjugam-se desde o início dos sete volumes que formam a composição e atuam de maneira fértil, em todos os filamentos que possam determinar as artes comparadas. São inúmeros os trabalhos que já se desenvolveram no sentido de mostrar as relações entre a palavra literária e o signo de outro sistema artístico em Proust. Dentre eles, vale notar, à guisa de ilustração, alguns nomes que, neste campo, possuem valor especial: Michel Butor, *Les artistes imaginaires chez Proust*; Yann le Pichon, *Le musée retrol/vé de Mareei Prol/SI*; Taeko Uneshi, *Le s/yle de Proust/ a Ia peinture*; Luc Fraisse, *L'oeuivre catilédra/e - PrOL/sI et l'architeaure Illédiéva/e*; e o trabalho belíssimo de uma brasileira, Nancy Maria Mendes, *DeI/X ga/eries au musée de PrOl/SI*, de 1994. Esses são alguns dos muitos trabalhos sobre o escritor francês voltados para as relações entre literatura e outros sistemas artísticos presentes em sua obra. A nossa atenção se volta para um dos universos imaginários de Proust, qual seja,

a pintura, como um elemento diagramador de sua invenção. Na verdade, três esferas da arte são representadas explicitamente na sua ficção: a música, a pintura e a literatura. Entretanto, as demais formas de expressão se presentificam neste *moto perpetuo* criado pelo escritor francês: a escultura, a arquitetura, o desenho, a fotografia, a dança, o teatro, além de expressões que até o século XVIII eram consideradas formas artísticas: a culinária, a jardinagem, a ilustração e até mesmo a vestimenta. Nesse sentido, nosso interesse consiste na realização de um ensaio que *recupere* o modo ficcional que Proust engendrou para *recuperar* o teor ensaístico de seu pensamento sobre arte, em todas as suas nuances, sobretudo no que diz respeito à natureza da arte e de suas relações com a realidade. Uma palavra resume todo o bloco verbal que constitui o processo proustiano: movimento. E é pelo movimento que se tem, em cada palavra, em cada cadência verbal, todo o fundamento de seu texto. Proust adentra a esfera do trabalho de arte para resgatar, por meio do tempo espacializado e do espaço temporalizado, o signo da arte, posto em crise numa suspensão dialética, o que também foi alvo de grandes obras de seu tempo, como a poesia de Mallarmé, a narrativa de Machado de Assis e de obras que se seguiram neste século, tais como a “invenção” narrativa de James Joyce e a poesia de e. e. *cummings*, apenas para citar alguns casos. Essa problemática tão presente na modernidade parece ter convergido para a questão da representação, discutida, metaforicamente, no interior das obras. E esse fenômeno, princípio básico do trabalho proustiano, encontrou na pintura uma das mais frutíferas vertentes. A linguagem da pintura é a linguagem do olhar. Nela o conceito advém de uma manifestação espacial icônica, que possui natureza analógica em relação ao que pode representar. As representações da pintura dependem muito do olhar mental daquele que a lê ou a escreve. Roland Barthes, num de seus mais instigantes ensaios a respeito do assunto, assim se manifesta:

Evidentemente não se trata de restringir a escrita do quadro à crítica profissional de pintura. O quadro, seja quem for que o escreva, não existe senão na *narrativa* que eu dou dele; ou ainda: não existe senão na soma e na organização das leituras que se podem fazer dele: um quadro nunca é mais do que a sua própria descrição plural. Esta travessia do quadro pelo texto de que eu o constituo, é evidente como está simultaneamente próxima e distante duma pintura suposta linguagem.” (Refiro-me ao livro de minha autoria *Laokoon revisitado*, São Paulo, Edusp, 1994).

A pintura não existiria como forma de linguagem se não se fizesse linguagem na mente do observador. E a linguagem que se articula na mente do receptor é verbal. É nesse processo que a pintura se move na invenção proustiana. Ele se vale de toda a história da arte para reelaborá-la dentro de um fundamento circular que se verte para uma figura metafórica: trata-se do pintor imaginário Elstir, símbolo das próprias tensões da pintura. E essas tensões encontram-se, dentre outros, em pintores que vão desde o Renascimento até a Modernidade: Jean Béraud, James Whistler, Auguste Renoir, Claude Monet, Carnille Pissarro, Alfred Sisley, William Turner, Verrneer, Piero della Francesca, Camille Corot, Benozzo Gozzoli, Giotto, Botticelli, Raphael, Ingres, Klimpt, Delacroix, Fra Angelico, Carpaccio, Bruegel, Rembrandt, Poussin, Millet, Manet, Latour, Gustave Moureau, Degas, Watteau... O mesmo movimento apresentado e compreendido no âmbito da pintura se estende às demais artes e sobretudo à literatura, meio pelo qual Proust se expressa. Mas existe um outro movimento que se processa: o movimento dado pelo pensamento literário ao universo pictural. Ou ainda: o universo da pintura ganhando vida interpretativa, ganhando realidade (para dizer com Roland Barthes) ao ser movido pelo universo da ficção verbal. A concepção de Ulrich Weisstein de que pode haver uma *mútua iluminação* das artes encontra em Proust uma verdadeira simbiose. Instaura não mais nos meios

expressivos da arte, mas na consciência do receptor, as tensões dos limites que, na verdade, não devem ser questionadas mas vivenciadas, em nome dos caminhos que nos levam à produção de sentidos, capazes de apontar para o insondável que sói mover nossos espíritos.

Este ensaio, como se pôde verificar, não se centrou na demonstração de procedimentos que apontassem para relações analíticas entre sistemas distintos, mas sim na reflexão sobre alguns movimentos que nos parecem determinantes na abordagem crítica. Isso, evidentemente, não significa entendermos como menos importantes alguns fundamentos sem os quais de nada valeriam estas considerações. Dentre eles, vale destacar a *questão retórica*, um dos pontos para onde convergem as atenções das atuais perquirições teóricas que se voltam para outros sistemas discursivos e que nos parecem a base para que se possa buscar a aludida *litolologia de estruturas* entre sistemas distintos. Entretanto, entendemos que tanto a questão retórica como outras de igual interesse se fazem ulteriores àquelas que dizem respeito à natureza da questão, objeto primeiro deste ensaio,

ALGUMAS SUGESTÕES DE LEITURAS HOMOLÓGICAS.

Existe um ponto de interrogação que ronda em torno dos aficionados pelas artes comparadas sobretudo pelas relações entre literatura e artes plásticas. É evidente que, na tentativa de buscar relações entre os sistemas, esses pesquisadores resvalam numa questão básica para poder realizar seus estudos, qual seja, confunde as relações homológicas com as aproximações analógicas entre as obras. O que se deve notar é que as aproximações de superfície seja na literatura, seja na pintura, não nos conduzem a nenhum resultado fértil que possa contribuir para a evolução dos estudos das linguagens e das inusitadas significações que se possam extrair desses estudos.

No caso da literatura e da pintura, seriam as aproximações entre obras semanticamente similares em que o sentido de uma conduz imediatamente ao sentido da outra. Do mesmo modo, se for o caso de obras do mesmo sistema (literatura\literatura; pintura\pintura) as aproximações serão meramente temáticas o que nada acrescentará ao movimento inteligente que as genuínas relações promovem. Trata-se das referidas “analogias de estruturas” que passamos a denominar de “relações homológicas” entre sistemas. Dentro desse caminho, as mais variadas ocorrências podem se dar e é necessário que o pesquisador capte os procedimentos para que possa descrever e analisar o fenômeno que se manifesta entre as obras. A atitude estética que primeiro se deve considerar para uma abordagem analítica de natureza homológica consiste num exercício de natureza perceptiva. Notando alguns elementos invariantes entre as duas obras, mesmo que de caráter analógico, devem-se analisar índices semióticos, tacos de expressão nas duas, buscando, desde o princípio, similaridades formais que possam ir determinando caminhos trilhados pelos artistas no processo de construção das obras, dentro das escalas constitutivas dos trabalhos dos artistas: composição, realização e modulação. O quadro abaixo consiste no famoso “Girassóis” de Vincent Van Gogh. Trata-se de um trabalho artístico de excelência que responde a todos os quesitos do que uma obra de arte necessita para cumprir o seu papel de obra de arte.



Girassóis (1888), Vincent van Gogh (1853 – 1890),
óleo sobre tela, 92.1 x 73 cm.
the national gallery, Londres.

Sua estrutura composicional é tão bem acabada, ou melhor, de um grau de modulação tão elevado que chega a coibir a postura do observador/leitor que se propõe a ir além de simples contemplação da obra, querendo com ela criar um espaço de relação em busca da linguagem engendrada pelo artista. O que dificulta a leitura de uma obra dessa natureza, além dos aspectos plásticos que já em si impõem determinadas atitudes analíticas, o que intensifica tal dificuldade é o fato de se tratar de uma pintura do gênero natureza morta.

A tradição da pintura estabeleceu certo estigma em torno desse gênero similar àquele criado em relação ao poema lírico. Com esse estigma ficou colado na mente da tradição que pintura pertencente a esse gênero possui natureza meramente figurativa, de caráter acadêmico, sem mobilidade, com o modelo bem desenhado, sempre revelando uma composição de objetos estáticos ou um vaso com flores. Por sua competência artística, Van Gogh vai partir exatamente dessa expectativa e se exercitar numa série de “vasos com flores” e atingindo a gama especial de modulação num deles, conseguindo com isso geral esse espetáculo plástico. Não é o propósito deste ensaio analisar o quadro, uma vez que isso tomaria um espaço excessivo e indevido. Nosso propósito é apontar caminhos de encontros entre obras que apresentem procedimentos homológicos. O que é determinante observar neste quadro é seu caráter de desrealização em todas as camadas que o constituem. E essas camadas se realizam numa direção para dentro, num sentido centrípeto do plano de expressão que, conseqüentemente vai atuar de forma decisiva no plano do conteúdo. Muitas vezes, como diria Ulrich Weinstein, as obras se iluminam nessa mútua relação em que a arquitetura de uma faz com que vejamos a arquitetura da outra e nesse processo remissivo elas passam a colaborar mutuamente na busca da compreensão de cada uma delas. O interessante é que nesse movimento, os sentidos que elas transitam se

visitam e jamais deixam de existir isoladamente. Neste sentido o poema “Os Reinos do Amarelo” se enquadra perfeitamente aos componentes macro e micro estruturais do quadro de Van Gogh. Leiamos, vejamos e ouçamos o poema de João Cabral de Melo Neto, contido no livro *A Educação pela Pedra* de 1965. É no prisma das intersemioses e tendo na mente a imagem de “Os girassóis” que o recebemos:

Os Reinos do Amarelo

A terra lauta da Mata produz e exhibe
um amarelo rico (se não o dos metais):
o amarelo do maracujá e os da manga,
o do oiti-da-praia, do caju e do cajá;
amarelo vegetal, alegre de sol livre,
beirando o estridente, de tão alegre,
e que o sol eleva de vegetal a mineral,
polindo-o, até um aceso metal de pele.
Só que fere a vista um amarelo outro,
e a fere embora baço (sol não o acende):
amarelo aquém do vegetal, e se animal,
de um animal cobre: pobre, podremente.

2

Só que fere a vista um amarelo outro:
se animal, de homem: de corpo humano;
de corpo e vida; de tudo o que segrega
(sarro ou suor, bile íntima ou ranho),
ou sofre (o amarelo de sentir triste,
de ser analfabeto, de existir aguado):

amarelo que no homem dali se adiciona
o que há em ser pântano, ser-se fardo.
Embora comum ali, esse amarelo humano
ainda dá na vista (mais pelo prodígio):
pelo que tardam a secar, e ao sol dali,
tais poças de amarelo, de escarro vivo.

João Cabral de Melo Neto.
A Educação pela Pedra (1965)

Um dos mais bem compostos poemas da obra de João Cabral, “Os Reinos do Amarelo” faz jus em todos os níveis à pintura de Van Gogh. A intransigência estética repousa no fato de que também o poema se impõe de maneira singular, par e passo composto e realizado dentro do universo verbal, valendo-se de um rigor composicional que também se impõe de maneira inquestionável. “As Reinos do Amarelo’ é movimento puro. O seu caráter visual e a sua gradação de sentido se embarçam numa integração das mais perfeitas da obra. Comunicação e composição repousam harmonicamente num único espaço discursivo. (...) Atuam como fotografias expressivas de uma realidade específica (Nordeste brasileiro), cujo jogo de imagens propicia uma ampliação para as condições de vida. os poemas equivalentes giram em torno do mesmo sol que de maneira arguta ilumina os personagens deste espetáculo. Poema alegórico, cujo emblema subverte a sua própria montagem, pois revela uma composição patética que conjuga a beleza artística a uma referência humana mutilada. O belo artístico se realiza a partir do feio que constitui o mundo.”¹. No que diz respeito aos índices de homologia estrutural entre as obras, logicamente, para qualquer observador,

¹ Para leitura completa da análise do poema “Os Reinos do Amarelo” consultar a obra *Transição e Permanência. Miró/João Cabral: da tela ao Texto* de Aguinaldo Gonçalves. Iluminuras, São Paulo, 1989.

mesmo os menos interados da questão, o que aproxima as duas obras em primeiro lugar é a correspondência analógica da cromaticidade que se manifesta de maneira intensa nas duas obras e o modo como se integra no interior de cada uma delas. Entretanto, observar a manifestação da cor amarela na pintura e no poema ainda não determina nada no que diz respeito às homologias. Para que isso ocorra há que se realizar um exercício analítico de aproximação dos procedimentos entre as nuances construtivas da cor e de seus matizes, bem como a maneira que se realiza a produção de sentidos como efeito dessas manifestações. Entre essas duas obras vale a pena considerar as correspondências entre semi-símbolos plásticos e os de natureza verbal. Entretanto, muitos outros ingredientes que formam a matéria signica das duas magníficas obras justificam as relações homológicas entre suas execuções e conferem uma profunda similitude na produção de sentidos.

Passando para outro exemplo de possibilidades relacionais entre duas obras buscando suas proximidades estruturais, apenas assinalaremos um caso muito interessante e raro de ocorrer como procedimento bem sucedido que complexo ao mesmo tempo entre obras que pertencem ao mesmo sistema semiótico. Trata-se de um fenômeno estético provocado de modo intencional. Não se trata, neste caso, de uma correspondência casual de procedimentos mas de uma imbricação de uma obra na outra, por meio de procedimentos de recriação e de intersecção de maneirismos entre obras de autores diferentes. As obras envolvidas são “Girassóis” de Van Gogh e “Girassóis” de Paul Gauguin. À guisa de elucidação contextual, vale notar que houve uma estranha amizade entre os dois artistas que se justificava pela intenso prazer de pintar que os unia, entretanto, em todas as demais atividades da vida eles se diferenciavam completamente e isso provocava atritos constantes. Ambos acreditaram poder

conviver se fazendo companhia principalmente para pintar, mas foi impossível uma convivência sem atritos. A admiração de Gauguin por Van Gogh era imensa e sobretudo pelo trabalho artístico que realizava. As biografias dos dois artistas assinalam a mesma versão: a única coisa que Gauguin e Van Gogh tinham em comum era o dom pra pintar. Fora isso, não tinham mais nada! No ano de 1888, quando começaram a trabalhar juntos, as discórdias surgiram cedo. Enquanto Van Gogh preferia pintar em lugares abertos, Gauguin preferia os lugares fechados. Van Gogh dava acabamento a suas pinturas com verniz, Gauguin desprezava isso e detestava as tintas do companheiro. Um pintava pela razão e o outro pela emoção. Gauguin atacava as preferências de Van Gogh, ele por sua vez respondia com ataques de fúria e além dessas diferenças “profissionais”, outras envolvendo a facilidade de Gauguin para arranjar namoradas e a saúde de ferro do pintor também incomodavam, sem contar que os quadros dele eram comprados enquanto os de Vincent não. Mesmo com métodos tão distintos de construção, juntamente com Paul Cézanne os dois artistas formam a grande tríade da pintura ocidental pós-impressionista. Estilos completamente distintos, os três contribuiriam de maneira decisiva para a História das Formas plásticas tais como o Movimento Expressionista e as vanguardas que se seguiriam a partir daquele momento. Agora, passemos ao fenômeno estético, observando detidamente o quadro que se segue de Paul Gauguin denominando “Girassóis”: Este gesto estético podemos considera[á-lo como um dos mais criativos e relevantes no mundo da pintura e suas relações plurais de invenção e de significação.



Van Gogh pintando girassóis (1888), Paul Gauguin, óleo sobre tela, 73x91cm, Van Gogh Museum, Amsterdã.

Paul Gauguin ao compor o quadro realiza uma leitura do conjunto inventivo de Van Gogh. Se se tratasse de literatura, seria já complexo o procedimento: poder-se-ia dizer de um fusionismo entre o processo paródico de invenção conjugado a uma leitura analítica do estilo do pintor holandês. Na verdade, em se tratando de literatura denominaríamos o procediemnto de “paródia da retórica” por meio d qual o pintor vai trabalhar uma série de recursos â luz do quadro e do estilo de Van Gogh. Para que seja possível realizar uma leitura procedente deste quadro, há que se fazer uma espécie de anatomia dos estilos dos dois pintores e analisar o modo como os dois

estilos se imbricam no interior da moldura do resultado expressivo de “Os Girassóis” de Gauguin. Ocorrem nesse quadro uma espécie de interdiscursividade plástica, em que dois discursos formam um terceiro que resultante do processo. Algumas questões surgem dessa invenção de Gauguin: o próprio ato de criação e de representação artística, a questão da simulação e do simulacro, a leitura do pintor Van Gogh no seu momento de criação e de outros elementos fundidos nesse ato criador que gera um enriquecimento a respeito da pintura e de seus meandros expressivos enquanto forma de linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ECO, U. *Obra aberta*. Trad. port. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado*. São Paulo, Edusp, 1994.
- _____. *Transição e Permanência. Miró/João Cabral: da tela ao Texto*. Iluminuras, São Paulo, 1989.
- JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.
- KLEE, P. *Teoria del arte moderno*. Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1979.
- LESSING, G.E. *Laokoon ou sobre os limites da pintura e da poesia*. Neto, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1994.
- WEISSTEIN, U. *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*. Trad. W. Riggan. Indiana, Indiana University Press, 1974.
- VALÉRY, P. *Souvenirs Poétiques*. Paris, Ed. Guy Le Prat, 1946.

O IRREDUTÍVEL DRAMA HUMANO

(a propósito do poema inédito de
António Pedro, “*Annuaire Confidentiel*”)

Isabel Ponce de LEÃO
Universidade Fernando Pessoa - Porto/Portugal

*L'art est l'impreinte de la vie: s'il y a distance entre
art et vie, elle ne peut être qu'infra-mince.*
Herman Parret, Homo Orthopedicus

As palavras de Herman Parret, que em cima convoco, viabilizam uma melhor aproximação à arte de António Pedro pautada pela majestade e a mística da sinceridade, uma sinceridade eivada de heterodoxia mas, mesmo assim, não deixando de o ser. Nela se desenha um ascético drama humano irredutível a valores sociais.

Naturalmente que a sua obra evidencia uma postura coerciva, por um lado arraigada à teoria do tumulto, por outro entroncada nas práticas psicológica, fisiológica, e psicanalítica reveladoras de uma possível identidade compulsiva. Influenciado pelo mecanismo das vanguardas europeias que antecederam a II Guerra Mundial, deambula entre uma teoria do mau gosto reivindicadora do monstruoso e do grotesco, e questões do seu universo íntimo ou da história contemporânea de forma mais contida mas nem por isso menos perturbadora. Por isso a sua obra se pode inserir naquela

corrente que parte da realidade para a inscrever à luz da violência, a crudeza e o erotismo e proceder à descoberta de imagens pela que advogava Breton e que nele processam-se fundamentalmente através da metamorfose e da hibridação, isto é da fragmentação e montagem de pedaços do real. (Ávila e Cuadrado 364)

Referi uma estética sem a identificar porque me custa circunscrever com rótulos escolásticos uma obra que reflete as tradições libertárias de todas as estéticas precedentes, mesmo que tal possa ser negado pelo autor. Interessa-me, sobretudo, em António Pedro, a ideia de unidade da Arte génesis do *Manifesto Dimensionista de 1936*. Ele, que o assinou juntamente com, entre outros, Duchamp, os Delaunays, Miró e Picabia, foi muito além da ideia wagneriana de síntese assumindo, em todas as suas manifestações artísticas, o postulado de que as artes são em si a Arte una e irrepárvel, achando-se a síntese no próprio ato de criação, para que o produto seja uma só Arte, enquanto assunção da melopeia de todas as coisas. Com esta prática, o autor cria na Arte portuguesa – através da sua própria Arte – um lugar prolífico à interação das artes, apagando a fogueira mal ateadada entre elas, na senda das teorias e das práticas da arte internacional. Presentifica-se uma quarta dimensão que é o espaço-tempo perspectivando-se a aquisição de outras dimensões subsidiárias. Para António Pedro, A Arte “é o ponto de acordo de todas as artes, que não são senão meios de chegar ao mesmo fim” (Régio 5); assim se torna no garante da harmonia comunicacional propiciadora de uma inequívoca, verdadeira e intemporal perenidade. Sendo um significante singular “não se reduz a um sinal convencional; é antes, no seu todo, um ícone, uma representação imitativa e sugestiva que pretende incorporar a realidade significativa e transmiti-la através da sensibilidade” (Saraiva 34). Por isso deleita, subjuga e induz a desmesuradas confidencialidades porque traduz “a espacialidad convencional el universo de ritmos móviles de la orientación antropológica humana”

(Berrio 189). Partindo de uma pluralidade material, palavras, ritmos, formas, colagens, cores consolidam zonas de identificação imaginária, através das quais a inventiva humana constrói as representações artísticas da sua identidade antropológica. É esta componente onírico-imaginativa que outorga à materialidade a sua orientação poética e estética. É assim que idiosincrasias estruturais e antropológico-imaginárias relativas à criação e à recepção ajudam a configurar e a compreender a esteticidade da obra.

Em revistas como *Fradique* (1934-1935), *Aventura* (1942-1944), *Variante* (1942-1943), *Mundo Literário* (1946-1948), e em obras como *Grandeza e Virtudes da Arte Moderna* (1939) ou *Introdução a uma História de Arte* (1948), António Pedro dá conta desta conceptualização de arte e, sem renegar o ideal de vanguarda, perseguiu “aquela liberdade que, como nos diz, ‘tem a vantagem de ser inconveniente para tudo o que não é conveniente’” (Guimarães 97). Percebe-se na sua Arte o desejo de “corte de relações com as múmias de todas as escolas e de todos os partidos” (Pedro 8), mas tão só com “as múmias” e nunca com as tradições libertárias a que acima aludi. Ao demandar a autenticidade anímica da forma não se cola ao genuíno automatismo psíquico defendido pelo Surrealismo tendo, no entanto, sido um dos responsáveis pela formação do primeiro grupo surrealista português. Daí poder ser considerado um lídimo embaixador de uma babel estética, que não confunde arte com beleza, nem renega sugestões barrocas providas de talhas *bataillanas*.

Apesar do que atrás disse sobre filiações estéticas, e não negando influências e confluências, terei, em todo caso, de me referir ao abjeccionismo português, um “abiezionismo adulto, dotado di orario próprio e di autogoverno” (Tabucchi 14), por ventura a componente mais singular do surrealismo português, enquanto marca de

um regresso ao desígnio de contestação e destruição [...], a um sentido de derisão, desespero ou, até, agressão [...], espírito de

empenhamento revolucionário [...]: à revolução moral do indivíduo seguir-se-á a revolução do meio ou a abjeção do indivíduo nele (Guimarães^a 143); faço-o mesmo sabendo que, no Catálogo da Exposição Surrealista de 1949, António Pedro tenha proclamado:

Porque sou surrealista?

1.º - Porque assim me apeteceu. [...]

3.º - Porque [...] descobri que, no homem como nas cebolas, havia uma série de capas sobrepostas para lhe taparem o que, lá dentro, é realmente de aproveitar [...]

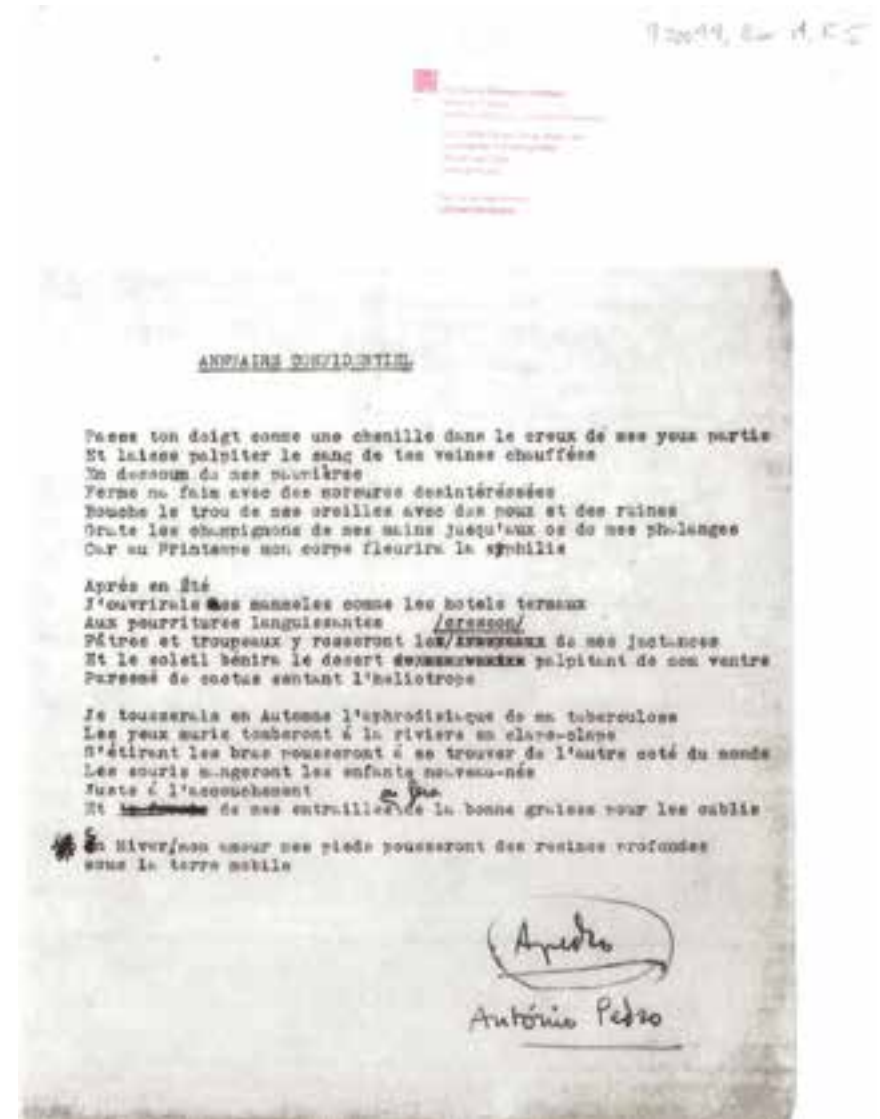
4.º - Finalmente e sobretudo, porque assim me apeteceu.

A obra plástica e literária de António Pedro actualiza a ideia de vanguarda usando de uma provocação assente na agressividade, no inóólito, no absurdo, na inconveniência e na irreverência sem descurar a perspectiva místico-simbólica freudiana e a explosiva simbiose intuição / razão. Há, pois, uma adaptação da sintagmática expressiva e comunicativa da arte visual aos princípios reguladores do literário e do poético, sendo, como são, universais os princípios antropológicos, imaginários, psicológicos e perceptivos que fazem de uma poética singular linguística uma poética geral estética, pois “todos los caminos de la comunicación articulada convergen en el texto. Al texto plástico, como al poético, conduce en definitiva el conjunto de rasgos peculiarizantes de los vários niveles semióticos” (Berrio e Fernandez 183)

Tal se passa em “Annuaire Confidentiel”¹, texto inédito pertencente ao espólio do surrealista belga E. L. T. Mesens², onde imagem e poema se sobrepõem, em sugestões sinestésicas e plásticas, denunciando um uso quase mecânico do corpo a influir funções vivificantes de sentido lúgubre.

¹ O fac-símile encontra-se em baixo. Transcreve-se o texto com algumas alterações uma vez que, não sendo António Pedro bilingue, há construções desajustadas e oralizantes e estruturas fráscas próximas do português. O texto interessa muito mais em termos temáticos do que por eventuais virtuosismos estéticos.

² E.L.T. Mesens foi uma das figuras que lideraram o grupo surrealista de Londres no período em que António Pedro fez parte do mesmo (1944-1945). Com Mesens manteria Pedro uma amizade que se prolongaria para além desses tempos. Cf. António Pedro, ‘Autobiografia’, *António Pedro 1909-1966* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979).



A leitura deste texto tem, necessariamente, que partir de um caos inicial para uma existência completa, singular e concreta ainda que esta pré-existisse à sua materialização, demandando uma corporização nem sempre estática. Assim terei em conta a sua existência fenomenológica, comparada e transcendente ciente de que a sua leitura “consiste à nous conduire vers une impression de transcendance par rapport à un monde d’êtres et de choses qu’il pose par le seul moyen d’un jeu concertant de *qualia* sensibles, soutenu par un corps physique aménagé en vu de produire ces effets” (Sauriau 96).

ANNUAIRE CONFIDENTIEL

*Passe ton doigt comme une chenille dans le creux de mes yeux partis
Et laisse palpiter le sang de tes veines chauffées
En dessous de mes paupières
Ferme ma faim avec des morsures desintéressées
Bouche le trou de mes oreilles avec des poux et des ruines
Grate les champignons de mes mains jusqu’aux os de mes phalanges
Car au Printemps mon corps fleurira la syphilis*

*Après en Été
Jouvirais ces mammeles comme les hotels termaux
Aux pourritures languissantes
Pâtres et troupeaux y rosseront le cresson de mes jactances
Et le soleil bénira le desert palpitant de mon ventre
Parsemé de cactus sentant l’heliotrope*

*Je tousserais en Automne l’aphrodisiaque de ma tuberculose
Les yeux muris tomberont à la riviere en clape-clape
S’étirant les bras pousseront à se trouver de l’autre coté du monde*

*Les souris mangeront les enfants nouveau-nés
Juste à l’accouchement
Et de mes entrailles on fera la bonne graisse pour les oublis*

*En Hiver, / mon amour mes pieds pousseront des recines profonds
sous la terre mobile*

Na associação de duas realidades, no dialogismo, no analogismo, no desconcerto semântico leio uma história de vida, “uma *révolte* que constitui simultaneamente um acato de vingança em que sempre late uma certa sensação de impotência” (Cuadrado e Fernandez 301). Sem o chegar a negar, o poema afasta-se do automatismo psíquico puro para transmitir a frustração e a angústia da abjeção através de enumerações caóticas e de associações aparentemente incompatíveis numa tentativa de desarticulação da realidade que tem na metáfora a sua expressão maior.

Refiro aqui a metáfora numa perspectiva cognitiva, enquanto mecanismo ou recurso básico nos processos de conceptualização, categorização e teorização, mecanismo que não é redutível ou explicável em termos meramente linguísticos, semânticos ou pragmáticos. Os fenômenos linguísticos, que aqui ligo à capacidade metafórica do texto, mais não são que a concretização ou manifestação de processos cognitivos subjacentes.

O tom metafórico de “Annuaire Confidentiel” radica em modelos idiossincráticos do percurso vital e do abjeccionismo. “Ferme ma faim avec des morsures desintéressées” ou “Bouche le trou de mes oreilles avec des poux et des ruines” são metáforas literárias que se estruturam no esquema imagético primário do aniquilamento e da destruição. As motivações que lhes subjazem são instantâneas e fazem parte do que vulgarmente se chama “enciclopédia pessoal”. Por isso se tornam em importantes mecanismos cognitivos através dos

quais os domínios mais abstratos e intangíveis podem ser concetualizados em termos imediatos. A referida concetualização vestigia-se aos níveis linguístico – “mes pieds pousseront des racines profonds” –, estrutural – “Grate les champignons de mes mains” – e psicológico – “Les yeux muris tomberont à la rivière en clap-clap”, realizando-se em diferentes expressões metafóricas. Partindo da metáfora concetual que titula o poema – “Annuaire Confidentiel” – se dá conta que radica na noção de percurso, viagem que abarca os âmbitos abstrato (morte, dor – domínio alvo) e concreto (viagem – domínio origem). Assim se constroem sistemas concetuais abstratos a partir de imagens esquemáticas e conceitos ligados à experiência, que fazem com que os mecanismos metafóricos não sejam exclusivamente linguísticos mas sim estruturalmente concetuais, acessíveis, no entanto à análise linguística. Todo o poema mais não é que a ponta do *iceberg* de processos cognitivos mais básicos que operam na constituição dos conceitos abstratos. Segundo Lakoff (21), o mecanismo cognitivo básico da metáfora é a projeção sobre um domínio (*target domain* – abstrato – alvo) da estrutura de outro domínio (*source domain* – concreto – origem) de que é exemplo o verso “Je tousserais en Automne l’aphrodisiaque de ma tuberculose”.

Há pois, em todo o poema de António Pedro uma projeção de um domínio concetual noutra distinto, na base de um conjunto sistemático de reciprocidades por similitude ou conexão concetual, que tem por função a estruturação do alvo em termos de origem. A dor, a doença, o desespero, a morte aparecem em expressões esquemáticas como “le creux de mes yeux partis” ou “Bouche le trou de mes oreilles avec des poux et des ruines” que configuram um trágico percurso vital.

Por outro lado, a referida viagem ou percurso vital surge enformada nas estações do ano – “Printemps”, “Été”, “Automne”, “Hiver” – fundamentadas na experiência humana, instituindo-se o corpo hu-

mano em centro de expansão metafórica. Repare-se na seguinte rede de integração concetual: “Au Printemps mon corps fleurira la syphilis”. O espaço genérico da dor e da doença demanda um espaço *input* 1, que combina com “corps” e “syphilis”, e um outro espaço *input* 2 onde se encontra “Printemps” e “fleurira”. Tudo termina no espaço *blend* configurador do percurso vital, da dor de viver, da incapacidade de dominar a vida e porventura na morte.

Naturalmente que este poema de António Pedro me faz pensar na metáfora literária que estende a sua projeção forçando os limites expressivos da linguagem, de acordo com as idiosincrasias do poeta e do momento de produção; por outro lado sugere o não dito, instalando a confusão, grata à(s) estética(s) nele presente(s), através de uma transcendência cognitiva que amplifica as fronteiras convencionalizadas da percepção humana e que se pode tornar numa opção geracional embora fruto de vivências pessoais.

Diz Shelley que a linguagem da poesia é vitalmente metafórica porque marca as relações das coisas não apreendidas e perpetua a sua apreensão. O poeta cria relações até então esquecidas e a metáfora cria novos pensamentos que revitalizam a linguagem. São os reinos em que a metáfora se desenvolve que a põem ao serviço desta dor orgânica e visceral, símile do desespero e até da loucura, aproximando-se da estética do feio tão grata a António Pedro.

Há como que um inventário orgânico de ruína e decadência visível a nível linguístico e formal; uma subversão e uma desarticulação que instauram o caos tendo em vista uma posterior reorganização. Constantemente surgem associações insólitas – “fleurira la syphilis”, “cactus sentant l’heliotrope” – que activam novas realidades, bem como a face oculta do quotidiano, cuja mediocridade é violentamente criticada. É o tom metafórico, de matriz claramente imperativo – “Passe”, “Bouche”, “Ferme”, “Grate” – que questiona essa realidade

que, aqui e agora, é o percurso vital tornado “fórmula de provocação, de subversão e de esperança” (Ávila e Cuadrado 306).

O título do poema remete para uma capitalização de vivências que ampliam o signo “annuaire” para a noção de vida. Essa vida tem as suas etapas configuradas nas estações do ano – “Printemps”, “Été”, “Automne”, “Hiver” – símile das 4 fases do percurso da humanidade. Há provocação nas opções lexicais e nas já referidas insólitas associações que configuram concomitantemente insistentes subversões.

E a esperança? Aí irei. A ordem como surgem as estações do ano é, aparentemente, a mais trivial mas é agora usada com uma clara segunda intenção – da esperança que não chega a ser para a desesperança onde espreita a esperança. Esclareço: a primavera, enquanto etapa da vida onde a esperança impera, é destruída pelas já referidas associações, que optam pelo marginal e pelo abjeto enquanto expurgação necessária, numa intensidade fiel ao espírito do eu; o mesmo se passa com o verão e o outono, mesmo que se considerem já fases descendentes. Surpreende o inverno que, embora conserve a relação ética / estilo, se presentifica de modo desconcertante. Trata-se da estrofe mais curta do poema, numa fidelidade intransigente conteúdo / forma, que parece demandar a salvação do desespero e da loucura por duas vias – morte e renascimento. Há nesta estrofe – “En Hiver, / mon amour mês pieds pousseront des recines profondes / sous la terre mobile – uma carga polissémica desconcertante assente numa aparente regressão lexical relativamente ao resto do poema. O tu explícito, sobretudo na primeira estrofe de forte tom dialogístico, tem agora nome – “mon amour” – prenúncio da afectividade e da proximidade anunciadas no título pelo signo “confidentiel”; parece ainda observar-se a metamorfose dos pés em raízes – recorrente na poética de António Pedro. Mesmo em “terre mobile”, as raízes, se “profondes” agarram-se e poderão ou não fazer renascer outra vida. A ideia de morte, de dor, de fim não se suspendendo, surge acoplada a um

desconcertante *renatio*. Este desconcerto, sendo típico das estéticas que subjazem ao texto, presentifica-se como desafio interpretativo. Seguindo Eco, vejo neste prototexto a viabilidade de várias interpretações e de actualizações de sentido, perseguindo, como persigo o carácter consensual das teorias linguísticas, literárias, e sociológicas que relevam o papel do leitor na dinâmica textual. A hermenêutica configura, de facto, um conjunto de enigmas que o leitor deve deslindar. A compreensão estética, a interpretação e a aplicação textual são, para Barthes, incumbências do leitor, seja, texto e leitor estão cativos da comunidade interpretativa de que fazem parte.

Jauss, Eco, Barthes... legitimam assim a minha leitura deste texto enquanto reconstrução de um percurso vital, de dor, naturalmente. A inteira dependência de um tu co-protagonista, presente no tom imperativo da 1.^a estrofe, cede lugar a um protagonista único que sobe para um *plateau* através de uma incessante retórica do eu – “J'ouvrirais”, “Je tousserais” – para depois dele descer, convocando de novo o tu em jeito de panaceia para um fim anunciado – em aberto, ou talvez não.

É no corpo que tudo conflui; é dele que tudo emana; é ainda ele o grande protagonista do percurso vital não se eximindo o autor, para o sobrelevar, “a retomar o exercício de um retórica orientada no sentido de ‘substituir pela do artista a personalidade do espectador’ mediante uma veracidade de forma alcançada imaginativamente ou [...] uma decorrente da valorização do próprio estilo” (Guimarães 97).

Em “Annuaire Confidentiel” surge o poeta, o homem de teatro e das artes pictóricas “que não se furtou à influência de uma estesia discretamente decadentista” (Guimarães 97) ainda que, haja na sua obra inicial, como é o caso, “um vanguardismo habilmente precioso e estilizante” (França 337) descobrindo-se uma pintura por detrás de cada texto.

Por isso poderei falar do carácter plástico da poesia de António Pedro em geral e deste poema em particular. A maioria da sua obra é uma (feliz) amálgama de práticas intertextuais. Se a dança domingueira evocada em *Proto-poema da Serra d'Arga* remete para “Dança de Roda” (1936), a sua primeira pintura de grandes dimensões, ou *Apenas uma narrativa* se cruza com “Rapto na paisagem povoada” (1947), “O Avejão lírico” (1939) ou “Ilha de Cão” (1940), escudada em Jauss, Barthes ou Eco, descubro em “Annuaire Confidential”, além de outros, o óleo sobre tela “Le crachat embelli” (1934).



A pintura surge enquanto complemento da escrita, mostrando que o sensível se sobrepõe ao inteligível. Assim, a multiplicidade de imagens insólitas, provocatórias, abjetas consolidam-se na associação palavra / imagem.

Ambos os textos descobrem uma inquietude, denunciam convenções representativas e perseguem a regeneração do imaginário através da exploração do inconsciente onde impera a poética do feio. “Le crachat embelli” (1934) apodera-se de “Annuaire Confidential” (s/d) e ambos fazem latejar o dinamismo do desejo oculto na profundidade disforme do ser. O anseio de libertação presentifica-se aqui através de um ímpeto irrefreável de manifestação das formas do desejo que se amoldam à irracionalidade inerente às formas do inconsciente.

Esta pintura, de 1934, anuncia o surrealismo de António Pedro e nela já surge o “informe, o humano transformado em carne, cruel e violenta na desumanização” (Ávila e Cuadrado 13) tal como se aparece em “Annuaire Confidential”. Pouco importa se o desejo sexual é no texto pictórico mais latente, porventura obsessivo, importa sim que em ambos os textos a odisséia da carne é marca ostensiva. Às alusões sexuais através de “um esquema iconográfica de formas fálicas e seios femininos” (Ávila e Cuadrado 13) corresponde, no texto literário, um corpo doente em vias de putrefacção. Há como que uma não história entre estes dois textos. Uma não história da carne, do transitório, do fugaz, patente na fragmentação do corpo, gerada por justaposições e metamorfoses, perseguidoras do monstruoso e do inverosímil que redundam numa ultrapassagem da realidade, enquanto superação do instante e conquista da realidade oculta. Verifica-se o afastamento de representações tradicionais para que, através de “formas animais e vegetais antropomorfosadas, híbridas [...] de sentidos insólitos” (Ávila e Cuadrado 14) se penetre num mundo onírico viabilizador de soluções para os problemas humanidade e da dialética ser / parecer.

As práticas intertextuais são por demais evidentes. Pouco importa neste caso a intenção consciente ou inconsciente do autor; importa sim a complementaridade dos dois textos na fealdade convocada que “penetra para libertar a arte de constrangimentos que

o belo lhe impõe, assim como se introduz o mau gosto, o degradável e monstruoso, a violência, na esperança de restituir à obra de arte o vigor [...] contrariando os cânones do bom gosto” (Ávila e Cuadrado 14).

Textos literário e pictórico desmitificam-se e, pospondo-se as datas – sabe-se que o pictórico é de 1934 mas desconhece-se a data do literário – aquiescem ao leitor uma arbitrariedade sequencial. Quero com isto dizer, seguindo a terminologia de Harold Bloom que qualquer um deles pode configurar a desleitura, seja a apropriação do outro. Apontaria para os processos *tessera* (um texto completa o antecedente, alterando levemente o significado) e *apophrades* (retorno ao ponto inicial) na sua ligação. Há, de facto, neles um *continuum* que configura uma estrutura circular qual repetição dos ciclos vitais. “Annuaire Confidentiel” instaura o caos, a putrefação da carne, espreitando, na última estrofe, a esperança de uma reconstrução a que a sensualidade animalésca de “Le crachat embelli” poderá dar resposta (*tessera*); por outro lado, o texto pictórico poderá ser a génese do poético instituindo-se seu gerador (*apophrades*). Em ambos, como já disse, a odisseia da carne, num processo erótico – o feio erótico – em que a própria expressão artística é a tentativa de ultrapassar o momento presente, é o impulso para a destruição com vista à totalidade só conseguida por uma relação, igualmente erótica, que se estabelece entre a obra e o fruidor. Por tal estes textos cedem à androginia e se tornam poderosos e perturbadores, como lhes compete, através de um grande grau de complexidade e da, já referida, liberdade interpretativa, que persegue uma alteração do conceito do belo com vista a desmontar a aparente realidade³.

³ Se “Annuaire Confidentiel” e “Le crachat embelli” constituem o *corpus* em análise, não será contudo despiendo uma referência à intertextualidade que se instaura com *Apenas uma Narrativa* onde poesia e artes visuais se fundem. A obra de António Pedro vive muito de metáforas arrebatadas, de imagens cuja plasticidade é evidenciada pelos desenhos, e que pretendem instaurar o caos. O último verso de “Annuaire Confidentiel” evoca o plantador de mulheres de *Apenas uma narrativa* que se metamorfoseia em planta pendente do ar, cujo rebentamento desencadeia um «desabar, lá de cima, de sangue vermelho em catadupas” (Pedro^a 28), instaurando imagens insólitas que fundem homem e terra. É incontornável a referência à carta que o narrador desta obra escreve a Lulu, quando regressa à terra, dando -lhe conta da sua metamorfose vegetal:

Interessa-me esta comunicação articulada que ressalta da interacção das duas linguagens. As suas identidades estéticas e comunicativa geram a substancialidade existencial e levam ao predomínio da *dispositio* sobre a *inventio*. Textos plástico e literário não podem ser restringidos a mera significação material, antes a um princípio aberto à comunicação que pressuponha tantas leituras quantos os rumos propostos pelas estéticas da recepção que, aqui e agora, têm na metáfora conceptual uma sedimentada incandescentes cooperação com vista à convocação da fealdade mutilada e delirante enquanto processo de contestação a uma certa cultura burguesa.

A par do voluntarismo, visível no uso de um tom imperativo, há, em António Pedro, uma exasperação do individualismo, servida pela retórica do eu, aparentemente libertos de uma lógica consciente. Inscreve a tentativa de auto e hetero comoção na representação do seu mundo interior formatado por sugestivos elementos incontrolláveis que valem pelos valores líricos e pictóricos e pelas opções temáticas em constantes e dinâmicos movimentos. O mundo dos humanos esgota-se e mergulha numa busca incessante de identidades. Na senda de Duchamp, ao alvitrar a metonimização de ideias ou ao instruir o acoplar de objectos absurdos entre si, demonstra que a energia da sua obra assenta numa ontologia lidimada pela *mimese* qual enquanto variável única do acaso associativo e acéfalo.

O sol bate-me nas costas de tal maneira que já não sei como consigo ainda escrevê-la. Nem sei mesmo como ta hei-de mandar, pois, do consolo da terra, os pés já me criaram raízes e, como as árvores, dentro de pouco já não preciso de mais que de algum estrume e de água. Foi-me engrossando a pele e, agora, creio que já está como o cascabulho das árvores. [...] Está a nascer-me das costas uma galha e o peso torce-me os rins. Vê se vens, de vez em quando, dormir a sesta à minha sombra. Deixa passar uns tempos. Vem lá para a Primavera. Talvez eu esteja em flor... (Pedro^a 69-70).

Na segunda carta a ideia repete-se: “Quando vieres, [...] fazes casa do côncavo do meu ventre, e ajeitamo-nos, desse forma, melhor na paisagem.” (Pedro^a 82). No último capítulo, o narrador torna-se numa nuvem de cinzas que penetra na terra “como uma chuva suave” (Pedro^a 95). Toda a obra literária e pictórica de António Pedro é una e deriva menos de uma lógica racional e mais de uma intrínseca coesão onde são recorrentes as metamorfoses vegetais que cingem sobretudo homens e árvores.

“Annuaire Confidentiel” e / ou “Le crachat embelli” apelam a um uso conspirativo e mecânico do corpo, a que restam certas funções vitais mais ou menos funestas, assumindo o autor a mediação simbólica de emoções universais. Alheando-se da (com) fusão arte e beleza, persiste a ligação íntima a associações libertas das peias lógicas do consciente mergulhando em configurações apocalíptica.

Coesão e coerência! Fico pois em secretas confidências com “le creux de mes yeux partis, [...] mes oreilles avec des poux [...] Aux pourritures languissantes [...] l’aphrodisiaque de ma tuberculose”, num mundo onde “les sourris mangeront les enfants nouveua-nés” tudo gerado por “Le crachat embelli”, ciente de que a obra de arte, através de uma pessoalíssima perspectiva “exprime uma espécie de hesitação entre o que é a realidade e o que se há-de tornar na sua invenção” (Guimarães 39), fazendo da sua deformação uma outra realidade salvífica.

António Pedro afirma-se pela sua inconveniência e irreverência tentando inovar através de um voluntarismo explosivo a fim de banir as heranças da “ditadura poética” (França 339). A sua arte é, antes de tudo, uma fuga da circunstância para o êxtase, aqui e agora através da demanda de uma poética do feio e do macabro de que “Annuaire Confidentiel” é paradigma teatralizando, como teatraliza, todo um processo trágico-cómico determinante das artes vindouras.

BIBLIOGRAFIA

Ávila, Maria e Cuadrado, Perfecto. *Surrealismo em Portugal 1934-1952*. Lisboa: Instituto Português de Museus e Junta da Extremadura, 2001.

Berrio, Antonio e Fernandez, Teresa. *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos, 1988.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: University Press US, 1997.

Calinescu, Matei. *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, pós-Modernismo*. Lisboa: Veja, 1999.

Eco, Umberto. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

França, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991.

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

Guimarães^a, Fernando. *Simbolismo Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

Jauss, Hans. *A Literatura como provocação*. Lisboa: Veja, 1993.

Lakoff, George. “The contemporary theory of metaphor”. *Metaphor and Thought*. Ed. A. Ortony. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 202-205.

Pedro, António (Ed.). *Variante*, n.º 1. Lisboa: Inquérito, 1942.

Pedro^a, António. *Apenas uma Narrativa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

Ponce de Leão, Isabel. *Eras de Eros*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2009.

Ponce de Leão, Isabel. “Uma poética do feio (António Pedro: Poesia e Artes Plásticas)”. *Olhares e Escritas*. Ed. Rui Carvalho Homem e Maria de Fátima Lambert, Porto: flup / e-dita, 2005. 53-63

Régio, José. “Divagação à roda do primeiro salão de independentes”. *Presença*, 27. Lisboa: Contexto, 1993. 4-8 Saraiva, António. *Ser ou não ser arte*. Lisboa: Gradiva, 1993.

Silva, Augusto. “O poder cognitivo da metáfora e da metonímia”. *Revista Portuguesa de Humanidades*, 7. Braga: Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 2003. 13-75.

Souriau, Etienne. *La Correspondance des Arts*. Paris : Flammarion, 1969.

Tabucchi, Antonio. *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1971.

A CRATERA RODEN: UM INQUÉRITO ONTOLÓGICO

João Ribeiro MENDES
Universidade do Minho
Braga/Portugal

INTRODUÇÃO

O inquérito aqui levado a cabo não é, num duplo sentido, puramente ontológico. Não se prende, por um lado, com objetos em geral, mas com um objeto singular: a Cratera Roden. Também não consiste numa indagação em que os elementos inerentes ao objeto examinado se encontram analiticamente separados do conhecimento que dele possuímos, mas, pelo contrário, combinados, mais podendo dizer-se, neste caso, que se trata de um inquérito onto-epistemológico.

Antes de o iniciar, introduzo a seguinte taxonomia básica com três tipos de possíveis objetos: (a) *objetos realizados*, já naturalmente causados ou feitos pelo homem; (b) *objetos emergentes* (ou novos), isto é, em progresso ou ainda não finalizados; (c) *objetos especulativos*, ou seja, pertencentes ao domínio restrito da imaginação.

Este esquema classificativo acabado de propor será, penso, não somente útil para proceder ao estudo do tipo de objeto *sui generis* que a Cratera Roden em meu entender é, mas também para voltar a pensar, mesmo que de modo breve, sobre o estatuto de pares de conceitos

opostos bem conhecidos e respectivas linhas de demarcação, como sejam os de espaço vs. lugar, natural vs. artificial e ciência vs. arte.

1 UM OBJECTO NATURAL *REALIZADO*: A CRATERA RODEN COMO LUGAR MAIS QUE ESPAÇO

Yi-Fu Tuan, um reputado geógrafo-filósofo sino-estadunidense contemporâneo, forneceu um importante contributo no seu ensaio de 1977 *Space and Place* para clarificar a distinção entre os conceitos de “espaço” e “lugar”.

Segundo ele, o primeiro possui maior grau de abstração que o segundo (Tuan, 1977, p. 6) e pode ser descrito como um mero referencial para encontrar lugares (no mundo, mas não só) usando um conjunto específico de coordenadas independentemente dos significados sociais ou culturais que lhe estejam atribuídos.

O conceito de “lugar”, por seu turno, denota “a special kind of object. It is a concretion of value (...) it is an object in which one can dwell.” (Tuan, 1977, p. 12). Criados por experiências humanas e investidos de sentidos sociais e culturais, os lugares são, portanto, mais que meras localizações no espaço, são espaços investidos de significação.

À luz desta distinção, pode-se dizer, usando as coordenadas geográficas mais comuns, que a Cratera Roden se encontra espacialmente situada a 35° 25' 33” norte e 111° 15' 31” oeste. Este representa, claro, apenas um pedaço de informação para ajudar a descobrir a sua posição no globo terrestre com um mapa ou um GPS. Ele não nos fornece, contudo, qualquer conhecimento relevante acerca desse objeto. Para principiarmos a ter alguma compreensão do que ele realmente significa, precisamos de reconhecer que constitui, antes de mais, um lugar com uma estrutura material específica, ela mesma parte de uma região geológica longamente esculpida por forças da Natureza.

A Cratera Roden é, com efeito, um produto da história natural que levou cerca de 400 000 anos a ser formado. Encontra-se situada

no Arizona, um dos estados do sudoeste dos EUA, na extremidade oriental da região vulcânica de São Francisco, perto do Painted Desert e do Grand Canyon (Fig. 1) e, como as demais montanhas da zona, é de origem vulcânica. Geologicamente, pertence à categoria dos estratovulcões, aqueles que apresentam a forma de um cone constituído por múltiplas camadas (estratos) de lava endurecida e cinzas (Fig. 2).



Figura 1. Arizona, USA



Figura 2. A Cratera Roden

O historiador da arte alemão Michael Schwarz (após um semestre dedicado à investigação passado em Flagsatff, uma cidade localizada 60 km a sudeste da Cratera Roden, por onde passa a mítica “Road 66”) condensou as principais fases do processo natural que a conduziu a adquirir a sua presente (e não definitiva) forma como segue:

The crater’s terraced silhouette stems from two eruptions that probably occurred at short intervals. In an initial phase, the volcano threw out cinders and ash and released molten lava, which solidified on the eastern flank into a sharp-edged shield composed of black basalt, while on the southwestern side of the volcano, an evenly formed embankment was created made of black cinders and sand. A later eruption, which sent coarse-grained red cinders to the surface, formed the central cone, which is enclosed by an older cone composed of black rock. The so-called fumarole stems either from a simultaneous or subsequent lava flow on the northeast flank. Today, the main cylinder with the relatively shallow crater floor rises approximately 150 meters above the plateau south of the Little Colorado River. Like most other volcanoes, in particular older ones, Roden Crater was originally much taller. Over the millennia, extreme fluctuations in temperature and harsh west winds wore away the coarse, pyroclastic basalt material meter by meter so that today, Roden Crater appears to be relatively low on its broad base. (p. 7)

A Cratera Roden, por conseguinte, possui uma história natural que se desdobra em duas longas fases ambas marcadas por uma erupção vulcânica. Na primeira, o magma expelido das entranhas da Terra, juntamente com cinzas, foi-se solidificando e criando as suas paredes de basalto negro. Na segunda, a expulsão de cinza vermelha em grânulos para a superfície plasmou o cone central circundado por outro mais antigo composto de rocha preta. Desde então, a cratera vem sofrendo progressiva erosão, largamente devida às grandes variações de temperatura e ação dos ventos, que lhe provoca perda de altura.

É claro que a Cratera Roden não pode ser considerada um objeto natural inteiramente realizado, no sentido de não poder receber transformações, pela simples razão de que, como as demais coisas naturais, se encontra subordinado às leis da contingência e, assim sendo, não é de todo previsível o modo como evoluirá. Pode, todavia, conjecturar-se que em razão da zona geológica em que se encontra, assente em placas tectónicas subterrâneas cuja movimentação cíclica induz tremores de terra e terramotos regularmente, novas erupções vulcânicas surgirão no futuro que lhe alterarão a fisionomia.

1 UM OBJETO EPISTÊMICO *EMERGENTE*: A CRATERA RODEN COMO OBSERVATÓRIO ASTRONÓMICO E LABORATÓRIO DE ESTÉTICA

O artista plástico estadunidense, natural da Califórnia, James Turrell (n. 1943) encetou em 1973, com o apoio da Fundação Guggenheim, um projeto chamado “The sun and Moon Space” que, como o próprio nome deixa perceber, envolve eventos astronómicos, particularmente os relacionados com os movimentos do Sol e as fases da Lua.

Para a sua realização teve de buscar o sítio certo que deveria reunir duas características básicas: situar-se num plano elevado, pelo menos 250 metros acima dos terrenos circundantes e com 10 meses do ano de céu aberto ou sem nuvens. Sabendo que no sul da Califórnia não é difícil encontrar lugares com tais atributos físicos, Turrell, que era dono de uma escola de aviação no Arizona, sobrevoou essa região durante meses até descobrir o local ideal para levar a cabo o seu projeto: a Cratera Roden (que possui esse nome por ser o do dono do rancho onde ela se encontra localizada). Mais tarde, Turrell veio a tornar-se seu proprietário com a ajuda da fundação DIA Art Foundation (<http://>

www.diaart.org) que, entretanto, passou a financiar o seu projeto juntamente com outras instituições (<http://rodencrater.com>).

O projeto imaginado por Turrell dista de estar terminado (Fig. 3). Atualmente, embora ainda não estejam regularmente abertos ao público, estão praticamente concluídos dois dos principais espaços: o de uma câmara circular no fundo da cratera e o do interior da própria cratera, que tem forma semelhante à de uma taça, com o alisamento das paredes e nivelamento da borda. Para além disso, encontram-se também acabados a entrada leste, o portal de acesso ao interior da cratera, o túnel subterrâneo a ligar ambos e o túnel quadrado que conduz do referido portal à câmara instalada no olho da cratera (Fig. 4).

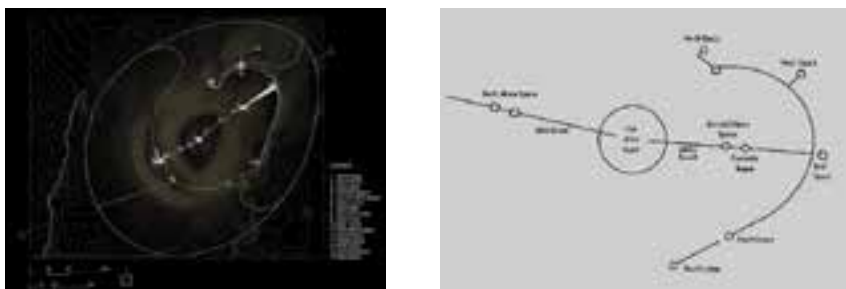


Figura 3. Projeto “The sun and Moon Space”



Figura 4. Corte lateral do projeto arquitetónico

O projetado percurso para chegar ao centro da Cratera permitirá uma caminhada de aproximadamente 5 km, tendo como ponto de partida uma casa que Turrell está a construir (ver o ponto 1 da imagem da esquerda da Fig. 3) para servir de alojamento a visitantes.

Atualmente, passada a entrada leste, entra-se num túnel subterrâneo ascendente com mais de 250 metros de extensão e 3 metros de diâmetro onde principia uma ímpar experiência sensorial (Fig. 5) que se aprofunda na chegada ao portal onde as variações cromáticas diurnas e noturnas do céu podem ser contempladas (Fig. 6) e culmina, após a descida do túnel quadrado de cerca de 60 metros, com a chegada à câmara circular instalada no olhos da cratera (Fig. 7) onde a impressão de, durante o dia, o céu parecer uma cúpula hemisférica que completa a forma côncava da cratera e, durante a noite, as duas metades se tornarem quase indistintas a ponto de adquirirem o aspeto de uma esfera escura causam um deslumbramento quase indizível.

E na verdade parece ser esse o objetivo essencial de Turrell: preparar a sensibilidade dos visitantes para uma relação perceptiva mais (de)pura(da) e originária com o mundo. É, no fundo, uma experiência de alcance pedagógico, que demanda uma gradual perda de contacto com coisas visíveis e audíveis, consumada na paradoxal sensação de plenitude e vazio que se consegue ter no centro da Cratera.



Figura 5. Túnel Alfa-este

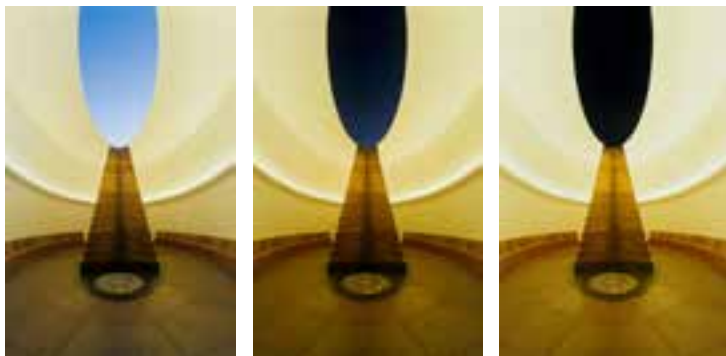


Figura 6. Portal este

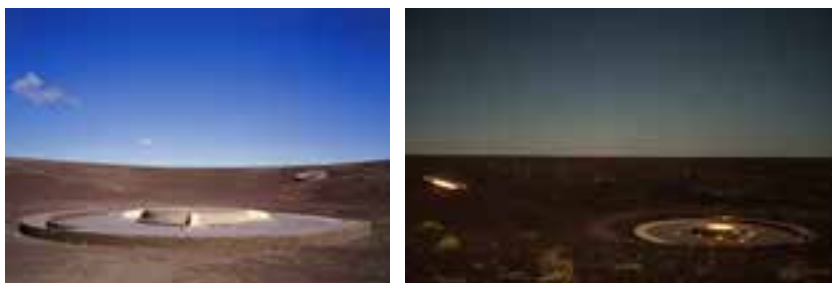


Figura 7. Olho da cratera de dia e à noite

A jornalista italiana Barbara Radice caracterizou de modo muito certo uma finalidade existencialista subjacente do projeto de Turrell quando disse:

The operation Turrell has in mind is all structured in the negative, in a recessive and indirect way. Instead of filling-in he empties, instead of proceeding he draws back, instead of point out he keeps silence, instead of concentrating expands, overexposes a few stops, removes all lenses, even throws the camera away. Instead of adding he subtracts and progressively receding he sucks you into an empty, amazing trap. And while the expectation grows of what is still all there to be imagined, you get systematically deconstructed until

you find out that the golden pot at the end of the rainbow is really there but that the pot is you and the gold is the sky on which the rainbow is drawn. (1977, 4)

O laboratório de estética e o observatório astronómico que, a um tempo, a Cratera Roden alberga (ou até mesmo é, uma vez que deixou de ser, por assim dizer um objeto *omnino naturalis*) representam instrumentos ao serviço de um projeto essencialmente antropológico: recriar a ancestral experiência do humano em profunda comunhão com a Natureza, enquanto parte completamente integrada e indissociada num todo, muito próxima de uma epifania religiosa.

Com efeito, o trajeto mais de despojamento, do que, como sugere Radice, de desconstrução, que se exerce sobre a perceção conduzindo-a a ir-se nutrindo somente de formas simples (circulares, ovais, quadradas, triangulares) que a natureza espontaneamente produz, assim como das cores que ritmam o dia e a noite e fabricam o eterno jogo do claro-escuro (o azul e o laranja, do céu e do sol; o preto e o branco, da noite e da lua e das estrelas) (Fig. 8), é propedêutico da experiência de rememoração do mundo na sua nudez, tal qual é, sem as camadas de artefactos e artifícios que habitualmente impedem a sua contemplação.



Figura 8. Experiências com luz e formas

Experiência que, bem vistas as coisas, é bastante irônica: arte e técnica soterraram o mundo originário com produtos de todo o tipo, criando um outro mundo para ser justaposto àquele e escondê-lo; mas agora, é a mesma arte e a mesma técnica que são usadas para tornar de novo acessível esse mundo ocultado e esquecido.

Quem chega ao olho da Cratera, pode mirar o céu sem nuvens, completamente límpido, encarando uma tela com uma beleza tão grande ou até maior que a do mais excelso dos quadros de qualquer pintor, e pode escutar o silêncio que se ouve a 300 metros de altura, acompanhado pelo murmurejar distante provindo das Grand Falls situadas a cerca de cinco quilômetros na Reserva dos Índios Navajo no Painted Desert, tão ou mais sublime que a música mais grandiosa de algum compositor.

Mas, para além dessa experiência estética intensa, quem aí se posiciona e permanece acaba por dar conta de que o seu corpo entra progressivamente em sintonia com os ritmos naturais e ganhar consciência de estar a experienciar a maravilhosa máquina cosmológica tal como os nossos antepassados a puderam vivenciar. Esse espetáculo celeste primordial pretende Turrell recriá-lo sobretudo à noite quando a escuridão nesse lugar se apresenta inatingida pela poluição luminosa emitida pelas urbes próximas e suprime a sensação de movimento, transformando a Cratera num utensílio para a realização de observações astronômicas a olho nu (**Fig. 9**).



Figura 9. Cartografia estelar na Roden Crater

Turrell descreveu nesta passagem admirável a sua inteira visão para a Cratera Roden:

My work is about space and the light that inhabits it. It is about how you confront that space and plumb it. It is about your seeing. How you come to it is important. The quality of the space must be seen, and the architecture of the form must not be dominant. I am really interested in the qualities of one space sensing another. It is like looking at someone looking. Objectivity is gained by being once removed. As you plumb a space with vision, it is possible to “see yourself see.” This seeing, this plumbing, imbues space with consciousness. By how you decide to see it and where you are in relation to it, you create its reality. The piece can change as you move to it or within. It can also change as the light that enters it changes. What will happen at Roden Crater is a good example of that. It is a volcanic crater located in an area of exposed geology, the Painted Desert, an area where you feel geologic time. You have a strong feeling of standing on the surface of the planet. Within that setting, I am making spaces that will emerge celestial events. Several spaces will be sensitive to starlight and will be literally empowered by the light of stars millions of light years away. The gathered starlight will inhabit that space, and you will be able to feel the physical presence of light. (1976, 576).

Em última instância, por conseguinte, o projeto turreliano da Cratera Roden resulta de uma combinação de conhecimento científico e tecnológico e saber artístico para produzir uma experiência do mundo que os transcende, uma experiência antropológica profunda prolongada numa outra mais penetrante de natureza cosmológica. No olho da Cratera, percorridos os cinco quilômetros para aí chegar, numa autêntica peregrinação interior, viagem na alma, deixa de se perceber se são o sol, o céu e a lua, as suas formas e luz, que tomam forma no trabalho de Turrell ou se, pelo contrário, são aqueles que os vivenciam que lhes dão forma.

2 UM OBJECTO FICCIONAL *ESPECULATIVO*: A CRATERA RODEN NO MUNDO LITERÁRIO

Gilbert Hottois, o filósofo belga da tecnociência, mais conhecido pelos seus trabalhos sobre bioética, publicou em 2002 *Species Technica suivi d'un Dialogue philosophique* autor de *Species Technica vingt ans plus tard*, uma obra difícil de classificar, porquanto inclui, na primeira parte, uma ficção especulativa por ele escrita em 1981 e, na segunda parte, um diálogo que manteve com Jean-Noël Missa, vinte anos depois, em larga medida sobre a sua novela futurista.

O enredo da ficção de Hottois reconta-se facilmente. André Gillian, um filósofo da tecnociência, à semelhança do autor, escreve um ensaio intitulado “Species Technica (pour une philosophie du futur)”, tal como o autor, onde argumenta em prol das pesquisas que visam a transformação tecnológica do homem natural e em última instância a sua superação (p. 25). A ação decorre na década em que nos encontramos, porquanto, como o próprio Hottois afirmou, quando se encontrava a redigir o texto, em 1981, o ano 2000 parecia bastante distante e por isso pensou em situar os acontecimentos nos então longínquos anos 2010 (p. 347). Nessa altura, os tecnófilos “Technocients”, que trabalham em segredo na “mutação tecnológica do homem” (p. 147) e os tecnófobos “Anarchecs”, neo-luditas em relação à tecnociência, hostilizam-se. Conhecedores os primeiros da posição de simpatia mantida por Gillian em relação às suas investigações convidam-no para uma série de conferências num Instituto de Biocibernética situado na região da Andaluzia. Aí, Gillian vai descobrir, algo acidentalmente, não somente que esse Instituto faz parte de uma rede internacional de outros similares, mas também que o seu objetivo final é o de criar um conjunto de componentes neurológicos humanos (p. 147), uma biomáquina chamada “Filho do Homem” que,

quando construída, porá fim à nossa espécie e terá daí em diante um descendente transhumano no plano evolutivo. Mas, para além disso, Gillian fica também a saber, mais tragicamente, que o desaparecimento da sua mulher e do seu filho (com o qual Hottois inicia a sua narrativa) foi provocado por essa organização sinistra e que eles se encontram num dos institutos da rede. Após reunir algumas pistas, Gillian atravessa o Atlântico para procurar a sua família no Centro de Antropotecnologia Geral, situado nos EUA onde o ciborgue mosaico está a ser construído supostamente integrando o cérebro do seu filho.

O nono e penúltimo capítulo de *Species Technica* abre com uma descrição do dito Centro de Antropotecnologia Geral localizado na cratera de um vulcão perto de Flagstaff, no estado norte-americano do Arizona. É minha convicção que o lugar retratado por Hottois corresponde à Cratera Roden. Apoio-a em duas razões. Por um lado, sabemos que o autor visitou a região nos anos 1980. Confessou-o deste modo a Jean-Noël Missa aquando do diálogo que tiveram:

A l'époque où j'écrivais *ST*, j'étais encore fortement marqué par mon premier long voyage dans l'Ouest américain où l'on traverse des espaces qui n'ont pas l'air d'appartenir à la nature terrestre : des déserts peints, des champs de geysers, Meteor Crater, la forêt pétrifiée, Grand Canyon, Bryce Canyon, la forêt des séquoias géants, Monument Valley... J'en ai tiré un *Essai de voyage à travers les États-Unis*, que je publierai peut-être un jour. (330)

Por outro lado, exclui-se a possibilidade de ser a Cratera Meteor, porque no percurso que André Gillian faz até ao Centro de Antropotecnologia Geral, a dado momento, é dito que ele a avista ao longe depois de a ter deixado para trás (p. 140).

Assim, com base nesse par de razões, julgo que podemos concluir que, com elevada probabilidade, a cratera onde Hottois imagina

o referido centro de investigação é a Cratera Roden. A imagem que nos dá sobre ele é a seguinte:

Il avança jusqu'au bord du cratère. (...) Un ensemble dantesque. Une architecture de l'enfer. La cuvette, remarquablement symétrique, devait avoir une centaine de mètres de profondeur, et autant en son plus grand diamètre. La première ceinture grise de plastomet avait été construite à mi-pente. Les cinq autres suivaient à intervalles réguliers. Gillian calcula rapidement que l'anneau le plus proche devait courir sur une circonférence d'environ deux cent mètres. Il distinguait les fenêtres, rondes comme des hublots. La plupart étaient éclairées. Le dernier cercle occupait tout le fond du cratère. On n'en apercevait que le toit : une plate-forme de plastomet d'une vingtaine de mètres de diamètre sur laquelle étaient posés deux petits hélicoptères. (...) dimensions colossales (...) Les sept cercles interconnectés puisaient toute leur énergie à des sources géothermiques profondément enfouies dans le cœur du volcan. D'autre part, la plus grande partie, précisément les trois ceintures supérieures étaient occupées par la General Anthropotechnics qui avait largement financé les travaux. La puissante Multinationale y avait établi son Directoire pour l'Amérique du Nord ainsi que quelques-uns de ses plus importants laboratoires de recherche. Le Centre d'Anthopotechnologie Générale n'occupait donc que les trois derniers niveaux. L'anneau - 4 étant de service et commun aux deux institutions sœur. (141-2)

Esta passagem dá a entender, logo nas primeiras linhas, que Hottois modelou a projeção arquitetónica para a Cratera Roden pela figuração do inferno concebida por Dante Alighieri (**Fig. 10**). Todavia, como rapidamente se percebe, a representação de Hottois conta com menos dois círculos que a que o imortal escritor italiano descreveu na sua *Divina Comédia* (1555), sete em vez de nove (limbo, vale dos ventos, lago de lama, colinas de rocha, rio Estige, cidade de Dite,

cemitério de Fogo, vale do Flegetonte, o Malebolge e o lago Cocite correspondentes às regiões habitadas pelos cristãos virtuosos, pelos que cometeram luxúria, gula, ganância e ira, à zona onde se separam os que cometeram pecados com e sem intenção e aos terrenos inferiores destinados aos hereges, violentos, fraudulentos e traidores).

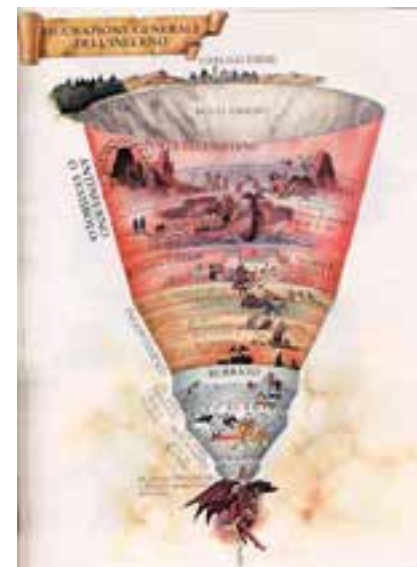


Figura 10. Os nove círculos do inferno segundo Dante Alighieri

Na topografia inventada por Hottois a General Antropotechnics ocupa os três círculos superiores da Cratera, o Centro de Antropotecnologia Geral os três círculos inferiores e o círculo intermédio – equivalente à cidade de Dite na obra de Dante –, equidistante de ambos, é preenchido por instalações comuns às duas instituições. Todo o monumental conjunto de edifícios construídos em círculos concêntricos interligados está umbilicalmente ligado ao vulcão adormecido e dele retira a energia geotérmica para poder funcionar. Uma vez mais se perspetiva uma combinação e indistinção

prática entre o natural e o artificial, entre o artístico (neste caso revelado pela arquitetura do complexo de edifícios) e o tecnocientífico (instanciado nos dois institutos de pesquisa). Todavia, no plano ontológico o mais interessante radica em Hottois ter antecipado um novo lugar ou, melhor, a transformação de um lugar natural e a emergência de um lugar híbrido que, de facto, ocorreu. Ele anteviu na sua ficção uma realidade que se consumou, restando saber se tal aconteceu porque estava ao corrente do projeto de Turrell (algo plausível se pensarmos que visitou aquela região na década de 1980) ou porque sonhou para aquele lugar, por coincidência, um destino muito idêntico ao do artista estadunidense. Em qualquer dos casos, se a premissa de que aqui parti for verdadeira, de que a cratera onde os referidos institutos de pesquisa se encontram é a Cratera Roden, então esta, para além de um objeto natural e emergente, é também um objeto especulativo inserido num/no mundo literário.

3 SUBVERTENDO AS FRONTEIRAS

A Cratera Roden é um objeto que entra nas três categorias da taxonomia inicialmente proposta e, por isso, único ou *sui generis*. Esse estatuto ontológico que adquiriu resulta, por um lado, da sua complexidade: objeto natural (espaço geográfico) e artificial (lugar cultural), realizado, mas também em transformação (tanto materialmente como epistemicamente). Resulta, por outro lado, da sua multidimensionalidade: artístico (*qua* obra de arte e laboratório estético) e científico (*qua* instrumento ao serviço da astronomia), real e virtual. E resulta, por outro lado ainda, da sua densidade: material (fenoménico) e espiritual (ascético).

Entendida desse modo, a Cratera Roden revela, de um golpe, como tais pares de conceitos em oposição representam meras con-

venções úteis, mas, mais do que isso, deixam a claro que as linhas de fronteira entre eles são impossíveis de traçar com rigor. Corolariamente, então, a Cratera Roden é um objeto que nos deixa perceber claramente os limites da sua eficácia descritiva e as limitações do seu poder explicativo. Em suma, a Cratera Roden assinala-nos que não temos uma ontologia suficientemente robusta para lidar com objetos tão especiais como este, que ela está por inventar.

REFERÊNCIAS

Adcock, C. 1990. *James Turrell: the art of light and space*. Berkeley, CA: University of California Press.

Govan, M. et alii. 2013. *James Turrell: A Retrospective (exhibition catalogue)*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

www.randomhouse.de/leseprobe/James-Turrell-A-Retrospective/leseprobe_9783791352633.pdf

Hottois, G. 2002. *Species Technica. Suivi d'un Dialogue philosophique autour de Species Technica vingt ans plus tard*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

Radice, B. 1977. A Piece Made in the Sky, *Data*, nº 25: 3-4, 77.

Schwarz, M. s/d. *James Turrell – Roden Crater Project*.

www.michaelschwarz.org/pdf/turrell-en.pdf

Tuan, Y. 1977. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Turrell, J. 1996. Statement, in Kristine Stiles, Peter Selz (Hg.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*. Berkeley, CA: University of California Press, pp. 574-6.

A VOCALIDADE POÉTICA DE GILBERTO MENDONÇA TELES E LÊDA SELMA

Maria de Fátima Gonçalves LIMA
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

A performance é ligada, muitas vezes, ao “acontecimento”, traduzido do inglês *happening*. Além disso, é uma forma de expressão das artes visuais, consubstanciada com características das artes cênicas, em especial, improvisação e espontaneidade, na qual o espectador participa da cena proposta pelo artista, e a diferença é que, na performance, a realização artística é cuidadosamente elaborada e, normalmente, não há participação do público ou espectadores de forma direta.

Nesse sentido, o termo “performance”, combinando elementos do teatro, das artes visuais e da música, tem hoje seu conceito globalizado e sua percepção reflui ideias intercultural e étnica, atemporal e histórica, ritual e estética, política e sociológica, um tipo de abordagem à experiência humana, um modo de comportamento, um exercício lúdico, teatro experimental, entretenimento popular, esporte e estética. Goldberg, Roselee, em seu livro *A arte da performance* (1988), esboça uma “pré-história” desse gênero artístico, vinculando o seu aparecimento formal, nos anos setenta, a diversos movimentos e ações anteriores como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus dentro do contexto ocidental.

Performance também está intimamente ligada à oralidade e vocalidade. A voz é a expansão do corpo que se integra à poética interpretada e projeta uma ação que anima a transmissão de ideia. Segundo Paul Zuntor:

a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social; e aquele em que se unem a situação e a tradição (ZUMTHO, 2010, p.30).

Nesse sentido, conceito de “performance” tem se revelado, no decorrer desses anos, cada vez mais adequado ao estudo de tradições orais e à vocalidade, à medida que propõe a observação dos fenômenos culturais numa perspectiva experimental e múltipla. Paul Zumthor (1993) orienta que, para reconhecermos a performance de um texto, basta que nos situemos no lugar em que vibra o eco da história narrada, cuja comunicação está centrada na ação produzida pelo som - expressão e fala juntas, que é a performance. Assim, “performance” é reconhecimento. Ela desempenha, concretiza, transmite um conceito que pode ser reconhecido, no passado ou na atualidade, no universo virtual ou na realidade. Nessa acepção, é situado num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional; é um fenômeno que sai desse contexto, ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. É, ainda, o comportamento verbal dos indivíduos, interpretados, reiterados em forma de ação, vivência e dinamiza o “texto oralizado - na medida em que, pela voz que o traz, engaja um corpo” (ZUMTHOR, 1993, p.160) – Eis a performance.

Zumthor defende o conceito de que uma nova era da oralidade na sociedade tecnológica e de consumo é bem distinta daquela vivida pelas sociedades ágrafas, no entanto é capaz de reintroduzir a voz no funcionamento do corpo social. Para o homem de nosso fim de século, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e reencontra permeada da sensibilidade do sentir. A invenção das máquinas de

gravar e reproduzir restituiu à voz uma autoridade perdida na cultura letrada. O microfone, a tecnologia - disco, gravador, cassete, rádio, a televisão e outros meios midiáticos interferiram nas condições de produção e recepção, na dimensão do espaço vocal.

Uma poesia oral mediatizada perde algo de si, a percepção visual, a proximidade do gesto, a sensualidade da presença. A vocalidade na mídia pode ser reiterável e os sistemas de registros abolem as referências. Um aparelho toma o lugar do intérprete. O ouvinte relaciona-o a um ser humano existente em algum lugar, por exemplo, o rádio.

O suíço medievalista, poeta, romancista, estudioso das poéticas da voz e polígrafo, Paul Zumthor, critica a ausência real do corpo, do qual a voz é uma expansão. Para ele, as transmissões ao vivo reduzem o distanciamento físico e temporal da mensagem, aproximando o locutor e o ouvinte. A voz do locutor atua como um signo indexador e é materialidade capaz de garantir identidade a cada emissora e sua programação. Também, recria, em sua imaginação, os elementos ausentes, contudo, a imagem produzida é íntima, pessoal, uma performance interiorizada. Dessa forma, ocorre na leitura, como na mídia, a apontada – como performance interiorizada pela escuta da própria voz, que está intimamente ligada aos sentidos do leitor. Zumthor considera “como oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (ZUMTHOR, 2010, p. 32).

A poesia oral está intimamente relacionada ao primitivo, ao popular, ao *folklore*, segundo alguns folcloristas, mas a oralidade no poema é muito mais, ela significa vocalidade. Nesse sentido, ela perde a característica antiga, sendo vocalizada pela escrita e, atualmente, mediatizada na Web, o que significa pertencer a uma cultura de massa.

Os poetas orais podem sofrer, ao longo do tempo, a influência de certos procedimentos linguísticos: a intertextualidade varia então de registro a registro. De qualquer maneira, e salvo exceções, a poesia oral hoje se exerce em contato com o universo da escrita (ZUMTHOR, 2010, p.38).

A literatura oral tem sido motivo de controvérsias dos estudiosos da literatura oral, mas ela é marcada pelos gêneros textuais que compreendem todos os tipos de enunciados metafóricos e ficcionais: são os mitos, contos, lendas, provérbios, adivinhações, formas rituais, epopeia, jogos verbais infantis, canções, além de jogos de palavras e de sons e fluidez morfológica.

A literatura oral esteve presente em todas as épocas, especialmente na Idade Média e, no Brasil, era muito comum até meados do XX. Com ela, tinha fôlego a canção folclórica das cantigas de roda que possuem uma identificação cultural, pois envolvem os costumes, os valores e a história do povo que representam. As canções infantis fazem referência a sentimentos de amor ou amizade entre pessoas e constituem, em si, uma poesia performativa, pois representam o discurso da criança, entoando e representando a fala que aciona o estado intermediário entre a ilusão e a realidade.

A tradição oral na atualidade ainda conserva os traços da antiga Grécia, em uma forma peculiar de transmissão pela poesia, anunciando, informando e denunciando os acontecimentos socioculturais. Isso é muito comum nas narrativas de cordel, no Nordeste, ou nas canções populares que, por meio da voz do cantor, transmite o sentimento do povo. Nos anos setenta, as canções de Geraldo Vandré, por exemplo, embora silenciadas pela Ditadura Militar, exprimiam o desejo de liberdade e democracia. Chico Buarque fez a história da música com canções silenciadas que transmitiam os acontecimentos dos anos de tempestades. A canção popular nas décadas seguintes

expressiu, cada vez mais, a alma do povo, quer (seja) fosse no mundo da música sertaneja, baladas, *funk* e outros ritmos populares que incorporaram a performance de vida da sociedade.

Nesse conjunto de canções, grandes nomes da poesia brasileira, têm seus poemas vocalizados por eles mesmo e são incorporados aos cancionários. Entre eles estão poetas-cantores/músicos como Vinícius de Moraes, Ton Jobim, Toquinho, Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Cazuzza, Renato Russo e tantos outros que, por meio da voz, exprimem o milagre da comunicação poética. Conforme Domingos Carvalho da Silva, “a poesia é acima de tudo um milagre, o milagre da emoção, o milagre da alma e o milagre daquela ‘alguma coisa’ sem a qual a arte é inconcebível.” (SILVA, D.C, 1989 p.85). A poesia vocalizada sai a virtualidade do texto escrito, ganha a milagrosa voz da arte poética e performática, no sentido defendido por Paul Zumthor (2000) de que ela

se estabelece num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional; um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. A performance refere a realização de um material tradicional conhecido como tal. Performance é reconhecimento, realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade (ZUMTHOR, 2000, p.36).

Assim, a virtualidade é inserida no texto escrito à medida que a comunicação poética tem sua transmissão e recepção passada pela voz e pelo ouvido de pessoas ganhando uma força ainda maior (no) pelo poder da palavra. Se a poesia é considerada a pulsão do ser na linguagem, a canção agita esse batimento de forma reiterada e desperta o desejo de realização descrito na canção. A música liberta, salva, concretiza e aciona o mundo.

1. O POETA PERFORMATIVO G.M.T.

Gilberto Mendonça Teles (G.M.T) é um poeta goiano que rompeu as barreiras áridas da poesia dos anos 40, período em que os artistas da palavra não se preocupavam em criar modelos, mas em repetir as formas pré-estabelecidas. Reconhecido como o poeta da linguagem, tem como meta prioritária abrir novos caminhos para a poesia. Para ele, o fazer poético é um exercício que independe de inspiração. O poeta deve ser, antes de tudo, um artesão da palavra que transforma a matéria-prima em obra de arte. A palavra constitui seu material, e torná-la expressiva é a causa de seu exercício literário. Para o poeta, a inspiração não é algo nato, mas adquirido, trabalhado, aperfeiçoado. Para a construção do texto poético é imprescindível, além do embasamento teórico, o aprimoramento da técnica de fazer verso.

A inspiração não nasce de visões subjetivas, de devaneios oníricos, de anjos e demônios, do misticismo, dos mistérios da natureza. Mas advém do sol, no dia a dia do poeta. Brota da inteligência, da sabedoria, da razão e do raciocínio. A inteligência e o exercício poético são as luzes da inspiração. A busca incansável do aperfeiçoamento da forma, por meio das técnicas composicionais das necessárias reflexões sobre o próprio ser do poeta, unidas ao dom poético, constituem a fonte da inspiração. O poema não acontece por acaso: é previsto, analisado, pré-estabelecido, à luz do raciocínio, da lógica e da razão.

Algum sentimento pode ser importante para a construção poética, mas não é necessário; indispensável é o trabalho com a linguagem. A poesia nasce do convívio minucioso com cada palavra, tendo-se em vista sua conotação dentro do contexto em que se insere. O poeta deve conviver diuturnamente com a palavra com determinação. O poema “Inspiração”, de *Plural das nuvens* (1990), apresenta a seguinte reflexão sobre a construção do texto poético: *Pega a palavra,*

pega come./Não interessa se algum nome/possa te dar indigestão. E ainda: Deixa teus anjos e demônios,/ tudo está mesmo é nos neurônios,/num jeito interno de pressão(TELES, 1990, p. 6). Nesse sentido, quando a luz da inspiração brota através dos neurônios, o ser do homem manifesta-se por meio da linguagem, que é o veículo de todos os sentimentos e sensações.

O poeta busca ainda a inspiração nas trevas ou na luz da lua, no ritmo da linguagem do povo, na oralidade poética que inspira também a sua criação marcada pelo ludismo proporcionado pelas artes e manhas da Língua Portuguesa, como pode ser, ainda, exemplificado nos versos de “Inspiração”: *ficando, em consequência, a fumaça no cachimbo, / fica a semente no limão, / fica o poema no seu limbo / e, na palavra um palavrão*(TELES, op.cit. p. 7). Nesse sentido, o poeta deve ter como inspiração, também, a linguagem que está nas ruas, na coloquialidade do povo, na oralidade das palavras, explorando as possibilidades sonoras e semânticas dos vocábulos sem medo de fazer “travessuras” com a linguagem. Se o poeta não for autocrítico (para soltar um palavrão), não produzirá poemas ousados, mas apenas, textos inexpressivos marcados pela efemeridade e pobreza poética. Por isso, a voz poemática aconselha fazer ludismo com a linguagem:

Ludus

Tolle, lege

Santo Agostinho

Toma a palavra, e principia. Tudo
tem um pouco de ti: um sol, um sema.
No fundo, teu desejo:

lodo e ludo,
jogo de truque e blefe de poema.

Toma este livro, toma e lê (ou lege),
não só um tomo, a obra inteira soma
à solidão maior te protege
como um corpo de baile no idioma.
E toma ao pé da letra o que combina
com teu gosto e prazer:

o cimo
a suma.

de todos os sabores,

vitamina,

quintessências final de coisa alguma

(TELES, 1990, p. 9)

Esse poema, denominado “Ludus”, de *Plural das nuvens* (1990), sugere numa primeira impressão, luz. Porém, mais do que o brilho ofuscante da chama que representa sagacidade, clareza de inteligência, a palavra *ludus* significa, denotativamente, um tipo de jogo em que as pedras se movimentam segundo o número de casas indicadas pelos dados. É usado também no sentido do jogo, divertimento. Na verdade, é o próprio latim *ludus*, significando jogo, brinquedo, divertimento. O texto reflete, ainda, o jogo da arte poética, que obriga o leitor a seguir com muita perspicácia suas normas, procurando movimentar as pedras/palavras de acordo com as casas indicadas pelos dados. Isto é, o leitor necessita interpretar as regras do jogo poético.

A voz poemática parece divertir-se com o poder de inteligência do leitor e este, por sua vez, se contenta em tentar decifrar os enigmas da poesia. No entanto, para ganhar ou perder, é preciso começar o jogo: tomar a palavra (pedra) e principiar. Começar o jogo, cada palavra (pedra) do poema (jogo) precisa, ao ser interpretada pelo leitor (jogador), ser calculada previamente, idéia apresentada já na epígrafe do poema: *Tolle, lege*, ensinamento de Santo Agostinho, que indica sobre o destemor que

se deve ter com relação à palavra, aquela que vai salvar o homem de sua ignorância. O verbo é santo e salva, é preciso acreditar nele. O homem deve ter a perspicácia de sentir a força desse verbo salvador e converter-se, tornar-se também palavra, adquirir a voz do verbo e pregá-lo por toda parte. Enfim, incorporar sua força de palavra e salvação também, mesmo pensando que talvez sejam tardias a descoberta e a contemplação. O ser do homem necessita ouvir as confissões de Santo Agostinho (1987) quando revela que *Tarde te amei, / beleza sempre antiga e sempre nova, tarde te amei* (AGOSTINHO, 1987, p.102). A palavra é criadora e tem o poder de conceder voz é o que ensina Santo Agostinho:

Concedeste ao artista os sentidos do corpo, com os quais, servindo-se deles como intérpretes, transpõe da fantasia para a matéria a figura que deseja realizar. Com eles anuncia ao espírito o que fez, para que este lá dentro pergunte à verdade – juiz da alma, se a obra foi bem realizada (AGOSTINHO, 1987, p.212).

O leitor (jogador) deve pensar nos vários semas, interpretações, significados e pode tornar-se um criador de outro mundo encantado, por meio da boa jogada/ interpretação/ direcionamento das ideias sugeridas pelo texto. É imprescindível buscar a melhor jogada, entregar-se nessa recriação do mundo da leitura. Contudo, o poema alerta ao leitor/ ouvinte que, às vezes, apesar do *teu desejo*: aparece um *truque e blefe*, uma interpretação que escorrega num lodo e cai no ludo, na simples brincadeira de um poema.

Deste modo, o poema exprime que é necessário tomar o texto e ler todas as formas, a *obra inteira*, entrar no mundo da poesia e criar outro, que tem uma voz vibrante e salvadora também. Nesse sentido, o poema expõe que a próxima pedra a ser movimentada para a casa seguinte deverá ser combinada com teu *gosto e prazer*, e de alto a baixo, de todos os *sabores / vitamina*, até atingir a *quintessência final de coisa alguma*. Isto

é, uma boa jogada que levará o jogador para uma vitória aparentemente boa, mas a ideal é aquela que traz a voz da poesia. Para Zumthor (2010)

A performance é *jogo*, no sentido mais grave, senão no mais sacral, desse termo (...) Para o breve tempo do jogo, afasta-se assim a ameaça latente do real; o dado compacto da experiência estratifica-se, os elementos dobram-se à minha própria fantasia, em blefe. Do jogo poético, o instrumento (em ausência de escritura) é a voz. Mas esta, de outro modo, é também o objeto de si mesma (...) A ausência de signos rítmicos nos sistemas de notação musical dessa época poderia ser intencional e revelar a liberdade, deixada ao intérprete, de variar os efeitos vocais; cada performance torna-se, por isso, uma obra de arte única, na operação da voz. Não há dúvida de que a declamação falada teria sido, ela própria, concebida dessa maneira. Musical, a voz poética emergia da onda indiferenciada dos ruídos e das palavras. Ela criava o acontecimento (ZUMTHOR, 2010, p.240).

O poeta Gilberto Mendonça Teles, em sua extensa produção, valoriza a vocalidade poética. Sua obra é sempre marcada pelo acontecimento, por traços performáticos. É o que pode ser constatado em *Sociologia Goiana*, livro de poemas, publicado em 1982, (hoje na sétima edição) que é um canto de amor à Língua Portuguesa e ao Estado de Goiás. A voz poética dessa obra demonstra claramente que se inspirou em Camões, pois canta as glórias de sua terra e o heroísmo do povo. Canta também a fala, as mulheres, a paisagem, a poesia, a fauna e a flora da sua terra natal e personifica-se em *Camongo*, espécie de saci que pode sugerir também um Camões dos ermos e gerais. O poema (publicado, pela primeira vez, em folheto de cordel na Paraíba, em 1982, com o título *Sociologia goiana* e sob o pseudônimo de Camogo) traz a voz poética do saci ou de um poeta-saci.

Composto por 60 estrofes de seis versos, em redondilhas maiores, esse texto poético apresenta a poemática voz do cantor Camongo expondo:

Venho de longe e de perto
sou das campinhas???gerais
meu pé de verso por certo
não sabe deixar sinais
mas reflete o céu aberto
da terra chã de meus pais

Sou meio cigano e furo
o tempo como pajés.
conheço bem o futuro
da terra dos coronéis,
conheço até dedo-duro
e seus amigos fiéis.

Por mais terra que eu percorra
nas asas dos bem-te-vis,
na pele da onça com seus ardis,
vejo girar como piorra
o Brasil noutros brasis.
Um ideal e (ou é???)querido
na voz de nossos avós.
Um, ideal, concebido
à custa de todos nós;
ideal, mas encolhido
tal como um rio sem foz.
(...)

(TELES, 1982 p. 133-144).

O vocábulo Camongo, como já foi dito, alude ao poeta lusitano e a Goiás, marca do amor pela terra natal. No entanto, à medida que a voz poemática canta sua história em redondilhas maiores, por meio das ondas da linguagem poética, traça a sua *saciologia goiana* e transforma-se no mítico Saci que, em toda a obra, representará a esperteza, a malícia, a perspicácia de Gilberto Mendonça Teles com suas travessuras poéticas.

Para isso, o artista da palavra usou do seguinte: o mapa do antigo Estado de Goiás (quando ainda não se havia criado o Estado do Tocantins) era comprido, como um falo que possuía o Brasil por dentro. O poeta veste-se com a “roupa” do mapa de Goiás e, assim mascarado, pode carnavalescar todos os setores culturais do chão goiano.

As narrativas enredadas no poema “Camongo” de têm sabor de malícia e de amor pela Língua Portuguesa. Também direcionam o leitor/ouvinte a ter vontade de deglutir a palavra como objeto afrodisíaco, buscando o prazer de e na linguagem, marcada por uma saborosa oralidade e que endossa as considerações de Paul Zumthor quando ele afirma que:

O índice de oralidade é tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos (ZUMTHOR, 1993, p.35).

No poema “Camongo”, todos os fatos contados e cantados formam um contexto significativo para dar ênfase às artimanhas da voz poemática de um anti-heróide moinado poeta-saci:

Pois se tiver meu engenho
e de artes me for capaz,
hei de pôr tudo o que tenho
no folhetim dos jornais
para mostrar num desenho
o saci do meu Goiás

Este saci com seu fumo,
com sua perna e boné,
perdeu um dia seu prumo,
pôs umas coisas no pé
e foi pulando sem rumo
pelas moitas de sapé.

Deu um pulo e foi à França,
usou perfume de spray,
Entrou num baile sem dança
amou a filha do rei
e namorou a esperança
com todo direito e lei
(...)

De fama, fumo e fumaça,
misturados por iguais,
e vi saindo da raça
uns sacizinhos reais
que vão espalhando graça
pelos fundões de Goiás.

(TELES, 1982, p.8)

Para falar dos ermos e gerais de Goiás, com suas lendas e histórias, o poeta torna-se a própria entidade fantástica do Saci e faz uma descrição “saciológica”, uma vez que com a “alma”, a malícia, a astúcia e a perna fálca do Saci torna-se um pesquisador das lendas e fatos de Goiás, utilizando-se sempre da *saciologia* e da lógica para falar a verdade poética.

A voz poemática faz, também, uma descrição “sacio-lógica”, pois, como poeta-saci, o nosso cantor conta suas travessuras eróticas, desde quando era garotinho e seduzia as meninas e encostava-as contra as *paredes com sua flauta enferrujada, onde há silêncios rombudos / e enrugado pelos vãos, no brilho dos picumãs / no cochicho da cozinha e no martelo da tosse / na solidão dos quintais* (TELES, 1982, p.10). No silêncio destes ermos, o poeinha de uma perna só e fálca deixava o seu cio pueril apertar as entidades também fantásticas do sertão. Isto porque o Saci não perdoa ninguém, sobretudo os que lhe foram infiéis na amizade, os esquerdistas de fachada que dominavam os meios intelectuais de Goiânia, cidade que o viu crescer e que ele viu se transformar e perder a tranquilidade provinciana de que o poeta tanto gostava.

As estórias transmitidas pela voz poética do poeta-saci, bem ou mal, são verdades, *têm seu começo. E têm seu meio e mensagem, / Têm suas rimas, seus pés, mas deixam apenas um rasto / de uma pegada canhota* (TELES, (1982) p. 9). É o que nos diz o eu-lírico de forma maliciosa, prosaica, mas poética. Por ser um Saci, o poeta adquire também barrete vermelho e a pegada canhota.

Saci, o anti-herói que, segundo a lenda, é um diabinho de uma perna só, que anda solto pelo mundo, armando renações de toda sorte e atropelando quanta criatura encontrar. Traz sempre na boca um “pito” (cachimbo) acesoe, na cabeça, uma carapuça vermelha. A sua força está nessa carapuça vermelha, como a força de Sanção estava nos cabelos.

Quem consegue tomar ou esconder a carapuça de um saci fica senhor dele para toda a vida. A crença popular afirma, ainda, que este negrinho azeda o leite, quebra a ponta das agulhas, esconde as tesouras de unha, embaraça os novelos de linhas, faz o dedal das costureiras cair nos buracos, bota moscas na sopa, queima o feijão que está no fogo, gora os ovos das ninhadas e levanta as saias das moças. Quando encontra um prego, vira de ponta para cima para que espete o pé do primeiro que passar. Tudo que acontece de ruim, no sertão, dizem que é arte do saci. Dizem, ainda, que atormenta os cachorros, atropela as galinhas e persegue os cavalos no pasto, chupando o sangue dos animais. O Saci é símbolo de liberdade, mas de uma liberdade diabólica, que sente prazer em fazer peraltices. O poeta viu o saci como um *fálus*: um negrinho de uma perna só, como um lápis, pois não lhe falta uma perna – ele é imaginado assim. Daí, a interpretação de Gilberto para quem, até o século XVIII, não existia na cultura brasileira a figura do Saci. Com o aumento da escravidão, os negros viram tanto suas mulheres e filhos servirem de objeto sexual dos brancos, criaram um *fálus* gigante para possuírem os seus senhores no imaginário.

Feliz daquele que conseguir roubar-lhe o chapéu. Segundo Cirlot, o chapéu é o símbolo de ideias, pensamentos. “Tomar um chapéu corresponde a uma posição, expressa o desejo de participação desta ou entrar na posse das qualidades que lhe são inerentes” (CIRLOT, 1984, p. 156). Destarte, pretender pegar o chapéu (gorro) do poeta-saci, significa o desejo de participar de suas opiniões ou conhecimentos, ou ainda, de usufruir de suas influências e sua amizade.

Entretanto, o chapéu do poeta não é comum. É uma carapuça vermelha, um barrete cônico. O cone é uma figura geométrica que participa do círculo e do triângulo. Para Chevalier “o círculo é um ponto; participa da perfeição do ponto. Por conseguinte, o ponto e o círculo possuem propriedades simbólicas comuns: perfeição,

homogeneidade, ausência de distinção ou divisão”(CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. 1990, p. 27). Neste aspecto, é curioso observar que o barrete é uma representação geométrica em que estão inseridos o círculo e o triângulo. O prazer extremo é o canto amoroso e o ponto de perfeição e união, representado aqui pelo barrete vermelho, símbolo de poder e magia do autor de *Saciologia Goiana* (1982).

Como o poeta, dono desse barrete-mágico, todos querem possuir tal poder. Amigos e inimigos querem pôr a mão no gorro do poeta-saci. Até a crítica, que tanto fez alusão pífida no passado, agora, em vez das antigas indiretas, prefere vestir a carapuça do autor de *Saciologia Goiana* (1982), tomar para si as dores do poeta e, desta forma, conseguir o privilégio de usufruir de seus poderes.

O que realmente acontece é o oposto, já que o professor-poeta-crítico-Saci-Gilberto Mendonça é sempre convidado especial para ministrar cursos e realizar conferências nos seminários e rodas literárias da Europa. Todos os consagrados críticos seguem suas pegadas, mas como esse Saci é muito esperto não mostra tudo o que sabe, dá sempre o pulo do gato com a sua pegada canhota. Quem tenta segui-lo, pode cair, muitas vezes, em armadilhas do esperto duende.

No texto, o poeta apresenta com veemência o seu escárnio àqueles que se dizem esclarecidos na arte de fazer versos e comentam, por despeito, muitas vezes, que os versos de Gilberto Mendonça Teles tem sempre um *antiquado / donjuanismo, sem graves consequências* (TELES, 1982, p.80). Outro que afirma ter uma bagagem literária ainda maior e ser uma mina de saber, pode dizer que, na poesia do perna-fállica, falta *um pouco de formol ou inseticida* (TELES, 1982, p.23), (como pode ser visto no primeiro poema da *Saciologia goiana* (1982), denominado “Sintético”) ou ainda que seu sestro de metalinguagem é *senal / do mais insipiente engajamento* (TELES, op. cit, p.22). Ora, o poeta está sempre sujeito a estas ironias invejosas.

Mas, muitas vezes, o crítico que afirma tais conclusões exprime-as de modo contrário do que pensa ou sente, e isto quase sempre acontece, quando não consegue tirar o gorro do poeta-saci ou seguir as pegadas destras do Saci, o que dificilmente conseguirá. Na verdade, a sua ironia humorística tem muito a ver com as teorias literárias mal assimiladas pelos esquerdistas. Tanto que o “engajamento” de que fala é de ordem política, quando o poeta sabe que precisa estar engajado é na sua linguagem.

Mas, é claro, que para quem tem poderes especiais, não faltará quem o provoque, dizendo: *É de Goiás e tem bodoque...* Muitos intelectuais se surpreendem quando sabem que Gilberto se formou e se fez em Goiás. Para esses intelectulóides do litoral, que confundem Goiás e Mato Grosso, aqui só há índios. Podem ter certeza de que sim, há índio e há saci. O índio é perigoso, é antropófago e tem bodoque. Sua flecha nunca erra, sempre bate para debelar e fazer ruir por terra os invejosos. O Saci é ainda mais diabólico. É capaz de fazer tantas peripécias contra os falsos amigos e se diz tão feliz e se comove e pensa *até em poetar de novo*, como explicita no poema “Sintético” na abertura da obra *Saciologia goiana* (1982), na parte intitulada “Prefácio/Programa” (TELES, op. cit, p. 21). Este serve como um prefácio da obra e apresenta a voz do artista da palavra em forma sintética e analítica. Ele descreve, passo a passo, os caminhos da poesia e da crítica sobre sua arte poética. Nesse estudo, faço alusão, especialmente, ao primeiro poema:

I

Para o meu novo livro de poemas
preciso consultar urgentemente
a crítica, o leitor e as livrarias.

Primeiro, uma pesquisa de mercado
me indicará as próximas tendências
dos seminários críticos da Europa.
(...)

Depois, em casa, Estado e Município,
levarei as principais diluições
das últimas vanguardas e modismos.
(...)

Enfim, verei se algum prefaciador
(desses de faculdades engenhosas)
Me possa comparar aos mais ilustres
Talentos da poesia brasileira.

[...]

III

Alguém dirá que o tema principal
dos meus versos é sempre um antiquado
Donjuanismo, sem graves consequências.

Outro mais entendido e mais afeito
à leitura formal dirá que falta
um pouco de formol ou inseticida.
Para meu sestro de metalinguagem,
o que é, para os críticos, sinal
do mais insipiente engajamento.

Não faltará também o mais ilustre
maniqueísta a comentar, sorrindo: -
- coitado! Se engajou na tradição!

Enfim, não faltará quem me provoque,
dizendo: é de Goiás e tem bodoque...
eu fico tão feliz e me comovo
e penso até em poetar de novo.

(TELES, op. cit, p. 21-23).

Esse Saci-poeta tem vivacidade suficiente para não se preocupar com a voz da crítica, está sempre neutro ao que dizem sobre sua produção poética, sem um embasamento de construção. Para o poeta, os críticos estão envolvidos com a malícia de quem não produz e não vê com bons olhos os produtivos que vivem de e para a Literatura. Por isso, esse poema foi construído em três partes e traz a marca do número três que, dentre os vários significados, expressa o passado, o presente e o futuro:

O tempo é triplo. O mundo é triplo: terra, atmosfera, céu. (...) A presença desse número pode ser observada na religião do antigo Irã, cuja tripla divisa é: Bom pensamento, boa palavra e boa ação; esses três **bukht** também são designados como três salvadores. “O mau pensamento, a má palavra e a má ação são atribuídos ao Espírito do Mal.” Simboliza ainda “a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p.899).

Por esse motivo, a voz poética expõe a palavra da crítica nos tercetos, permitindo que a opinião transforme seus textos num acontecimento que perturba, ou não, mas que esteja em ação sempre provocando ou causando estranhamento. No entanto, os últimos versos de cada parte do texto são compostos por quartetos e o quadrado, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990), é “o símbolo da terra por oposição ao céu, mas é também, num outro nível, o símbolo do universo criado, terra, céu, por oposição ao incriado; é antítese do transcendente” (CHEVALIER

& GHEERBRANT, op.cit, p.750). Esse artifício da construção do texto pode sugerir que o artista da palavra também tem “pés no chão”, com relação à sua produção poética, pois, como crítico literário, também tem consciência sobre a qualidade ou não de sua poesia, já tem conhecimento das artes e manhas que o texto poético exige.

A voz poemática do Saci-poeta canta, de um lado, versos certos, envenenados para as malquerenças, marcados pela astúcia, olho vivo, ativo, destemido e mítico do Saci e ironiza (que, de vez em quando aparece (sempre aparece) alguém pedindo perdão: *Mando rezar uma prece, / Mando beijar meu dedão, / Depois lhe ponho meu S, / Marca de ferro e tição* (TELES, op.cit. p.143). Por outro lado, aciona sua poesia de dedicação e de amor para aqueles que sabem valorizar o seu trabalho de poeta e crítico experiente.

A construção poética de Gilberto Mendonça Teles ou (G. M. T) nos conduz à reflexão de Paul Zumthor quando ele defende que: “A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si”. (ZUMTHOR, 1993, p.139). O pensador assegura, ainda, que:

A voz faz algo vibrar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos. Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato... Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro...” (ZUMTHOR, 2010, p.12).

Para se perceber a performance de um texto, segundo Zumthor, (1993), basta que nos situemos no lugar em que vibra o eco da história narrada, cuja comunicação está centrada na ação produzida pelo som – expressão e fala juntas: “Performance é reconhecimento” Zumthor, (1993), vibração, vida, acontecimento, presença, a palavra em ação fazendo história em sua própria história, construindo poesia em sua própria poesia, dando forma à sua própria forma.

No poema “Camongo”, a performance realiza-se na voz poemática, na transfiguração do poeta em saci, com suas histórias, mitos, vivências reais, imaginárias e múltiplas. A ação performática concretiza-se no poema e passa uma vibração que o leitor reconhece, da virtualidade à atualidade, do mito poeta-saci para o professor-poeta-crítico que todos conhecem. Dessa forma, a performance, em *Saciologia Goiana*, situa-se num contexto, ao mesmo tempo, cultural e situacional; um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Portanto, a performance dos poemas transmite um comportamento verbal do poeta, “interpretado”, pela voz poética e reiterado na memória coletiva e na imagem da estilística da repetição de poemas como “Descrição”:

o sarro do saci
a farra do saci
o berro do saci
a guerra do saci
o birro do saci
a birra do saci
o gorro do saci
a p. do saci
o pulo do saci
a gula do saci

(TELES, op. cit, p. 38).

O poema “Descrição” performatiza, executa e realiza uma espetacularidade do Saci goiano. Também exprime a reiteração do que a imaginação delineia sobre rito diário da entidade fantástica. A voz poética determina, ao mesmo tempo, no plano físico, psíquico e sociocultural, ações realizadas pelo Saci, por meio da estilística da repetição da ação performática da imagem fantástica da figura mítica de uma perna só. Essa performance estará vinculada ao conceito de *happening* “(tra-

duzido do inglês , “acontecimento”). A imagem das ações do saci são enfatizadas por uma voz poética que vivifica o *happening*. Considerando que “A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. O sopro da voz é criador. Seu nome é espírito”. (ZUMTHOR, 2010, p.10). A voz cria um movimento da e na linguagem, realizando a forma do poema e um mundo de encantamento. Paul Valéry defende a ideia de que “escrever poesia significa penetrar nos estratos primordiais da linguagem, onde produziu uma vez, e poderá continuar a produzir fórmulas encantadas” (VALÉRY, 1986, p. 34). E completa que “o verso é o equilíbrio maravilhoso e sensível entre a força sensível e intelectual da linguagem” (VALÉRY, op. cit p. 35). Assim, pode-se confirmar também nas palavras de Pignatari, (2005) que “A poesia não se sente: diz-se. Ou melhor: a maneira própria de sentir a poesia é dizê-la, isto é, o dizer as coisas que são suas e do mundo” (PIGNATARI, 2005, p.50).

Gilberto descreve com as palavras o cenário de uma entidade do imaginário de Goiás que não pertence ao mundo dos homens. A descrição orienta um espaço que pertence ao mundo poético, no qual estão envolvidos todos os elementos que proporcionam a inclusão do leitor para que ele descubra as linhas mais secretas da poesia com sua poética do imaginário e de sua relação com o mundo real. A voz poética é sempre uma invocação para que o leitor se encante com a arte da palavra.

“Sombras da Terra” é o título da parte que acende ainda mais as ideias apresentadas no “Prefácio/Programa” de *Saciologia Goiana* (1982). O poema “Invocação” abre essa parte com uma voz poemática que inicia sua performance invocando os heróis (sem “agá”) de Goiás, com seus jeitos e seus ais:

Canta, musa, a peripécia, as aventuras, e a sub-

versão do anti-herói que um dia, interrompendo os presságios dos caiporas, regressou à sua terra natal de onde nunca saiu, pois residia em sua lenda, encerrando nos moirões, gemendo sobre as cancelas, ou pulando debochado e sensual no seu pé de vento na capoeira e nos fundões de Goiás.

(TELES, 1982, p. 14)

A leitura incorpora ainda mais a performance da voz poemática. No entanto, quando pronunciada pelo intérprete do poema “Invocação”, o gesto e a voz intervêm no texto, e sobre ele, “a voz me traz a luz. É a voz e o gesto que propiciam uma verdade; são eles que persuadem” (ZUMTHOR, 1993, p.166).

Dessa forma, o som da voz, a dicção, a presença, o jogo vocal, a mímica, realizam a coerência do texto escrito, característico da realização da performance, de um acontecimento e ação poética. De acordo de Paul Zumthor, “Na hora em que, na performance, o texto composto por escrito se torna voz, uma mutação global o afeta, e, enquanto se prossiga nessa audição e dure essa presença, modifica-se sua natureza” (ZUMTHOR, 1993, p.165).

Nos primeiros versos desse poema épico, mas de um épico às avessas, a voz poética dirige-se à musa para que esta cante suas aventuras de poeta-saci, anti-herói, que um dia seguiu seu próprio caminho, mas que hoje retoma a sua terra, onde ficara seu coração. A última palavra do primeiro verso (sub), arditamente separada de (versão), do verso seguinte, chama atenção para as subversões do anti-herói Saci, que no livro adquire a personalidade do próprio poeta Gilberto pois, na obra, esse artista da palavra faz suas sub - / versões com a linguagem poética. Por isso, toda a malícia do negrinho de uma perna só é transferida para o poeta.

A lenda do Saci, com todos os seus segredos, dará maior conotação mitológica à obra de G. M. T., que não conhece fronteiras:

E canta ainda mais, Iara, encanta o azul da inconstância
e a permanência real dos prodígios e fantasmas,
as negras superstições que vão crescendo e polindo
por dentro a consolação do meu poder de denúncia
ou de revolta, nem sei. Sei é que haverá mais ânimo
(ou mais feitiço, talvez) para ampliar minha estória
além das linhas do mapa e aos quatro cantos do mundo
que esconde no meu Goiás.

Canta, canta, meu surrão,
deixa ecoar tua voz, esse tecido de nuvens
rolando sobre o papel. Bem ou mal, é minha estória.
Tem seu começo e seu fim. E tem seu meio e mensagem.
Tem estas rimas, seus pés, mas deixa apenas um rasto,
uma pegada canhota, alguma coisa engraçada
que se condensa e dilui antes que os nomes retomem(ou retorne???)
à vala comum e o medo os amplie na pupila
de algum ouvinte indeciso.

Aqui fico e pulo aqui.
Deixo um pouco de fumaça e a memória de um saci.

(TELES, 1982 p. 14)

O sertão goiano, com sua Iara encantada, seus fantasmas e superstições, é exaltado nesse poema épico. As estórias da boquinha da noite são ampliadas pelos sertanejos. Enquanto o vento dá seu assovio estridente, os contadores de causos acrescentam mais mistérios e feitiços aos fatos, que dizem acontecidos e fazendo do sertão um ambiente mais misterioso do que parece à primeira vista. Esta epopeia goianadescreve os encantos do Estado, a começar por

sua Iara, a sereia do sertão; os sentimentos religiosos baseados no temor ou na ignorância e que induzem a adotar falsos deveres, rezear coisas fantásticas, todas as misteriosas estórias ou aquelas que são apenas ditas, mas não passam de estórias, crenças, presságios tirados de fatos apenas fortuitos.

Esse surrão é preciso ser revelado para que conheçam Goiás em todos os poemas de *Saciologia Goiana* (1982), como, por exemplo, “Linguagem” (p.34), “Goiás” (p.36), “Geografia do mito” (p.37), “Ser tão Camões” (p.39), “Caminhos” (p.46), “Hidrografia” (p.51), “Percurso” (p.53), “O rio” (p.55), “Aldeia Global” (p.57), “Etnologia” (p.61), “Folclore” (p.75), “Cantos” (p.86-88), “Frutas” (p.90), “Manifesto da cozinha goiana” (p.101-103), “Miscelânea” (p.110 a 112), apenas para citar alguns. O longo poema “Camongo” (p.131) traz o canto da figura mais encantada destes ermos, com seus caminhos e descaminhos: a figura do Saci lúdico e intenso.

Dessa forma, a voz performática de canto da poesia é constante nos versos de Gilberto Mendonça Teles. No entanto, esse poeta goiano possui também vários textos construídos com uma perspectiva musical, outros foram musicados posteriormente. Sua discografia é vasta. Entre seus poemas musicados temos:

O Jogo, musicado por José Eduardo de Moraes. In: BARRA, Marcelo, MORAIS, José Eduardo de. *Coisas tão nossas*. Rio de Janeiro: Polygram, 1981. LP.

Viola goiana, musicado por Fernando Perillo. In: PERILLO, Fernando. *Sinal de vida*. Produção de José Eduardo de Moraes. Goiânia: Flor do Cerrado, 1983. LP. *Recado*, musicado por José Eduardo de Moraes. In: BARRA, Marcelo, MORAIS, José Eduardo de. *Recado*. Rio de Janeiro: Polygram, 1984. LP. *Acaso*, musicado por

Fernando Perillo e Bororó. In: PERILLO, Fernando. *O Outro lado da lua*. Rio de Janeiro: Multi Studio, 1987. LP. *Viola goiana*, musicado por Fernando Perillo. In: BARRA, Marcelo. *Somos Goiás*. Goiânia: BarraProduções, 1993. CD. *Viagem*, À Margem, Rondó, O Jogo, Soneto, O Barco, A Noite, Eternidade, A Raiz da Fala, Redescoberta, Os Arrozais e O Ciclo, musicados por Ita K. In: KEIBER, Ita. *O Canto da fala*. Santa Rosa, RS: JTEC, 1998. CD. *Pavloviana*, musicado por Dico KRIBER. *O Canto da fala*. Santa Rosa, RS: JTEC, 1998. Currículo, Declinação, Flautim e Despojamento, musicados por Ita K e Dico Keiber. In: KEIBER, Ita e Dico. *Cinco poemas musicais*. Brasília, DF: CompactDisc, 2001. CD. *No escuro da pronúncia*. 56 poemas em CD ditos pelo Autor. Introdução ao encarte de Maria Luzia Sisterolli. Goiânia: Agepel, 2001. Nova edição com 70 poemas. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2009. *Pra Goiandira*, musicado por Marcelo BARRA. *Goiás*. Goiânia, Música Goiana, 2001. *Parlenda*, musicado por Delayne BRASIL. *Nota no verso*. Rio de Janeiro: CompactDisc, 2003. *Inspiração*, musicado por Pedro Luís e cantado por Ney Matogrosso em *Vagabundo*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. *No Araguaia*, musicado por Marcelo Barra, 2009. *Feitiço*, musicado por Andressa Nascimento (Euterpre), no CD *Batida brasileira*. Funarte, 2009. *Cora Coralina*, musicado por Marcelo Barra, Goiânia, 2011. *Letra*, musicado por Delayne Brasil, Rio de Janeiro, 2013. *Silhueta*, musicado por Marcelo Barra, Goiânia, 2013.

Dentro dessa discografia, selecionei quatro poemas musicados e interpretados pela voz suave de Marcelo Barra (um dos mais importantes cantores do cenário da música produzida em Goiás). Observe o poema “Arco-íris” também denominado Coral/Cora: <https://youtu.be/-jLS3OxLotQ> “Arco-íris”/ “Pra Goiandira”: https://youtu.be/y-R_4UmiLms e “Recado”: https://youtu.be/h1SS7aLn9_o. Dentre os poemas musicados do poeta, escolhi esses dois primeiros para esse estudo “Coral”, musicado por Marcelo Barra com o título “Cora” e lançado no CD, *Minha aldeia*, em 2015:

CORA

Cora Cora Coralina
 cora o verde da campina
 cora o vento dos gerais
 cora o peito da camisa
 cora o elo desta brisa
 na divisa de Goiás.

Cora Cora Coralina
 cora o ouro dessa mina
 cora a terra e seus cristais
 cora o tudo que não tenho
 cora a moenda do engenho
 moendo o som de Goiás.

Cora Cora Coralina
 cora o peixe da piscina
 cora a festa dos pardais
 cora tudo que me inspira
 cora as cordas desta lira
 cora o tempo de Goiás.

Cora Cora Coralina
cora a lâmina mais fina
cora a ponta dos punhais
cora a força deste tema
cora a letra do poema
na escritura de Goiás.

Cora Cora Coralina
cora a face da menina
cora a cor dos arroizais (ou arrozais???)
cora o nome que desliza
cora a coisa mais precisa
na divisa de Goiás.

(TELES, *Saciologia goiana*, 2013, p.139)

O poema é a revelação de uma realidade interior que atravessa abstratamente a mundo perceptível por meio dos sentidos, é a materialização do desejo de um porto sonhador a traduzira angústia do poeta à procura do seu próprio ser. A poesia é a essência do verso. O poema, composto por versos metódicos, não tem alma, é uma coisa triste, solitária, vazia. A poesia é o ser do poema, é a alegria, a imaginação, a criação e a imortalidade dos versos. No entanto, a efetivação plena do poema somente acontece na realização da leitura e nas múltiplas interpretações que o texto suscita. Esse poema de Gilberto Mendonça Teles, denominado originalmente como “Coral”, exprime o canto que traduz a pintura da poesia de Cora Coralina, poetisa dos encantos de Goiás.

Esse traçado é anunciado por meio de um ritmo musical interpretado pela bela voz de Marcelo Barra. Esse cantor entrou no mundo da música, no ano de 1976 durante o Festival Comunica

som, em Goiânia, quando com apenas 16 anos interpretou Araguaia e sagrou-se campeão do concurso e seu nome foi inscrito na música regional goiana. No tempo em que o gênero *Disco* invadia as pistas de dança de todo o Brasil, assim como as emissoras de rádio, Marcelo estava preocupado em cantar a sua terra - o seu Goiás. Quando Fafá de Belém gravou *Araguaia*, o cantor tornou-se conhecido no meio musical de todo o país. Contudo, falar de Goiás, sua gente, seus rios, suas montanhas, seus costumes, foi o jeito que o artista encontrou de se expressar através da música, naturalmente, apaixonadamente. Entre suas gravações destacam-se: *Araguaia* (Rinaldo Barra e Marcelo Barra), *Saudade Brejeira* (José Eduardo Moraes e Chaul), *Cora Coralina* (Marcelo e Rinaldo) com belo Vídeo Clipe, dirigido por Takinho, que foi mostrado para todo o Brasil pelo Fantástico da Rede Globo. A música deu um grande impulso na carreira de Marcelo e tornou seu nome conhecido em todo país.

Entre os Cds destacam-se: *MPB Regional*: destaque para *Morena Minha Morena* (Alvarenga e Ranchinho), que se tornou um grande hit na região Centro Oeste na voz de Marcelo Barra. (Talvez o maior sucesso popular do artista). A música “Maria Lua” entrou para a trilha da novela *A História de Ana Raio e Zé Trovão*, da Tv Manchete.

O CD *Somos Goiás* possui 17 músicas com temas exclusivamente goianos. Destaque para “Noites Goianas” e “Balada Goiana”, em homenagem à antiga capital goiana. Outro destaque é o CD *Canções da Família* com músicas relacionadas a temas familiares. Há no disco duas Ave Marias: “Ave Maria” (Bach e Gounot) e “Maria” (Jaime Redondo). A música “Canção da Família” é muito cantada por grupos religiosos (católicos, evangélicos) e espíritas, pelo seu forte apelo emocional focado no sentimento da família brasileira.

Vila Operária é um trabalho lançado nacionalmente pela Polygram. Destaque para “Vila Operária” (Siqueira e Renato Castelo), música resgatada dos Festivais Universitários de Goiânia (Anos 60).

O CD *Festa Goiana* é um desfile de músicas genuinamente goianas. Destaque para “Festa Goiana” (Marcelo e Hamilton Carneiro), “Dança Catira” (Juraíldes da Cruz) e “Uma Canção por Pirenópolis” (Sinhozinho).

Jeito Goiano (tem) apresenta “Empadão Goiano” (Marcelo e Tavinho Daher), “Goianinha, vem cá” (Marcelo e Rinaldo) e “Meu Amigo Americano” (Marcelo e Rinaldo). Nesta última, uma mensagem para um amigo do Alasca: *Você ouve Rock and Roll, Foxtrot, Blues e Jazz, Mas, não conhece a madrugada, Lua cheia e serenata na cidade de Goiás*. Os versos simbolizam bem o sentimento do artista pela cidade símbolo da cultura goiana.

Goiás – Patrimônio da Humanidade foi um Cd comemorativo ao importante título recebido pela cidade de Goiás. Marcelo reuniu no Cd uma seleção de músicas alusivas à antiga Vila Boa, além de uma canção que se tornou naturalmente o hino do Patrimônio Mundial da Humanidade, composta em parceria com Otávio Monteiro Daher. No mesmo Cd, há uma parceria com o poeta José Mendonça Teles, “Na Santa Bárbara”; outra com Gilberto Mendonça Teles, “Pra Goiandira”. No baú de Cora Coralina, foi encontrado recentemente o poema “Serenata” que foi musicado por Marcelo e também faz parte do repertório.

Grandes Momentos de Marcelo Barra é um trabalho que foi lançado pela Anhanguera Discos, apresentando uma coletânea com 14 sucessos do cantor. O Cd teve ótima receptividade no Centro Oeste, após ampla divulgação nos veículos da Organização Jaime Câmara, tornando-se um dos Cds mais vendidos, proporcionalmente, nas lojas especializadas do país, segundo a revista Sucesso.

20 Sucessos de Marcelo Barra é outro Cd com sucessos. Foi elaborada uma coletânea com as mais conhecidas músicas do cantor. “Araguaia”, “Frutos da Terra”, “Cora coralina”, “Vila Operária”, “Morena Minha Morena” fazem parte do repertório.

Serestas Brasileiras traz doze clássicos da seresta brasileira: “A Deusa da minha rua”, “Lábio que beijei”, “ChuáChuá”, “Noite Cheia

de estrelas”, “Eu sonhei que tu estavas tão linda” fazem parte do repertório. O Cd teve direção musical e arranjos de Ricardo Leão. Foi gravado no Rio de Janeiro com participações de Cristóvão Bastos, Caçulinha, João Lyra, Márcio Mallard e o Grupo Guerra Peixe.

Outro Cd admirável do artista, *Pequi*, na opinião do cantor, é o mais regional de todos que já gravou. Temas regionais voltam a ser o foco das canções. Fazem parte do repertório: “Pequi”, “Goiano de todo canto”, “Cerrado” (um grito contra a devastação do nosso Cerrado), “Oncotô”, “Todas as Vidas” (parceria com Cora Coralina), “Carinho de Alfenim” (parceria com Augusta Faro).

O DVD *Goiás* foi gravado nos Estúdios Mega (RJ), com direção de Ricardo Leão e direção de vídeo de Marise Farias. Esse disco faz um balanço da carreira de Marcelo Barra, mostrando a música de Goiás para os goianos, brasileiros e estrangeiros. Imagens relativas ao rico cenário natural goiano foram inseridas no vídeo. Foi patrocinado pela Coca Cola com apoio da Lei Goyazes.

O CD *CARINHOSO*, lançado em Janeiro de 2010, produzido por Ricardo Leão, traz um repertório com clássicos da MPB, compostos por Pixinguinha, Chico Buarque, Toquinho e Vinícius, Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola, Ary Barroso, Noel Rosa.

Em Junho de 2015, Marcelo Barra lançou seu novo CD *Minha Aldeia*, dirigido por Natan Marques e participações especiais de Elba Ramalho, Jorge & Mateus e Renato Teixeira. O Cd traz 12 canções inéditas, dentre elas, a canção “CORA”, com poema de Gilberto Mendonça Teles em homenagem à poeta Cora Coralina. Links com vídeos: Empadão Goiano https://youtu.be/kTnld_tPZ0Y; Cora Coralina <https://youtu.be/LZVgPh-7kWw>; Saudade Brejeira <https://youtu.be/J7HOXqVcOHE>; Araguaia <https://youtu.be/AKOrnSXLrTo>;

Vila Boa <https://youtu.be/DI4z31qWv3c>;

PraGoiandira https://youtu.be/y-R_4UmiLms.

A interpretação de Marcelo Barra ampliou ainda mais a carga poética e uma voz poemática que transcendem o escrito. O ato de vocalização-anúnciação da poesia é o aqui e agora; a presença viva de um cantor opera-se no ritmo da canção. A poesia opera aí, na extensão da própria linguagem, porque ela, a poesia, não informa, não é veículo de uma mensagem, mas se faz ouvir enquanto corpo, presença expressiva que se impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio do ritmo do poema.

Essa ideia se confirma nas palavras de Paul Zumthor (2010):

O ouvinte faz parte da performance, o papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual... A componente fundamental da 'recepção' é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido. As marcas que esta recriação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance. (ZUMTHOR, op. cit., p.258.)

O ritmo do texto é poético/ musical. Segundo O. Brik, o ritmo poético é “a alternância das sílabas no tempo” e o musical é “alternância dos sons no tempo” (BRIK, 1971, p.131). O poema valoriza mais o ritmo poético realçando também o semântico que é desenvolvido por uma oralidade particular, para enfatizar a marcação sonora de cada verso, o que nos faz lembrar O. Brik, (1971), em seu artigo sobre “Ritmo e Sintaxe”, quando alerta sobre “A união indissolúvel do ritmo e da semântica é o que se chama geralmente de harmonia clássica de Pushk” (Idem). Gilberto Mendonça Teles também soube combinar seus poemas musicados com as exigências da estética da poesia, quanto

ao ritmo e às construções semânticas que conferem coloquialidade aprazível à canção. Nesse sentido, na poesia do poeta goiano em estudo, o complexo ritmo e a sintaxe não existem separadamente, eles andam juntos e criam uma estrutura rítmica e semântica particular que os diferencia da língua falada segundo as leis do verso:

“Sobre verso” de B. Tomachevski: Na medida em que a língua poética não desobedece às leis principais da sintaxe prosaica, as leis da combinação de palavras são também as leis do ritmo (BRIK, 1971, 132).

O poema é composto por cinco estrofes de seis versos de redondilhas maiores, com rimas paralelas (a 1ª com a 2ª e a 4ª com a 5ª) e intercaladas, (a 3ª com a 6ª).

Co/ra/ Co/ra/ Co/ra/li/na
Co/ra o/ ver/de/ da/ cam/pi/na
co/ra o/ ven/to/ dos /ge/rais
co/ra o /pei/to/ da /ca/mi/sa
co/ra o /e/lo/ des/ta/ bri/sa
na/ di/vi/sa/ de/ Goi/ás.(ais)

O poema, ao ganhar a voz do cantor, aguça ainda mais a imaginação, provocada pela imagética do ritmo poético, sintático e semântico dos versos:

Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que os atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda a matéria... Como o atestam tantas lendas sobre plantas e pedras enfeitiçadas que, um dia, foram dóceis (ZUMTHOR, 2010, p.9).

O poema é ditado pela voz da consciência de um eu poético que descreve a poesia de Cora Coralina, com sua Goiás Velha e quintais, seus doces, força, determinação, vencendo todas as pedras e perdas. Mulher de força e vontade, sempre cantada por Marcelo Barra. Essa voz que reflete a realidade da poetisa Cora, faz-nos compreender as palavras de Zumthor quando certifica:

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos (ZUMTHOR, 2010, p.10).

A mesma voz que impulsiona a criação poética é reconstituída no inconsciente do leitor. Mas o que é a voz? Para Paul Zumthor (2010), ela ultrapassa o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. O fenômeno da voz está na história do próprio homem, desde as origens vocais da poesia nos cantos, nas danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas. A voz é: Lugar simbólico e alteridade eu-outro; Presença de dois ouvidos: o do enunciador e o do ouvinte; nomadismo e movência; Seu lugar: a linguagem; a presença vocal é plena, apenas, na experiência poética(cf. ZUMTHOR, 2000, p. 83-87).

Dessa forma, a voz funda-se no sujeito, pois os ouvidos estão na presença de quem fala e do ouvinte. A voz é nomadismo, é passagem, relação, movimento nômade, encontro de presenças que se tocam por um instante para se deslocarem logo depois, em processo de movência e transformação. A voz atravessa o limite do corpo. “Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem” (ZUMTHOR, op.cit, p. 84) porque a presença vocal é plena na poesia, é extensão da própria linguagem.

A oralidade está fundamentada no ir e vir do relato. É possível vislumbrar a oscilação entre a narrativa de caráter oral e a perda desse tipo de narrativa. O poema apresenta o encantamento da própria poesia, a experiência dos poetas goianos, Cora Coralina e Gilberto Mendonça Teles, o apelo à memória, o dom de construir/tecer versos, o ofício manual de fiar (tecer), características próprias das histórias orais, ouvir histórias e mitos, o recontar poeticamente em forma de canto que encanta, a arte de descrever as belezas da terra em forma de objeto artístico, a presença em forma de canção/poema que continua até depois da ausência física do poeta, a imortalidade de uma voz que nunca vai parar seu canto.

Em todo o poema “Cora”, a presença da oralidade é o contar/cantar e descrever a memória da poetisa Cora Coralina que vivificou, por meio do texto poético, o *verde da campina (...)* vento dos gerais/ sua cidade Goiás Velha, seu Estado, seu canto, seus rios, sua lira das pedras. Poetizou o ouro de Goiás, o milho, os arroizais, a inspiração e imortalizou as mulheres de Goiás. A voz expressa no poema está vinculada à história da poesia de Goiás, implicando não apenas a articulação oral de uma língua ou a expressão do canto de um povo, mas de um corpo vivo em ação (performance), que ultrapassa o sentido linguístico da comunicação por meio da fala, do pensamento, do mover do sangue, da inquietude. É a voz da poesia de Goiás que emerge do silêncio, cujo caminho se espraia no tempo e perfura os espaços, expandindo-se para além da oralidade, realizando-se como poesia universal.

Dessa forma, os poemas convidam o leitor-ouvinte a não ficar parado no mundo dos signos, pois a poesia transborda do texto escrito, ela busca a sua verdadeira essência que é o dom da comunicação poética, cuja construção pela palavra se realiza por meio de diferentes formas de expressão. Nesse sentido, Lefebve assevera que

A linguagem literária é sempre afetada por uma certa obscuridade, por uma certa opacidade: reenvia-nos constantemente a um significante, bem material através do qual os significados só confusamente se distinguem. (LEFEBVE, 1980, p.35)

O leitor necessita contemplar o texto poético com os olhos de quem ama e, com perspicácia, deve ler as entrelinhas das inúmeras sugestões da metáfora viva que brota em cada palavra. Ao contemplar a metáfora do poema, o leitor desvelará a sintaxe invisível do texto poético e a poesia acenderá sublime.

“Pra Goiandira” foi outro poema selecionado para expressar a musicalidade dos poemas de Gilberto Mendonça Teles. Esse poema – escrito em 6 de junho de 2001, no Rio de Janeiro e publicado, em Goiânia, na sétima edição de *Saciologia goiana* em 2013, com o título “Arco-íris” (TELES, 2013, p.135) – foi musicado, em 2001. Veja o clipe da música https://youtu.be/y-R_4UmiLms enriquecida pela presença da pintora que criava paisagens com as areias coloridas da Serra Dourada de Goiás:

Pra Goiandira

Cava a beleza dourada
Na serra encontra a jazida
Da areia bem colorida
Para os teus quadros reais.

Exibe o ritmo sereno
Na tela simples artista,
Essa pintura que a vista
Só pode ver em Goiás.

Pinta e no cerrado
das linhas, forma e cores,
desenha o tempo das flores
no cenário e nos gerais.

Olhe, no silêncio
De tudo que se admira,
Olhe bem a Goiandira
Pintando o céu de Goiás.

Saciologia Goiana,
(Musicada por Marcelo Barra, em 2001)
https://youtu.be/y-R_4UmiLms

A linguagem poética, por excelência, é pluris significante. Ela “desrealiza” a função normativa da língua dos comunicados, mobiliza a necessária relação entre significante e significado, além de recuperar ou nomear (indiretamente) aquilo que era apenas nebuloso no pensamento ou espírito. Desta forma, um novo mundo surge diante do leitor. Assim, a natureza da palavra poética tem o poder da criação e do logos - já que o signo e a realidade vão passar por um processo considerado dialético, uma vez o signo não é a coisa, a substância, mas sim a forma. A arte da palavra transfigura um mundo, traduz uma imagem, portanto, é sugestão. Nesse sentido, o texto poético nomeia a existência das coisas por meio de metáforas que pluralizam a significação do silêncio, porque dizem o indizível e possuem uma sintaxe invisível. Esta sintaxe manifesta uma pluralidade de sentido e conduz o poema para outras margens da linguagem, numa realização silenciosa da metáfora. É o silêncio do sentido.

O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido e (nem) sequer existência sem história, sem a comunidade que alimenta e à qual alimenta. Sobre essa afirmação, Octavio Paz afiança que “As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias” (PAZ, 1982, p. 52). A construção poética é um ato solitário e, ao mesmo tempo, solidário que canta e encanta o mundo.

“Pra Goiandira” é um exemplo do encantamento das palavras que reside no texto poético. O poema exprime o ritmo da vida e da arte. Marcado pela dimensão da sua vocalidade, é formado por 4 quartetos de redondilhas maiores com rimas paralelas apenas nos segundos e terceiros versos de cada estrofe.

A cadência do verso dá-se pela sucessão alternada de sons tônicos e átonos, repetidos com intervalos regulares construídos por dois Dáctilos, (Ritmo FORTE-fraco-fraco), ou seja, uma tônica seguida de duas átonas (Ca/va a /be) (le/za/ dou) e encerra com um **Coreu ou Troqueu** (Ritmo FORTE-fraco, uma tônica seguida de uma átona) (ra/da). / Na/ se/rra em/con/tra a/ ja/zi/da // Da a/reia/ bem /co/lo/ri/da// Pa/ra/ os/ teus/ qua/dros/ rea/is.

Cada palavra que compõe “Pra Goiandira” tem um direcionamento à musicalidade do texto. Os vocábulos, além de serem regulados pelos ritmos que orientam o movimento dos acentos em seu interior, trazem a carga semântica do signo poético. Isso presentifica uma carga emotiva e poética no texto e induz o receptor-leitor/ ouvinte da canção a sentir corpo e alma vibrarem, principalmente se o interprete tiver uma voz que fascina, como é o caso do cantor Marcelo Barra. De acordo com Zumthor (2010), “A identidade de um intérprete manifesta-se com evidência tão logo abre a boca: ele se define em oposição às outras identidades sociais que, com relação à sua, são dispersas, incompletas, laterais, e às quais assume, totaliza, magnífica” (ZUMTHOR op.cit. p.

68). A performance do cantor goiano Marcelo tem a singularidade de uma voz lírica que envolve o ouvinte. “A existência de intérpretes da poesia constitui um elemento ativo, um fermento, nessa sociedade ao mesmo tempo aberta e incessantemente tentada pelo fechamento. Ela fascina e inquieta” (Zumthor op. cit. p.69).

A voz poética canta, por meio de imagens, o espaço goiano vivenciado pela pintora **Goiandira Ayres do Couto**, goiana de Catalão e falecida em 2011. Iniciou na pintura ainda criança, mas, apenas aos 52 anos, começou a pintar com as areias da Serra Dourada, técnica única e exclusiva que a torna reconhecida internacionalmente. Goiandira trabalhava com 551 tonalidades de cores diferentes de areias (cor natural), o que podia ser visto em seu atelier. No início, não pensava usar as areias coloridas como elemento pictórico, porém um dia teve um *Insight*, uma intuição sem explicação objetiva e teve a impressão de ouvir uma voz determinando que ela fizesse uma casa com areia. Sem saber como iniciar, a pintora utilizou uma lâmina de Duratex, embasada, a óleo branco, desenhou linhas que serviam de guias, foi detalhando de improviso a pintura de sua primeira tela pintada com areia. O segredo reside na técnica de semear com os dedos os grãos de areia e a criação de cores, luz, sombra, arte e manha de uma grande artista. As areias eram recolhidas na Serra Dourada de sua terra Goiás. Esse trabalho singular de Goiandira é poetizado no poema intitulado “Arco-íris” e publicado em *Saciologia Goiana*. O poema descreve os quadros reais da arte de Goiandira, “o cerrado/ das linhas, forma e cores,/ desenha o tempo das flores/no cenário e nos gerais” e o céu de Goiás formando o arco-íris da poesia da artista. Os quadros pintados no poema não são apenas imagens, são *imagináveis*. Eles têm a possibilidade de produzir uma sucessão de imagens: a beleza dourada da e(na) serra, a cena do encontro da jazida das areias na serra, a construção dos quadros, o estilo de vida e

da arte da pintora, são imagens formadas sobre outras, despertando a imaginação do ouvinte, de maneira que o virtual oscila entre o real num caleidescópio de imagens, despertando o imaginário do receptor da mensagem poética por meio da voz do cantor.

O canto de Marcelo Barra enche todo espaço da voz que é presença, a presença da poesia de Gilberto e da pintora Goiandira, mesmo depois de sua morte. Ela permanece viva no cenário das suas obras, nas areias coloridas da Serra Dourada das telas e da história de Goiás. A artista permanece viva também no imaginário provocado pela performance da canção que é presentificação de um mundo real ou imaginário, provocando a recordação e a vivência reiteradas no ritmo dos versos redondilhas maiores, que facilitam a retenção do sentimento e da memória do ouvinte. *Memória, por sua vez, significare-sentir, é reexperimentar sensações do prazer antigo diante do desconforto do tempo presente.* Memória é a tentativa de reviver um momento, recordar os acontecimentos que, de alguma forma, marcaram nossa vida. Heidegger assinala que a *repetição não significa nada menos do que re-petir o princípio de nossa existência espiritual, Histórica, a fim de transformá-lo num outro princípio* (HEIDEGGER, 1969 p. 300). Recordar é a reiteração desejada de momentos importantes da existência. A linguagem do ritmo poético e musical dos versos serve principalmente para exaltar a potência da voz do cantor em sua performance que é o “único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR op.cit. p.69) e também maneira arrebatadora de imortalizar alguém. A voz da memória é perfeita. O poema é um signo em rotação acionado por outro signo que é a canção. “O canto é signo: ele diz a verdadeira natureza da voz, presente em todos os seus efeitos: significa seu acordo com a harmonia das esferas celestes” (ZUMTHOR, op. cit. p.184). E a ação performática do cantor faz o texto poético e o ouvinte vibrarem nas imagens fascinantes que nos

remetem ao pensamento de Jean Lefebvre (1980), quando explana sobre o discurso da poesia:

as imagens fascinantes são aquelas em que a natureza parece ‘imaginar-se a si mesma’ (o real desliza então para o imaginário), ou aquelas outras em que, ao contrário, é a imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a ‘realizar-se’. É a realização do discurso como imagem presentificante e fascinante (LEFEBVRE 1980, p.12).

Esta conexão analógica é o ponto de partida para a presentificação do mundo real de um presente ou passado a ser performático pela voz do cantor, unificando os tempos e revelando o espaço, enquanto materializa, no do texto artístico, uma reflexão sobre a ilusão que é própria da arte, sobre a metáfora do mundo da arte. Por meio da canção, o poema diz o indizível, letra e voz, na performance da entonação da voz e no ritmo da música. O poema exprime o inexprimível por meio da vibração do sentimento do cantor e do ouvinte, num lirismo que faz pasmar o momento.

O intérprete é uma presença e a letra do texto agora é pura canção. É o “autor empírico de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável” (ZUMTHOR, op. cit. p 71). Esse teórico defende também que a linguagem humana liga-se, com efeito, à voz. A linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz. A voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Mitos sobre a voz sem corpo, perturbadora, exigindo que nos interroguemos sobre ela e sobre nós, a ninfa Eco. Voz implica ouvido. E, ainda, garante que “O fenômeno da voz humana, dimensão do texto poético, determinada ao mesmo tempo no plano físico, psíquico e sociocultural” (ZUMTHOR, 1993,21).

2. A PERFORMANCE POÉTICA E O FASCÍNIO DO POEMA “VOA” DE LÊDA SELMA, MUSICADO POR IVAN LINS

Lêda Selma é outra voz da poesia de Goiás. Seu poema “A ti naturalmente”, em seu título originário – publicado pela primeira vez no livro de bolso *Migração das horas* (1991), posteriormente, na antologia *Poesía de Brasil – Proyecto Cultural Sur/Brasil – 2000 e*, em *À deriva* (2008), já musicado, por Ivan Lins, com a designação de “Voa” (gravado no *A Cor do Pôr do Sol*, em 2000, pela Abril Music) para ingressar no gosto popular, na cultura de massa, ou mídia. A música possui diversas apresentações em vídeos nas redes sociais, como pode ser conferido nos exemplos: <https://www.youtube.com/watch?v=4uASZzRB5GI>; <https://www.youtube.com/watch?v=-66gHwh3iilU>; <https://www.youtube.com/watch?v=4uASZzRB5GI>

O poema exprime uma visível oralidade, aqui entendida como vocalidade e, portanto, realiza a ação inerente da voz no sentido defendido por Paul Zumthor (2010) de que

a voz é querer dizer e vontade da existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença”. É notório que o ‘o sopro da voz é criador’, seu nome é espírito e pode ultrapassar a palavra escrita, pois ela adquire força ainda maior quando vocalizada. ‘Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato. (...) Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue e energia desse sopro’ (ZUMTHOR op. cit. p. 23).

O texto poético leva o ser humano a sentir e a contemplar o mundo com intensidade, a filosofar. Portanto, conduz o homem à Filosofia e ela, por sua vez, “encaminha o ser a uma passagem para um poético mágico, para uma alquimia verbal, para uma descoberta da magia e do poder das palavras. A palavra leva uma coisa a ser coisa”

(NUNES, 1986 p. 267). As palavras são poderosas e, de acordo com a interpretação de Heidegger:

As palavras não são simples vocábulos (Wörter), assim como baldes e barris dos quais extraímos um conteúdo existente. Elas são antes mananciais que o dizer (Sagen) perfura, mananciais que têm que ser encontrados e perfurados de novo, fáceis de obturar, mas que, de repente, brotam de onde menos se espera. Sem o retorno sempre renovado aos mananciais, permanecem vazios os baldes e os barris, ou têm, no mínimo, seu conteúdo estancado (in NUNES, op. cit. p. 270).

A poesia efetua esse retorno sempre renovado. O poeta é aquele que perfura os mananciais, tomando os vocábulos como palavras dizes. Seu caminho não vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar. O retorno opera-se no intervalo do silêncio, que vai de palavra a palavra, quando o poeta nomeia o discurso dizente. É a nomeação que leva a coisa a ser.

Antes da nomeação, as palavras, assim como a natureza, apenas estavam imersas no caos aparente da existência. O poeta desvela a existência das coisas por meio do texto poético, quebrando o silêncio das palavras, nomeando a existência das coisas e fazendo tudo emergir aos olhos do leitor: vida, morte, destino, arte, alegria, o prazo da vida e o tempo da morte. O poeta desvela o poder do raciocínio, da observação, das palavras, da Filosofia e da Poesia. O texto poético transporta o homem, do simples estar, para o eterno ser; conduz a criatura a perceber sua humanidade, inteligência, criatividade, existência dentro desse universo tão amplo, tão cheio de perguntas e respostas, aparentemente hermético, mas compreensível para o homem que contempla a vida e filosofa sobre a existência de um mundo. No entanto, essa forma de trabalhar com as palavras manifesta um jogo “realizante-irrealizante”, construtor de efeitos fascinantes, só encon-

trados no mundo da arte. Os efeitos mencionados são estabelecidos por níveis diversos e complexos mecanismos, o que provoca, na obra literária, um caráter de “duplo movimento: o primeiro é denominado centrífugo. Com ele a obra se abre a um possível mundo exterior e aos seus problemas. Assim, exprime o homem por inteiro e também pode ser expressivo, e comunicar com um imaginável interlocutor pedindo uma vocalidade. O segundo é centrípeto, e tende, pelo contrário, a fechar a obra sobre si mesma, a constituí-la como seu próprio fim e como seu próprio sentido”, exigindo uma leitura silenciosa, reflexiva, dobrada numa ação silente sobre a arte poética ou a vida, é o que pode ser verificado no poema “Voa”, Lêda Selma, musicado pela experiência, bom gosto e voz singular de Ivan Lins:

Se teu sonho for maior que ti
 Alonga tuas asas
Esgarça os teus medos
 Amplia o teu mundo
Dimensiona o infinito
E parte em busca da estrela...
 Voa alto!
 Voa longe!
 Voa livre!
 Voa!

E esparrama pelo caminho
A solidão que te roubou
 Tantas fantasias
 Tantos carinhos
 E tanta vida!

Voa alto!
Voa longe!
Voa livre!
Voa!

(SELMA, 2008, p.80)

Esse texto possui uma oralidade poética no sentido de que o poema impulsiona a presença da vocalidade que muito colaborou para a composição musical de Ivan Lins e concretizou a rogativa inerente da composição vocalizada. Esse atributo do poema impulsionou a sua visibilidade nos meios de comunicação social e fez com que se transformasse em um acontecimento da cultura de massa.

A mídia performatiza o texto poético e coloca o ouvinte-espectador num estado de “receptividade mais ativa e solicita mais sua imaginação e a força de um desejo, fascina e perturba” (ZUMTHOR, op.cit. p.28). “Voa” é uma das canções de Ivan Lins que mais tem comentários na rede, como pode ser contactado nos exemplos escolhidos:

“Querida Cris (fenixcrikka), este vídeo é teu, querida amiga, te agradeço com todo o meu coração por tudo que você faz por todos nós, pelo teu coração imenso, pela tua bondade, pela tua alegria, por você sempre querer somar, nunca diminuir e muito menos dividir! Obrigada, Cris, obrigada, Tita! Com afeto, Elena: [Cris Caldas 2 anos atrás em resposta a Cris Caldas](#)
Perdoem meu erro... essa música é de autoria de Ivan Lins e Lêda Selma. Ivan tem tantos parceiros maravilhosos... que eu troquei os autores. Perdoem-me pela falha!
[Cris Caldas 2 anos atrás em resposta a Lucia MB](#)
Obrigada por sua presença aqui também, Lucia. Um beijo grande e meus desejos de feliz semana pra você.
[vsbonvenutobye 2 anos atrás](#)

Quero só ver quando a Cris descobrir esses seus vídeos do Ivan Lins, ela vai se apaixonar! rsss. A carreira desse cantor é longa, ele teve vários sucessos, ele fez parcerias históricas e emprestou suas canções a várias divas da MPB. Se não estou enganado, meu filho que gosta muito de jazz, me disse que Ivan ganhou o respeito de fãs desse estilo de música do mundo inteiro. Parabéns,minha querida Elena, um grande abraço!

Suspiros Poéticos 2 anos atrás

Elena, parabéns pela linda escolha musical, bela homenagem a Cris, feita de coração pra coração, linda canção. Beijos com todo o meu carinho pra duas.

LeCommedieDellArte2 anos atrás em resposta a Cris Caldas

Oh, que presente lindo que você me deu, Cris !!! A tua emoção!! Você é assim, Cris!! A tua filosofia de vida é assim!! De lutar pelos teus sonhos! Oh, Cris, obrigada por ter gostado do vídeo!!!

CantinhoRomântico2 anos atrás

Oi, Crissss! Nem é preciso me esforçar para sentir o tamanho da sua emoção! Já tô vendo daqui! rrsr.. Uma super homenagem tu ganhou da Elena.... E a gente nem precisa ficar repetindo o quanto tu merece todo esse carinho, pq vc também já sabe o quanto é especial, o quanto tu é importante nas nossas vidas, né! Amo demais as músicas do Ivan Lins, e essa música com certeza é muito linda! E q letra maravilhosa... Linda escolha da Elena pra te homenagear tão lindamente assim! Simplesmente, AMEI!!!

Cris Caldas2 anos atrás em resposta a Sonia Lessa

Linda demais essa letra né, prima? Feliz por te ver aqui. Beijo grande na galera toda.

Cris Caldas2 anos atrás em resposta a vsbonvenutobye

Oi maninho... Um dia inteirinho de emoções... cercada de amigos... BOM DEMAIS NÉ, MANINHO? Feliz eu sou por ter vocês sempre ao meu lado. Beijo grande pra você e pra Silvana.

Cris Caldas2 anos atrás em resposta a 08Luquinha

Muito feliz de te ver aqui, querido. Minha emoção não pára... essa letra me “arrepia”... belíssima. Beijo, Jorge.

LiseteMeira2 anos atrás

Que letra linda! Quem não tem um sonho maior do que si mesmo? Sonhar sempre mais e mais em busca de todas as estrelas e por que não de uma constelação inteira!

Cris Caldas2 anos atrás em resposta a Cantinho Romântico

Não precisa mesmo, garotinha... Ivan é meu “príncipe musical” há muito tempo. Amo tudo que ele compõe... maravilhosos parceiros ele tem. Feliz por te ver aqui... pertinho do meu coração. Beijoca grandalho n aprocê. AMO TU, MALUKETI QUERIDA!

Jean-Luc Destoumieux2 anos atrás

Je découvre un grand talent vocal,unevoix expressive et sensible pour dire des mots importantsur la destinée et aussi le rêve qui nous portemaisqu’ilfautdépasser pour vivre pleinement car il anime des échosprofonds,mystérieux qui viennent de la partie la plus secrète de la mémoire.

JohannaBusser2 anos atrás

Boa tarde, Helena, bom vídeo, obrigada, kisses, johanna.

Cris Caldas 2 anos atrás em resposta a Jane Kristall

Estou mesmo, Jane... “voando” na cauda de um cometa! Muito carinho pr’um dia só né, amiga? Feliz por te ver aqui... e lá no outro. rrsr Beijo grande.

Cris Caldas2 anos atrás em resposta a Luiza Gosuen

Belíssima escolha da Elena né, Luiza? Desde ontem... só “respiro” Ivan Lins. Coincidência maior ainda... porque estava editando uma música nova dele, que acabei de postar... pois estou entrando na minha “fase Ivan Lins”. rrsr Beijos, amor de amiga!

Cris Caldas2 anos atrás

Ai, ai, ai, ai....Elenaaaaaaaa!!!! Eu vou chorar o dia inteiro hoje! Que letra, meu Deus! Que maravilha! Que encanto! Que “força” de letra” !!!! Vou dar uma paradinha... pra me recompor. Volto mais tarde, meu amor de amiga querida. Nem sei o que faço.... não sei...

Oliveira0622 anos atrás

Não tenho dúvida que a Cris vai gostar Elena, uma belíssima canção, bem Ivan Lins é sempre uma boa canção. Um forte abraço !!!

mmbmbmbmb2 anos atrás

nice listening ~ thank you :o)

Cris Caldas 2 anos atrás em resposta a Vanda de Freitas Bezerra
Carinho em dose dupla... emoção duplicada, Vandinha. Foi um dia muito especial pra mim. Elena me emocionou profundamente. Beijo grande pra todos.

Cris Caldas 2 anos atrás em resposta a vsbonvenutofull
Tô saindo pra almoçar... Logo estou de volta, pra “papearmos” um pouco. Rapaz... a Elena me pegou de “jeito”. E que “jeito” lindoooooooooooooooooooooooooooo... Beijo.

<https://www.youtube.com/watch?v=1HpLhC0Ewvk> **Publicado em 21 de jan de 2013**

“Voa” tem algumas marcas da história de certas tradições da poesia oral, por exemplo, as chamadas “canções pessoais”, em que o indivíduo projeta seus sonhos em discurso liberador, agora, não mais fantasmático ou folclorizado, como usados por vários povos da África, Europa, América e Ásia, mas com as aspirações inseridas nas fontes antropológicas do imaginário, localizadas por Gilbert Durant, e refletidas como símbolos catamórficos. Esses símbolos metaforizam axiomas relativos à angústia humana diante da temporalidade e são expressos nas imagens dinâmicas da queda, do medo em oposição ao desejo de voar, de ter asas, para sempre subir, destemido, para conhecer novos mundos, buscar estrelas, resgatar seu próprio infinito, fugir da prisão que escraviza o homem e apostar no sonho, na imaginação e na vida. O poema de Lêda Selma exprime o desejo coletivo, numa visão junguiana de vida, destemor, realização de sonhos e liberdade. Essa aspiração coletiva também revela a reflexão de um eu-lírico ao manifestar um desejo individual, na visão freudiana, integrado ao inconsciente, de que é preciso sair da sua realidade de medo, de limites, de desamor, de realidade e morte. O discurso do eu-poético, ao ser comunicado por meio de uma leitura silenciosa ou vocalizada ((que,)no geral, mesmo em silêncio, o poema parece soar uma voz que diz, em alto e bom som, aquele desejo do emissor, que é também do receptor), manifesta um desejo ao mesmo tempo coletivo e individual.

O poema “Voa” causa fascínio no leitor e no ouvinte da música de Ivan Lins. A popularidade do texto é notória e tanto diante dos leitores da poesia de Lêda Selma, como nas redes sociais da Web, o sucesso é inegável, pois exprime a aspiração que mora na alma do homem: ser livre e feliz. Daí resulta a sucesso do poema nas redes sociais, como ilustra bem os comentários de vídeos:

Monica Caetano

Música que dispensa comentários...essa música foi composta pra ser vivida plenamente!!! Ivan Lins é ÚNICO!!

19/01/2014 12:39:53

Mabelsoriano

A música é linda, mas poderiam fazer a correção, quem compôs não foi Ivan Lins, é um poema musicado da escritora Leda Selma de Alencar (Lêda Selma) 02/04/2014 14:50

Zorade Barros de Bastos: “Linda linda, reflexiva, sensível aos ouvidos” 28/03/2014 14:16.

<http://www.vagalume.com.br/ivan-lins/voa.html>

<https://letras.mus.br/ivan-lins/258995/>

O texto poético da poetisa baiana, de Urandi, e goiana de existência, história e realização, (atualmente Presidente da Academia Goiana de Letras de Goiás – AGL) assume papel de hino à vida, de autoajuda, reunindo epístola de soluções para problemas de cunho emocional, pessoal ou psicológico, propaganda de transportes para outras paragens, (A TAM publicou o poema em sua revista e no Jornal *O Popular*, como homenagem ao dia internacional da mulher, em 1999) mensagem em convite de formatura e selo de vivência, história, realização ou religião. Foi a TAM que publicou no *Popular* também??

Em uma entrevista à Clique Music, Ivan Lins foi indagado a respeito dessa parceria com a poetisa de Goiás, Lêda Selma. O cantor/compositor assim relatou como surgiu a ideia:

Essa música era para entrar num outro projeto meu que já está pronto. Eu resolvi musicar poesias de poetisas femininas contemporâneas, vivas. Um dia, fui ao Centro do Rio e entrei numa livraria e comprei um monte de livros, de Olga Savary, Lia Luft, Elisa Lucinda, Neide Archanjo e também da Lêda Selma, que é goiana. Na verdade, o cantor português Paulo de Carvalho fez um projeto assim há um ano e me chamou para produzir. Daí, pedi a ele uma autorização para fazer também a mesma coisa aqui no Brasil. Só que além de musicar poemas que já existiam, eu liguei para todas as nossas letristas – Adriana Calcanhotto, Zélia Duncan, Dona Ivone Lara, Fátima Guedes, Ana Terra e outras. Ao todo eram 20 canções. Mas agora o disco vai ter 19 porque uma era essa Voa, que decidi incluir no disco.

<https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=CliqueMusic+Ivan+Lins+L%C3%AAda+Selma>

O texto poético alcançou uma explosão nas redes sociais e outros meios de comunicação midiáticos e um dos motores dessa ocorrência está na sua polissemia, o que sempre provoca arrebatamento no leitor/ouvinte, conforme pode ser conferido na seleção de alguns sites selecionados:

<https://youtu.be/1HpLhC0Ewvk>; <https://youtu.be/66gHwh3iilU>
<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/ivan-lins/voa/654733> ;
<http://www.letras.com.br/#!ivan-lins/voa>;
<http://letras.mus.br/ivan-lins/258995/>;
<http://www.vagalume.com.br/ivan-lins/voa.html>;
<https://www.youtube.com/watch?v=1HpLhC0Ewvk>;
<http://musica.com.br/artistas/ivan-lins/m/voa/letra.html>
<http://www.letras.com.br/#!ivan-lins/voa>

<https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080420054441AAGTtjT>
<http://www.cifraclub.com.br/ivan-lins/voa/>
<http://www.clickgratis.com.br/letras-de-musicas/ivan-lins/voa.html>
<http://letras.kboing.com.br/ivan-lins/voa/>

Entre a pluralidade semântica desse poema está a indicação de que o sujeito-lírico faz uma interlocução com seu receptor oferecendo o poema como se fosse mais do que uma canção comum, mas um hino à liberdade. Outro olhar pode perceber o indício da possibilidade da revelação de uma cogitação ou mesmo um axioma sobre a travessia existencial do homem e seu eterno desejo de ser feliz.

A voz lírica do cantor, o bom gosto e visibilidade na música brasileira direcionaram o poema nos meios de comunicação social. No entanto, antes do poema ser midiaticizado, já chamava atenção pelo ritmo dos versos que se expandem, numa crescente vocálica, e pode-se observar que sua performatividade sonora exige que a voz se eleve da seguinte forma:

Se teu sonho for maior, queti.



<https://www.google.com.br/search?q=ritmo+crescente&espv=2&biw=>

Alonga tuas asas, esgarça os teus medos

Amplia o teu mundo, dimensiona o infinito.



<https://www.google.com.br/search?q=ritmo+crescente&espv=2&biw=>

E parte em busca de estrela...



<https://www.google.com.br/search?q=ritmo+crescente&espv=2&biw=>

Voa **alto!**

Voa **longe!**

Voa **livre!**

voa! <https://www.google.com.br/search?q=ritmo+crescente&espv=2&biw=>

A elevação da voz incorpora, no ouvinte/leitor/cantor, a metáfora do desejo, inerente ao ser humano, de voar alto, livre, e realizar o sonho de atingir suas metas, as mais recônditas do inconsciente. É um desejo muito forte que move a imaginação coletiva e pertence, ao mesmo tempo, a cada um. A imagem estabelecida pelo convite ao voo alto provoca, no ouvinte/leitor/cantor/, o desejo de realizar a ação ou o acontecimento promotor do prazer de arquitetar a fantasia de alçar voos sem receios. Por isso, o poema musicado determina uma performance necessária para o júbilo do receptor da mensagem por meio da voz do cantor. Essa performatividade também pode ser alcançada na leitura do poema quando o ouvinte/leitor se descobre no sonho de voar, enquanto se diz, ou se ouve, o texto poético de Lêda Selma, para usar o pensamento de Zumthor (2010):

A voz se diz enquanto se diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanação que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita (p.11). Jung também afirma que a evocação dela ‘faz algo brilhar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos’ (ZUMTHOR, op. cit. p.11).

De tal modo, o poema “Voa” aciona, performativamente, uma presença por meio de ações e reações que movem o leitor ou receptor a seguir outros sítios do sonho ou devaneio, quando profere: *Alonga tuas asas, / Esgarça os teus medos, / Amplia o teu mundo, / Dimensiona o infinito, / E parte em busca da estrela... / Voa alto! / Voa longe! / Voa livre! / Voa!* Nesse sentido, aproveito ainda as reflexões de Zumthor (2010) para afirmar que a elevação da voz ativa, no ouvinte/leitor/cantor, é a metáfora do desejo inerente ao ser humano de voar alto e livre e realizar o sonho de atingir suas metas mais recônditas do inconsciente. Esse é um desejo muito forte que move a imaginação coletiva e pertence, ao mesmo tempo, a cada um. A imagem estabelecida pelo convite ao **voo alto** provoca no ouvinte/leitor/cantor/ o desejo de realizar a ação ou o acon-

tecimento promotor do prazer de arquitetar a fantasia de alçar vôos sem receios. Nesse sentido, o poema musicado determina uma performance necessária para o júbilo do receptor da mensagem por meio da voz do cantor. Essa performatividade também pode ser alcançada na leitura do poema quando o ouvinte/ leitor se descobre no sonho de voar, enquanto se diz ou se ouve a poesia de Lêda Selma, para usar o pensamento de Zumthor (2010): “A voz se diz enquanto se diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanção que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita” (ZUMTHOR, op. cit. p.11).

Jung também afirma que a evocação realiza um acontecimento que preenche o vazio da solidão. Deste modo, o poema “Voa” ativa, performaticamente, uma presença por meio de ações e reações que movem o leitor ou receptor a seguir outros sítios do sonho ou devaneio, quando profere: *Alonga tuas asas /Esgarça os teus medos /Amplia o teu mundo /Dimensiona o infinito / E parte em busca da estrela... /Voa alto! / Voa longe! / Voa livre! / Voa!*. Nesse sentido, empregamos ainda as reflexões de Zumthor:

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia, configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam a cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos (ZUMTHOR, op.cit., p.80).

Desta forma, por meio da voz do cantor do texto poético, os ouvintes/leitores abandonam seus medos originais, produzidos desde o momento de seu nascimento, pois, de acordo com Gilbert Durand,

o recém-nascido é imediatamente sensibilizado para a queda: a mudança rápida de posição no sentido da queda ou no sentido do endireitar-se desencadeia uma série de reflexão dominante, quer

dizer inibidora dos reflexos secundários. O movimento demasiado brusco que a parteira imprime ao recém-nascido, as manipulações e as mudanças de nível brutais que se seguem ao nascimento seriam, ao mesmo tempo, a primeira experiência da queda e a primeira experiência do medo (DURAND, 2012, p.112).

Haveria não só uma imaginação da queda, mas também uma experiência temporal, existencial, o que faz Bachelard escrever que “nós imaginamos o impulso para cima e conhecemos a queda para baixo. A queda estaria assim do lado do tempo vivido” (DURAND, op.cit. p.112). Essa aceção leva-nos a afirmar que o texto poético de Lêda Selma aciona, por intermédio da leitura e da voz do cantor, o impulso performático do leitor/ouvinte para o mundo do devaneio e do imaginário, lugar também da obra de arte.



<http://www.espiraistempo.com.br/2012/01/mitologia-grega-icaro-asas-de-cera.html>

A realidade provoca mal-estar e quedas de Ícaro, o personagem mitológico que caiu aniquilado pelo sol e que é arquétipo de todas as pessoas que não aceitam as prerrogativas de uma existência marcada por limites e mundos assinalados por demarcações. Destarte, o poema de Lêda Selma arrasta, pela sua harmonia, todos os seres humanos para o mundo transcendente, elevado e altivo da imaginação, sem fronteiras, num procedimento denominado “realizanteirrealizante”, por Maurice-Jean Lefebve (1980) e que consiste na “imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a “realizar-se” (LEFEBVE, 1980 p. 12). Esse processo é traduzido também como “metáfora do abismo” e acontece quando o texto poético expressa uma espantosa e imensa diferença entre a dura realidade e o sonho, entre a vida e a arte, entre o real e o imaginário, apesar das possíveis analogias. No entanto, o canto, ou seja, a vocalidade do texto, permite-nos, ainda, correr velozmente pelo imaginário do objeto artístico, buscar realmente nossa estrela, na voz do cantor, e dizer com determinação: *E esparrama pelo caminho / A solidão que te roubou / Tantas fantasias / Tantos carinhos / E tanta vida! / Voa alto! / Voa longe! / Voa livre! / Voa!* Ou tocar a música do Ivan Lins seguindo a seguinte cifra musical, disponibilizada pelo compositor no site: <http://www.cifraclub.com.br/ivan-lins/voa/>

CC7MDm7Bbm7(b5)

Se teu sonho for maior que ti

E7(b9)Am7MAm7

Alonga tuas asas, esgarça os teus medos

C7(9)/GC7(b9)/GF#m7(b5)

Amplia o teu mundo dimensiona o infinito

Fm6

G4GCG4

E parte em busca da estrela...

F7MF6

Voa alto!

C/EAm7(11)

Voa longe!

Dm7(9)G7

Voa livre!

E7/G#Am7(9)

Voa!

F#m7(b5)Fm7(9)

E esparrama pelo caminho

Bb7(13)Em7Ebm7(11)

Asolidão que te roubou

Ab7Dm7(11)Em7(11)F7MD6/F#D7/F#

Tantas fantasias,tantos carinhos

C/GE7/G#Am7(9)

E tanta vida!

Diante do exposto, o poema de Lêda Selma performatiza a imaginação coletiva em torno do anseio do ser humano de superar seus limites na terra, alçar-se a sempre novos desafios, buscar vitórias, realizar os desejos mais ocultos ou intrincados, ser um baluarte de devaneios. Eis uma das razões da popularidade de “Voa”: é um texto poético que conseguiu, com magnitude e intensidade, dizer o indizível e realizar uma obra balizada pela *literariedade*, que é a elevação da língua à sua função máxima, à sua plurissignificação, à sua polissemia, ao seu poder de sugestão. É esse o motivo que leva o poema a movimentar o leitor/ouvinte, performativamente – quer seja na voz do cantor Ivan Lins, ou na leitura vocalizada ou silenciosa do poema – para abertura

de um leque de possibilidades, de interpretações e de abundante receptividade na cultura de massa, ou mídia.

O leitor/ouvinte participa também da ação poemática, performativamente, em forma de interação e encantamento, porque o poema é a revelação de uma realidade interior que atravessa abstratamente a realidade perceptível pelos sentidos. É a materialização do **desejo** de um porto sonhador a traduzir a angústia do poeta à procura de um inspiração e de uma voz interior, ou exterior, e pode ser consubstanciada nas palavras de Otávio Paz:

conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente (PAZ, 1982 p. 150).

Tal acepção indica que o texto poético de Lêda Selma segue a instrução oferecida por Ezra Pound ao registrar que “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2002 p.32). Literatura é voz e sinestesia dos sentidos das palavras. Mallarmé orienta que “Não é com idéias que se fazem versos, é com palavras. Repito: poesia se faz com palavras” (FRIEDRICH, 1978 p.19). Destarte, assevero que a poetisa Lêda Selma, ao construir esse poema, seguiu a seguinte consideração de Paul Valéry: “Um passo mais, e já nem será com palavras, mas com formas, relações e ritmos: As obras belas são filhas da sua forma” (FRIEDRICH, op.cit. p.60). E ainda,

O poeta serve-se das palavras como ‘teclas’, desperta nelas forças que a linguagem cotidiana ignora; Mallarmé falará do ‘piano de palavras’. Contra a poesia anterior, que dispunha ‘seu sortimento numa ordem facilmente compreensível’ (FRIEDRICH, op.cit. p. 29).

E, mencionando, ainda, Hugo Friedrich, Lêda Selma realiza um trabalho como operadora da língua, “como artista que experimenta os atos de uma transformação, de sua fantasia imperiosa ou do modo irreal de ver um assunto qualquer, pobre de significação em si mesmo” (FRIEDRICH, Op.cit. p.19). Por esse motivo, a poetisa de Goiás faz um mergulho que desvela a maneira plurissignificante, o anseio ou o devaneio coletivo do ser humano, de voar sem limite e, de tal modo, faz uma imersão ontológica e metafórica na natureza humana. Essa assertiva nos remete a Paul Ricoer, quando a evoca o adágio de Heidegger:

‘O metafórico não existe senão nas fronteiras da metafísica.’ Com efeito, a superação pela qual a metáfora usada se dissimula na figura do conceito não é um fato qualquer de linguagem; ela é o invisível por meio do visível, o inteligível por meio do sensível, depois de os ter separado. (...)a verdadeira metáfora é vertical, ascendente, transcendente (RICOER, 2000, p. 443).

Diante do exposto, o poema “Voa” está aberto para um leque de possibilidades de interpretações, e deixa, em forma de deslumbramento, a meditação de que o presente e o futuro do mundo da obra de arte, que não se esgota numa interpretação, permanece no ser, no tempo do poema e na própria construção que é, em si, um mundo de possibilidades, ações, performatividade, movimento e voos por mundos insondáveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad.D. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. *De magistro*. Tradução Angelo Ricci. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.(Os Pensadores).

AUBRETON, Robert. *Introdução a Homero*. São Paulo: DIFEL / EDUSP, 1968.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRIK, O. “Ritmo de sintaxe”. In: EIKH ENBAUM, B. et. Al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. A. M. Ribeiro. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 131-139.

BRITO, Manoel Bueno, (Nequito). *Candeia de canto*. 2a Ed. Goiânia: Editora UFG, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COHEN, Jean, *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1966.
_____. *A plenitude da linguagem*(Teoria da Poeticidade). Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr, João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

DELCOURT, Maria. *L'Oracle de Delphes*. Paris: Payot, 1956, p. 246.

Dictionnaireétymologique de la langue grecque. Paris: Klincksieck, 1984, 2 v. S.v. Orphée.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. Trad.Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes, 2006

FENOLLOSA E POUND. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor, 1977.

FERNANDES, José. *As (I)ma(r)gens da crítica-poesia*. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2012.

_____. *O interior da letra*. Goiânia: UCG, 2007.

_____. *O poeta da linguagem*. Rio de Janeiro: Presença edições, 1983.

_____.; BATISTA, Orlando Antunes. *A polifonia do Verso*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições Ltda, 1978

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica Moderna; da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curiori. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HEINRICH A. W. Bunse. *As biografias de Homero*. Porto Alegre: Edições URGs, 1974.

LEFEBVE, Maurice Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra: Livraria Almeida, 1980.

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986.

PAJARES, Alberto Bernabé. (Introd., trad. y notas). *Fragments de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1979.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos. Trad.de Olga Savary (p.15).

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

POUD, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do Texto literário*. Petrópolis. RJ: Vozes, 1996.

_____. *A retórica do silêncio*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.

_____. *Contramargem*. GMT. São Paulo: PUC-Rio / Loyola, 2003.

_____. *Contramargem – II*. GMT. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2009.

_____. *Sociologia goiana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / I N L, 1982.

_____. *Sociologia goiana*. 7ª. ed. Goiânia: Kelps, 2013.

_____. *Plural das nuvens*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

_____. *Hora aberta*. 4ª. ed. dos *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.

SCHURÉ, Eduard *Os grandes iniciados: Orfeu, Pitágoras, Platão e Jesus*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1984, v. II.

SELMA, Lêda. *À deriva*. 2ª ed. Goiânia: Kelps, 2008.

_____. *Migração das horas*. Goiânia, Ed. Cartográfica, 1991.

_____. *Poesía de Brasil*. Proyecto Cultural Sur/Brasil, 2000.

SILVA, Domingos Carvalho da. “Uma Teoria do Poema”. 2ª ed., *Revista Ampliada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1989.

VALÉRY, Paul. “Discurso sobre a Estética”. In: *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Trad. do discurso citado de Eduardo Viveiros de Castro. Sel. e Intr. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 35-45

ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2010.

Músicas de Marcelo Barra:

<https://youtu.be/-jLS3OxLotQ>

https://youtu.be/y-R_4UmiLms

https://youtu.be/h1SS7aLn9_o

https://youtu.be/kTnld_tPZ0Y;

<https://youtu.be/LZVgPh-7kWw;>

<https://youtu.be/J7HOXqVcOHE;>

<https://youtu.be/AKOrnSXLrTo;>

<https://youtu.be/DI4z31qWv3c;>

[https://youtu.be/y-R_4UmiLms.](https://youtu.be/y-R_4UmiLms)

Imagens de ritmo e outras imagens
[search?q=ritmo+crescente&espv=2&biw=](https://www.google.com.br/search?q=ritmo+crescente&espv=2&biw=)
<https://www.google.com.br/>

A ARTE DE AGORA... AGORA:
SIMULAÇÃO E PERFORMANCE

Maria Aparecida RODRIGUES
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

O espetáculo está em toda parte.
GUY DEBORD

*A Loba-Loba alimenta-se
da eclosão do intraduzível, do
RARO PERFORMATIVO e bate
na substância prismática da
catástrofe, na combustão dinâmica
da imprevisibilidade [...].*
LUÍS SERGUILHA

O universo artístico contemporâneo é simulação e performance. Não há como escapar da dinâmica e da interação disforme dos movimentos dos corpos. Tudo é uma conjunção disjuntiva de todos. E nessa disjunção, compomos a máquina do viver-caótico, ou como quer Félix Guattari (1992), situamos a caosmose, marcada, primordialmente, pela semiotização econômica, pela incursão de fatores subjetivos globalizado pelo desenvolvimento maciço de produções maquinicas de subjetividades. Na caosmose, produzimos afetividades contagiosas, realizadoras de interconexões que se alastram indefinidamente, porém não são ações emancipadoras, pois que não superam as marcas do conservadorismo arcaico e nem revelam princípios ideológicos. No

entanto, compõem a mutação existencial coletiva, permitindo aos artistas a criação performática de imagens fragmentárias e paradoxais, associadas às diferentes experimentações tecnológicas e às mais variadas confluências entre a ciência e as artes em geral. Há, na fruição poética, “a efusão das rotas e tudo emerge, tudo se factura inesperadamente na cartografia dos uivos, nas atmosferas-dos-ecos, nos vazios circulantes” (SERGUILHA, 2013, p.99). O corpo poético escritura-se pelo grito alucinante de corpos-loba, formando “Um arquipélago de uivos (a transfusão soletra a labradora)”:

Energética irrupção do CORPO do covil-uivo. Energética transferência da estranheza, do desaparego, das forças-em-circuito, dos écrans das sombras e a formas invisíveis dos uivos recuperam o mundo-cantante-dançante (inventável senda dos forasteiros): uma fragmentação anatômica que afecta o nada-da-vida (GRANDE-HOTEL) ou o movimento-da-selva... (SERGUILHA, 2013, p.99).

Paradoxalmente disjuntiva e performática, a criação artística contemporânea compõe-se de vozes plurais ecoando uivos, disseminando vibrações em espaços múltiplos e indeterminados, porque ignora os trilhos: “Acontece sem saídas, sem compromissos, sem entrada, sem chegadas” (Idem, p. 99).

Enquanto as Vanguardas fizeram o novo, via manifestos ou modelos personalíssimos, notadamente marcados pelo presente contínuo, rompendo com o já existente; a arte de agora, agora se liberta da prisão de modelos, lançando-se na desordem das formas em decomposição. A máquina atira por todos os lados. São balas perdidas sem um alvo definido, seus projéteis se espalham em fagulhas ferinas, bestiais, brutais e impetuosas por todos os cantos, invisíveis à presença física, porém nítidos ao olho da câmara. E é pelo olho da câmara que o real se torna desnecessário.

O corpo simulado anula qualquer possibilidade de gosto do corpo *stricto sensu*. A simulação fornece perspectivas múltiplas, cores dançantes e encontros paradoxais inimagináveis. Não há viventes! Há figurações estéticas e virtualidades movediças. Nas figurações, as imagens sugerem o mergulhar, sem se molhar, nas águas turvas em turbilhão, infestadas por serpentes mortais, e sem, de lá, sair ferido. Pelas imagens, o leitor sente a potência do efeito estético, pois é absorvido pela força da água, seu odor fétido, e pelas picadas das serpentes. O veneno virtualizado hiper realiza seus efeitos na entranhas do leitor-espectador, perplexo ante a estranha absurdez do objeto artístico. A morte torna possível na vida! Imersos na virtualidade artística, dançamos na esteira do não-real realizado. Saboreamos o gozo intenso do orgasmo - impossível *in presentia*. Assim, o corpo-expressão é estetizado, não apenas pelo que outrora dissimulava, pois que não só finge não ser o que é, mas por fingir ser o que não é, fazendo-se crível para o receptor. É, nesse jogo, ao mesmo tempo, incompreensível e abismal, que a arte de agora... agora se manifesta, ou melhor, se torna máquina. A escritura-poética de Luís Serguilha, por exemplo, alegoriza, em si mesma, essa composição estética:

Ela é uma Loba dentro de si própria (sangue de malhas rotativas) e assim expande-se e reiventa-se irrepelidamente fora das fisionomias das alcateias: um golpe ziguezagueante em circulação antropofágica. O uivo transcômico dentro do próprio corpo, dentro-e-fora da não-voz alucinante. O uivo transfigurado da improvisação. O uivo-em-transe-gestual. Na abertura circular do covil, a Loba vive as múltiplas travessias do inacabado. (2013, p. 99).

Há, na arte, uma doçura irresistível do não-ser sendo. Em seu corpo-arte, é possível, por vezes, espreitar e apreender uns espirais giratórios de dentes vampirescos e de garras abutres a esquarterar o dentro e o fora.

É a vitória do *devoir*, o reconhecer-se como tal. As imagens criam um-outro-não-eu - à sua própria imagem e dessemelhança. Elas libertam-se da imagem refletida de um deus inventado para justificar o Paraíso. Como bem disse Walter Benjamin, perdemos o paraíso e lamentamos esteticamente essa perda: flutuamos no vago, nas sensações e nas memórias sensoriais à *procura dotempo perdido*, como o fez Marcel Proust, na obra com esse nome. Para Benjamin¹, a linguagem adâmica do Paraíso despertava as coisas, chamando-as pelo nome, identificando nome e coisa. Para Deus e, no início, para os homens, criar e conhecer como que se confundiam, completando o homem à criação de Deus. Com a expulsão do Paraíso, após a queda, a linguagem tornou-se em mero sistema de signos. Na contemporaneidade, esses signostransmutaram-se em imagens plurais e desreferencializadas. Vale, ainda, considerar que, no conceito de História benjaminiano, a melancolia, resultante da expulsão do Paraíso, é, também, o paradigma do príncipe no drama barroco. Partindo da noção de melancolia, Benjamin sugere uma concepção de História aberta, contrariando a historiografia dominante, de base positivista. A alegoria, contraparte da melancolia, aparece denunciando a falsa aparência de totalidade da imagem do mundo. Desse modo, a imagem alegórica, que é sempre fragmentária e melancólica porque transitória, não nos deixa esquecer a face hipócrita da História.

Mas, enfim, após a insistência nietzschiana, sobre o reconhecer-se como tal, “a viver segundo a nossa própria lei e conforme nossa própria medida” (2004, p.140), Assumimos nossa condição humana, a singularidade de nossa existência? Assumimos?

¹ Nos estudos sobre Baudelaire, Benjamin contribuiu significativamente para uma nova abordagem da arte dentro do contexto técnico-comercial, ao restaurar e redimensionar o conceito de alegoria, afirmando que “a alegoria e a máquina-ferramenta da Modernidade” (1985,p.143).

[...] a singularidade da nossa existência neste momento preciso é o que nos encorajaria mais fortemente a viver segundo a nossa própria lei e conforme a nossa própria medida: quero falar sobre este fato inexplicável de vivermos justamente hoje, quando dispomos da extensão infinita do tempo para nascer, quando não possuímos senão o curto lapso de tempo de um hoje e quando é preciso mostrar nele, por que razões e para que fins aparecemos exatamente agora. (NIEZTSCHÉ, 2004, p. 140).

Creio que preferimos negar e até anular a natureza que nos foi imposta. Esteticamente, sugerimos, como Antonin Artaud “corpos sem órgãos”, pois que estessão os primeiros ditadores de regras. “O sistema digestivo pede alimentar. [...]. o sistema reprodutivo pede sexo, sob pena de morte das espécies e a melancolia do indivíduo”. (ARTAUD). Preferimos figurar outros-eus-mutantes: imagem da imagem de eus-possíveis, semelhante à citação a seguir, de Fernando Pessoa, no *Livro do desassossego*:

A minha mania de criar um mundo falso acompanha-me ainda, e só na minha morte me abandonará, [...] e alinho na minha imaginação, confortavelmente, como quem no inverno se aquece em uma lareira, figuras que habitam, e são constantes e viva, na minha vida interior. Tenho um mundo de amigos dentro de mim, com vidas próprias, reais, definidas e imperfeitas. (PESSOA, 1999, p. 121).

Isto pressupõe que esteticamente nos desreferencializamos, desnaturalizamos e desterritorializamos. Nesse processo de vivências, os artistas produzem uma arte dotada de alto poder de simulação e performance, como no poema-imagem de Mariá de Castro, a seguir:



Mariá de Castro

No processo de simulação, a obra de arte se torna máquina e se metamorfosea em imagens sem fronteiras, sem território, nômade, livre das amarras da tradição, das formas fixas e do estruturalismo demolidor da invenção: “O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela.” (DELEUZE; GUATTARI, 1972/1973, p. 7). Assim, o corpo artístico desterritorializa-se sem rumo em busca da plenitude do/no vazio, ganha asas e se lança no indeterminável, compondo, como na figura acima, a partida selvagem de asas. E, do mesmo modo, como teoriza a obra de Serguilha:

A loba desfaz e refaz os covis, desfaz e refaz os abrigos entre desastres, intempéries, viajantes espontâneos e idiomas entrelaçados. Ela

deixa-se trespassar pelo abismo da existência, das incertezas, dos conflitos, do devir como uma urdidura intercomunicável, uma osmose inquietante, imprevisível e as KU-DZU são as orientações, as protuberâncias, os pólos magnéticos. A Loba é a própria vida, a travessia ambígua, indeterminável, condensada na improvisação. (SERGUILHA, p.127).

Na improvisação, a arte como Loba é “violência do refluxo-em-deriva” (Idem, p.127) e mediadora de si mesma, “reflexo original, reflexo das vivências: luz e obscuridade em fusão” (p.127).

O indivíduo, como a arte, livre das formas e das trevas que o enclausuram, prende-se a outro deus opressor: OLHO. Este o espia e o faz espionar. O olho que o toca é o da tela. A única existência que o atrai é a sua própria imagem espalhada nas retinas do mundo. No entanto, não sofre a dor do eu. Esta entidade não mais existe, pois que somos imagens descartáveis e liquefeitas em uma multiplicidade de telas difundidas, propagadas e disseminadas no OLHO de cada instante e em qualquer canto, semelhante às esculturas:



Tony Tasset



Escultura “Cloud Gate”, de Ansh Kapoor, instalada na cidade Chicago, nos EUA: 168 placas de aço inoxidável, 13 metros de altura, 20 metros de comprimento e 10 de profundidade e 99, 5 toneladas

As esculturas hiper-realistas denunciam o estado de aprisionamento e de exposição pública do homem contemporâneo. Não mais se dissimulam o poder opressor pelo que Michel Foucault denomina, em sua obra, por vigiar e punir. A obra de arte não metaforiza. Ela expõe publicamente a coisa como é. Nesse sentido, publicizar o objeto estético é uma marca da contemporaneidade. Aliás, esta é a sociedade do espetáculo! A obra sai da clausura dos museus, desce as paredes e vem habitar em diferentes e inimagináveis espaços mutantes de exposição pública. Vejamos, por exemplo, a tatuagem da modelo:



Modelo exibiu imagens superrealistas de um olho e boca nas mãos em um evento de arte.

O princípio da performance, nas mais diferentes formas de Instalação, é criar uma ação espetacular que provoque estranhamento, surpresa e incompreensibilidade, valorizando a força da diferença. É, ao mesmo tempo, uma maneira de questionar os cânones tradição clássica e da arte considerada libertação dos séculos das trevas. Não se questiona, unicamente, a tradição, mas também, os modelos fechados advindos do formalismo, estruturalismo, dos princípios da dialética, do modelo representacional, da hermenêutica e do discurso.

Vale aqui destacar os principais alvos da tese de Nietzsche, ao longo de sua obra, relativo ao modo de conhecer predominante na cultura do Ocidente: o representacional e a dialética de Hegel, este considerado por Deleuze como um dos principais expoentes desse modelo da representação ou pensamento representacional apesar da sua incorporação do tempo e das transformações da natureza. Deleuze, em sua crítica à

representação, atribui importância ao conceito de força nietzschiano² na realização de uma filosofia da diferença. Para Deleuze:

“Não há objeto (fenômeno) que já não seja possuído, visto que, nele mesmo, ele é, não uma aparência, mas o aparecimento de uma força. Toda força está, portanto, numa relação essencial com uma outra força. O ser da força é o plural; seria rigorosamente absurdo pensar a força no singular. Uma força é dominação, mas é também o objeto sobre o qual uma dominação se exerce. (DELEUZE, 1976, p. 5).”

Com a fragmentação e a multiplicação das formas, das coisas, do indivíduo e do próprio corpo social, tornou-se inaceitável a antítese, pois que tudo se fez paradoxalmente (dis)juntivo, diferença, plural, efêmero e indeterminável em permanente e ininterrupta conexão: arte-ponte, arte-diferença e arte-relacional:



Vanessa Beecroft

² Pensar o conceito de força para Nietzsche é, na verdade, pensar em forças. Uma força, segundo o pensador alemão, se define pelo complexo de relações que ela mantém com outras forças, e é justamente dessa interação entre diferentes forças que os mais variados corpos são produzidos. Dito de outro modo, um corpo ou um objeto nada mais é do que a expressão ou produto de um determinado conjunto de forças em um dado momento.

No trabalho de Vanessa Beecroft, são reunidas cerca de 50 modelos em uma sala. A arte-relacional implica ser para além do ser, tanto na ética como nas interações humanas. Os corpos nus, em performance, estão diante uns dos outros, frente a frente, provocando entranheza numa platéia necessitada de intimidade e de relações humanas. Assim, a obra de arte promove encontros intersubjetivos, cujos significados são construídos coletivamente:

A Estética Relacional expõe as micro-utopias funcionais dentro do corpo social. Os artistas buscam novas formas de habitar o mundo, com novos modelos de vida dentro da realidade, sem alterar o seu ambiente. Criam os seus próprios “universos”.



www.blogsoestado.com 640 x 480. Pesquisa por imagem

No seu livro, *RelationalAesthetics* (2002), Nicolas Bourriaud³ afirma que “parece mais urgente inventar relações hipotéticas com os nossos vizinhos, no presente, do que apostar num futuro melhor”. A relação obra de arte/espectador sofre uma transformação, no sentido em que o espectador já não observa a obra do exterior, mas passa a integrá-la, inserindo-se no coletivo, criando uma comunidade com carácter temporário ou utópico.

A performance contemporânea proporciona, aos artistas, as possibilidades das intervenções tecnológicas sobre o próprio corpo, “objetivando” seu próprio ser, como no exemplo da tatuagem da modelo e, ao mesmo tempo, permitindo que o corpo seja a interação de corpos que projetam para além de um território fixo e delimitado. Dessa forma, produtor/artista torna-se produto/obra e todos compõem a interação corpo-arte e espectador. Nesse contexto, os artistas contemporâneos são subvertidos na “sociedade do espetáculo” e quanto mais sua vida se torna um produto, mais ele se aparta da própria vida, isto é, no espetáculo, tudo se hiperrealiza.

As imagens hiperrealistas recompõem o que Guy Debord chama de sociedade do espetáculo, na qual as imagens compõem as relações humanas e a inversão da vida:

[...] as especialização das imagens do mundo acaba numa imagem automatizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, com inversão concreta da vida. É o movimento autônomo do não-vivo. O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação. Enquanto parte da sociedade, o espetáculo concentra todo o olhar e toda a consciência. Por

³ Nicolas Bourriaud, curador e crítico de arte francês. Nicolas Bourriaud, considerado o “pai” da Estética Relacional, refere que não se trata apenas de uma teoria de arte interactiva, mas também de uma resposta à transição de uma economia produtora de bens, para uma economia produtora de serviços ou de pós-produção. É ainda vista como alternativa às relações virtuais da Internet e à globalização, que, depois de terem criado um fosso abismal no contacto corpo a corpo, mais não fizeram do que incitar o desejo de maior proximidade física com o interlocutor. A Estética Relacional desafia-nos a reformular a relação espaço/tempo.

ser algo separado, ele é o foco do olhar iludido e da falsa consciência. [...]. O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizadas por imagens. (DEBORD, 2013, p. 14).

No capítulo de abertura de sua obra, Guy Debord, cita Feuerbach, com as palavras: “Nosso tempo, sem dúvida... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, aparência ao ser...” (p.13). Na sociedade do espetáculo, a imagem-arte se nominaliza, ocupando espaços inimagináveis de exposição e promove, de certo modo, uma ilusão ótica. Uma das técnicas de uso da imagem, geradora de truques de perspectiva, se chama *Trompe-L'oeil*⁴, isto é, “engana olho”, muito usada, principalmente, em pintura e arquitetura. A técnica permite que formas de duas dimensões aparentem possuir três, como nos exemplos:



Antônio de Correggio – Domo da cathedral de Parma.

⁴ A técnica em si já era conhecida desde a Antiguidade, tendo sido conhecida dos antigos gregos e romanos, e utilizada em murais, entre outros lugares, os de Pompeia, onde o típico mural *trompe-l'oeil* mostrava uma janela, porta ou corredor com a finalidade de visualmente aumentar o aposento. A expressão foi muito usada no Barroco e Maneirismo. A partir daí, os artistas passaram a usar essas técnicas em seus trabalhos, explorando os limites entre imagem e realidade. No século 5º a.C., o artista grego Zeuxis, em uma competição com o colega Parrásio, pintou uvas tão perfeitas que passarinhos se puseram a bicá-las, e que o próprio pintor se deixou enganar porque acreditou que o quadro do competidor ainda estava embrulhado, quando, na verdade, a pintura só simulava uma embalagem.

A pintura de Antônio de Correggio, do interior do domo da catedral de Parma, o artista mostra a *Ascensão da Virgem* e abre metaforicamente o espaço interno da igreja para o céu, dando, ao *trompe-l'oeil*, um realce espetacular. O arquiteto Francesco Borromini utilizou a técnica em seus edifícios, dissimulando o tamanho de colunas e arcos, com isso, amplia visualmente o espaço arquitetônico. Modernamente, o grafite se apropriou dessa técnica, utilizando tintas resistentes ao clima para dar realce a becos e paredes cegas de edifícios das metrópoles. O objetivo principal era para criar a ilusão do real, semelhante à imagem:



O interesse pela técnica, na contemporaneidade, permite criar, pela ilusão óptica, simulacros de natureza performática, na qual os objetos ou as formas não existem realmente, causando no passageiro surpresa, impacto e estranhamento.

No contexto geral das artes, o termo *performance* designa as apresentações de dança, canto, teatro, mágica, mímica, malabarismo etc. Na segunda metade do século XX, surge um gênero artístico

nos Estados Unidos denominado Performance Arte ou Arte de Performance⁵. Na década de 1960, aparece como uma modalidade de manifestação artística interdisciplinar, combinando literatura, teatro, música, cinema, fotografia, vídeo e outras artes e técnicas..

A performance é, também, uma forma estética da segunda metade do século XX, ligada aos movimentos de vanguarda (dadaísmo, futurismo, cubismo etc.). Seu caráter interdisciplinar permite a criação de uma arte de fronteira, de contínuo movimento de ruptura e, ao mesmo tempo, de aglutinação de formas. Cohen acredita que a performance se estabelece na fronteira das artes visuais e, principalmente, das artes cênicas, como no exemplo:



⁵ Performance, no francês, de performer – accomplir: fazer, cumprir, conseguir, concluir. Palavra que se origina do latim, formada pelo prefixo latino per (movimento) mais formare (formar, dar forma, estabelecer). Uma das primeiras apresentações do movimento de performances na década de 1960 foi realizado pelo grupo Fluxus, através das obras de Joseph Beuys e Wolf Vostell. Numa de suas performances, Beuys passou horas sozinho na Galeria Schmela, em Düsseldorf, com o rosto coberto de mel e folhas de ouro, carregando nos braços uma lebre morta, a quem comentava detalhes sobre as obras expostas. Em alguns momentos, as performances de outros artistas tiveram ligação direta com as obras das artes do corpo (bodyart), especialmente através dos Ativistas de Viena, no final da década de 1960. No cotidiano do homem comum, o termo performance é utilizado de maneira generalizada para descrever as séries de exercícios nas academias de ginástica; o test drive do automóvel do ano; o desempenho sexual do(a) parceiro(a) em testes propostos por revistas de comportamento; e até mesmo para denominar produtos da indústria alimentícia como a bebida láctea Performance.

O estabelecimento fronteiriço sugere ruptura com os cânones artísticos. As propostas performáticas engendram por meandros até então inexplorados, tanto para as Artes Visuais, quanto para as Artes Cênicas, podendo intercambiar com outras manifestações artísticas, como a dança, por exemplo. A proposta é que a obra deve ser vivenciada e não apenas contemplada ou sentida. A forma se identifica com a *liveart*⁶ de caráter cênico.

Por outro lado, o processo de performance, ao se vincular às diferentes áreas do conhecimento (da comunicação, dos meios visuais, das artes plásticas e das novas tecnologias em arte), conduz à questão das relações entre a palavra e a imagem ou mesmo da imagem-palavra e palavra-imagem. Isso leva à reflexão acerca dos vínculos entre imagem e texto, sugerindo a confluência de estéticas provenientes de distintos sistemas artísticos contemporâneos.

A técnica da performance pressupõe o corpo no espaço, as palavras ressoantes, as formas, as cores e os cheiros se misturando e se confundindo com os participantes. Há, por vezes, uma identidade com o rito de Dionísio, logo, atuação teatral, encenação. É bastante comum, na performance, a exposição estética da linguagem do corpo, compondo a contracultura, a androginia e o feminismo conjugado com o masculino num jogo sensual, sugerindo a confluência de corpos disformes e de sensações múltiplas. Assim, performance é, assim, espetáculo do corpo e seus movimentos no espaço:

⁶ A *liveart* aproximava arte e vida, dando ênfase no “acaso” em detrimento do “ensaiado”. Já o termo performance art sugere ações realizadas por artistas, no âmbito artístico, no bojo das experiências vanguardistas européias. RoseLee Goldberg, pioneira no estudo da arte da performance, em entrevista concedida a Regina Hackett², revela que prefere o termo *liveart* no lugar de performance ou bodyart, uma vez que os artistas utilizam diferentes linguagens artísticas, como as artes visuais, o teatro, a música, a dança, o cinema, para a produção de um “experimento radical”. Além disso, ela afirma que o conceito de *liveart* expressa uma maior aproximação entre arte e vida nas produções artísticas..



NÚCLEO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DO SESC APRESENTA
“CORPONECTIVOS” - News Rondônia

Dessa maneira, *aperformance* tem sua existência possível no múltiplo e na ruptura com a perfeição das formas de representação e com o mito da pureza. Ela se assemelha ao homem em estado de embriaguez dionisíaca e, ao mesmo tempo, numa profunda tragicidade: um indivíduo contaminado, sobretudo, pela vida plena e livre em seu devir paradoxal e abismal; por isso, os mitos trágicos são processos de reconhecimento de seu *devir*:

O que a contemporaneidade propõe não é a mesma coisa que o ocorrido na Antiguidade. A performance não propõe a existência como tema, mas como meio. O existir, múltiplo, trágico ou cômico, fragmentado; é o que compõe a atuação e a narração presentes na

linguagem da performance. Atuar e Narrar significam estabelecer a ligação da arte com a existência, a tentativa de ter alguma verdade, sabendo a priori que é uma mentira em meio aos destroços da “verdade”, sabendo que é, talvez, a única verdade possível desde o nascimento até a morte.(COHEN, 2002, p.28).

Desse modo, as imagens em jogo, na performance, tanto das ações, dos gestos, de olhares, quanto das palavras, dos versos, das sonoridades, são imagens que produzem a disjunção, que desorganizam a sintaxe e que criam a máquina-arte: fabulações em agenciamentos do entre lugar, do movimento contínuo, da estranheza, da sedução e da ação intercambiante e do experimentalismo múltiplo. Tal arte se faz pelo dizer o indizível, pelo viver nômade e pela imediatividade espacial de sentidos:

A Loba é a própria vida [...]. Organismo e acto em fusão. Corpo e espírito no caminho de si mesma, estranheza contagiante de si mesma. Ela é a própria inexistência, a sua desordem e uiva como uma sombra-luminosa onomatopaica. Uiva para ver, absorver seduzir como uma alavanca de flechas. O uivo é [...] numa fusão que é espanto, expressividade, luminária incorpórea: eis o órgão inclassicável, o teatro cosmogônico, o teatro latente no corpo-pensamento. [...]. O uivo é o uivo na genuidade intuitiva, na imediatividade espacial, sensória que captura o êxtase das indomáveis pampas, o movimento das expressões, o vazio impulsivo entre o realizar, o viver e as víborasdissecadas pelo esquecimento. [...]. O uivo-é-movimento-em-experiência-que-é-covil-que-é-vida. Intersecção da universalidade e do nada. (SERGUILHA, 2013, p. 128).

Pela intersecção e pelo caráter multidisciplinar com as demais linguagens artísticas, a performance é, por natureza, uma arte de fronteira, podendo também ser definida como uma arte híbrida.

Ela permite “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco”. (SCHECHNER, 2003, p.39). Schechner diz que “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição.” (Idem, p.39).

Segundo Maria Beatriz de Medeiros (2005, p.165) afirma que: artista, obra, público são elementos estéticos da performance.

A performance artística, nesse sentido, acontece em qualquer tempo e espaço, sua marca e sua condição são o efêmero e o movimento disforme. Os registros estéticos, algumas vezes, são meta-autorreflexões que se expandem ao infinito, formando ecos corporais anti-discursivos e de sedução virtualizada:



A artista VeredSivan.- plasma - a performance com o corpo

A importância dada ao corpo na sociedade contemporânea, onde as noções de espaço público e privado, sujeito e objeto, o eu e o outro são evidenciadas, remete à imagem de um corpo político de estranhamento, de impacto, de surpresa. Por isso, o corpo tem sido explorado, via tecnologia, como elemento estético, artístico, e instrumento bélico: corpo arma, corpo-bomba, corpo-máquina, corpo-animal. Os corpos assim concebidos são, paradoxalmente, prisioneiros da intolerância, da insensibilidade frente à brutalidade do dia-a-dia e afeito à hipocrisia velada, características de um poder global e hegemônico:



Boudoir - esculturas hiper-realistas de seres imaginários ou seres híbridos

As esculturas sugerem as criações científicas futuristas. O corpo expressa a complexidade, o potencial e as diferentes possibilidades de mutações da ciência e da tecnologia, onde signos culturais, identitários, políticos, coexistem com enorme potencial de transformação. Este é um corpo que concentra em si a capacidade de síntese de uma cultura predominantemente urbana, que vive, euforicamente, em plena relação com o mundo artificial. Não é sem

propósito que o artista contemporâneo – principalmente o artista performático – tem reivindicado a presença do corpo do homem frente ao corpo artificial, marcados pela simulação e performance:



RON MUECK, Centro de Arte Contemporânea de Málaga, Espanha, março de 2007.

Assim como está previsto, no corpo da arte performance, a aglutinação de formas, estilos e gêneros, este mesmo corpo se abre a toda forma de presença e não-presença, a seres de todas as espécies e à todas as coisas. O corpo se funde aleatoriamente com o dos animais, com os objetos e outros corpos. Seus limites são permeáveis; suas partes são independentes, porém abertas às mais estranhas e paradoxais conexões que se espalham, espalham e espalham... O artista Guo-Qiang, por exemplo, como na imagem a seguir, criou uma Instalação com 99 animais selvagens à beira de um lago. Os animais foram esculpidos por ele bebendo água:



Guo-Qiang, artista chinês. Na ilha de Stradbroke, na Áustria arte denominada por Heritage.

Os animais selvagens, esculpidos por Qiang, possuem tamanho real, são simulações hiperreais e causam surpresa nos espectadores. Na instalação, há girafas, elefantes e ursos polares. O lago é uma piscina de água límpida e azul, cercada de areia branca, feita com surpreendentes 170 toneladas de água. A arte inteira, com piscina imitando lago e mais os 99 animais selvagens ocupa cerca de 1.100m².

Assim, a obra de arte de agora... agora compõe o movimento performativo e de simulação do fluir, dos fluidos corporais, do dentro, do fora e do entre lugar. Ela é o paradoxo, a multiconexão de formas, cores, gestos, coisas, seres. Os corpos são mediados por tecnologias e são virtualizados, formam a imagem de outros corpos em contraponto, todos metamorfoseados em figurações espectrais, que chocam o olhar do espectador. Este, também, espera ver sua imagem espalhada nas telas do mundo. O hiper-real absorveu a imagem do real e ele se tornou desnecessário, se desreferencializou. Ficou a imagem-movimento lançada na tela, imagem distorcida, corrigida, montada, maquiadas e transmutada. Imagem tornada objeto de desejo, desejo de aparecer,

desejo de tornar-se imagem, mas também, desejo de subverter, de manipular, de empossar de tudo e de todos. Um desejo de poder.

REFERÊNCIAS

BANES, Sally. Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BENJAMIN, Walter. A Origem do Drama Barroco Alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, 332 p.

_____. *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política.* Ensaaios sobre

Literatura e História da Cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BECKETT, Wendy. *História da pintura.* São Paulo: Editora Ática, 1994.

BEUYS, Joseph (1998) **Par le présent, je n'appartiens plus à l'art.** Paris: L'Arche.

BOURRIAUD, Nicolas (2002) **Relational Aesthetics.** Paris: Les presses duréel.

BOUSSO, Vitoria Daniela (Coord.). Artur Barrio. *A Metáfora dos Fluxos.* 2000/1968. Catálogo. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance.* Ed. Perspectiva. 1987.

GOLDBERG, Roselee. *Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente*. Martins Ed. (História da Performance Arte). 2a.ed. 2012.

DEBORD, Guy. A separação consumada. In: *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.13-25.

DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps. Cinéma 2*. Paris: LesÉditions de Minuit, 1985.

_____. *Diferença e repetição*". São Paulo: Graal, 2009. 437 p

_____. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976. 170 p

FERNANDES, Ciane. *Em algum lugar do presente: performance, performance art, ou prática espetacular?* Repertório Teatro e Dança. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 5, 2001. p.3.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O Nascimento da Tragédia ou Grécia e Pessimismo*. São Paulo: Editora Escala, 2007. p.62.

O REDEMOINHO DAS IMAGENS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Eduardo Paz BARROSO

FCHS Universidade Fernando Pessoa

/Labcom - Porto/Portugal

Na sua tripla condição, mental, material e virtual, a imagem encontra todas as ambiguidades nos territórios da arte contemporânea. Basta percorrer as salas dos museus, folhear catálogos de referência, ou prestar um mínimo de atenção à proliferante difusão mediática que eleva aos píncaros da banalidade a reprodutibilidade técnica cunhada por Benjamin no seu ensaio célebre ¹, para verificarmos que no reino caótico das imagens só uma perspectiva crítica, por consequência enquadrada esteticamente, é capaz de as tomar por objecto de pensamento. Fazer das imagens objecto de pensamento é também tentar encontrar a sua origem, a sua matriz ontológica e o devir que conduz da representação ao objecto, da *ideia* à *coisa*.

Bastaria folhear um exemplar característico da actual difusão cultural massificada, por exemplo um dos dois volumes editados pela *Taschen* intitulados *Art Now* ², para nos darmos conta da diversidade de suportes e da variedade de discursos e objectos que elaboram os

¹ Benjamin, W. "A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica" (3ª versão), in Obras Escolhidas de Walter Benjamin, *A Modernidade*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, pp.207-242. (Edição e tradução de João Barrento). A primeira versão alemã data de 1935. Este é um dos textos nucleares sobre a questão da arte e da técnica, mas na obra de Benjamin existem outros textos como por exemplo "Pequena história da fotografia" (*Idem* pp.243-270) sobre a mesma problemática.

² *Art Now*, editado por Uta Grossenick, Taschen, Colónia, 2005, vol. II

dispositivos visuais e materiais da arte contemporânea. Em todos eles a imagem adquire uma grande importância devido às relações entre apresentação e representação, espaço e tempo, repouso e movimento, que estruturam a criação artística dos nossos dias. A pintura, o desenho, a escultura, a fotografia, o vídeo, as instalações, e o cinema, ao abandonarem as suas configurações disciplinares de origem estabelecem entre si novas redes de interação. Combinam-se numa densidade problemática que interpela as vocações modernas da arte. Não perdem a sua identidade cultural, mas oferecem-se a novas possibilidades de interpretação. Ampliam o efeito conotativo em que o fenómeno estético é pródigo e tornam profícua a máxima de Duchamp relativa à possibilidade de tudo se poder transformar em arte. Quando Arthur Danto afirma a propósito de Warhol que “em última análise, aquilo que distingue uma caixa de cera *Brillo* de uma obra de arte que consiste numa lata de cera *Brillo* é uma certa teoria da arte”,³ está implicitamente a afirmar que o valor estético das imagens depende de uma teoria que faz obra em conjunto com essas imagens que, por causa dela, se tornam artísticas. Isto é, funcionam no plano da comunicação como expoentes simbólicos, e portanto dotados de uma capacidade de indeterminação e de uma pluralidade de referências que se prestam a reinterpretações. Por isso Eco, ao contemplar aquelas duas qualidades do símbolo, adverte que “o modo simbólico é, portanto, um processo não necessariamente de produção, mas em todo o caso e sempre de *uso* do texto, que pode ser aplicado a todos os textos e a todos os tipos de signos, através de uma decisão pragmática (quero interpretar simbolicamente) que produz a nível semântico uma nova função signíca, associando a expressões já dotadas de conteúdo codificado novas porções de conteúdo, o mais possível indeterminadas e decididas pelo destinatário”⁴.

³ Danto, Arthur C. “O Mundo da Arte”, in *O que é a Arte? A Perspectiva analítica*, Organização Carmo D’Orey, Dinalivro, Lisboa, 2007, p.94

⁴ Eco, Umberto, “Símbolo”, in *Signo*, Einaudi, vol. 31 INCM, Lisboa, 1994 p.173

A TRIPLA ORIGEM DAS IMAGENS

Os autores e obras de arte listados no já referido volume da *Taschen* (uma espécie de almanaque) exemplificam a mistificação das imagens da arte, e tendem a confundir a obra de arte enquanto imagem com *imagens* suas, e essas como a fonte das suas principais qualidades, dotadas de um grão, de uma textura, de uma pregnância. Nesta perspectiva estamos perante um exemplo da necessidade da cultura de massas criar mapas de significado que orientem a circulação dos públicos e promovam a sua adesão (que por vezes se torna eufórica) aos consumos culturais, de tal modo que a fruição estética se dilui no imediatismo da mediatização. O problema do uso (do texto artístico) diz naturalmente respeito ao modo como são apreendidas as imagens listadas num determinado álbum ou almanaque. Quando reduzidas à condição de impresso, têm um efeito desmultiplicador e mimético (trata-se de cópias que de certo modo escondem e são enganadoras no sentido platónico da *mimésis*). Mas se o uso disser respeito a um consumo em diferido, (porque a verdadeira imagem da obra não está ali, mas pode ser encontrada a partir daquela informação) haverá lugar a um outro uso. O da *imagem* enquanto obra em si (e portanto como texto), relativamente à qual importa considerar uma ontologia, segundo Basim, uma retórica, segundo Barthes, uma capacidade de criar consciência segundo Sartre.⁵

⁵ André Bazin escreveu um texto fundamental, “A ontologia da Imagem fotográfica” (1945), in *O que é Cinema*, Livros Horizonte, Lisboa, 1992 (tradução de Ana Moura), onde contrapõem fotografia e cinema à “crise espiritual” da pintura, para discutir o problema da semelhança e do realismo nas imagens. Realismo que Bazin equaciona a partir de uma “dupla aspiração da pintura”, uma aspiração de tipo estético, respeitante à manifestação de uma realidade espiritual e outra de tipo psicológico, que implica a substituição da realidade pelo seu duplo. A dimensão ontológica da imagem será então esse traço de carácter que, por via de um processo mecânico permite que a fotografia ganhe uma “objectividade essencial”, que transparece no poder de “embalsamar o tempo”. Roland Barthes no texto “Retórica da Imagem” (1964), in *O Óbvio e o Obtuso*, Edições 70, Lisboa, 1984, analisa a natureza linguística da imagem e considera que “a significação não pode esgotar a riqueza inefável da imagem”. Interrogando-se acerca do modo como o sentido chega à imagem, Barthes, que propõem o exame de uma imagem publicitária às massas *Panzani*, detecta três mensagens, a linguística, a imagem denotada e a retórica da imagem que contempla diferentes léxicos, coexistentes entre si, num mesmo sujeito. Neste quadro Barthes define o que designa por “significantes conotadores”, sempre a apontar para além de um significado literal e entende

Metafóricas e intertextuais as imagens da arte contemporânea têm, se ensaiarmos uma tentativa de sistematização, uma tripla origem: socioideológica, histórico-cultural e psicanalítica. Relativamente ao primeiro aspecto, podemos considerar que as imagens são elaboradas a partir das relações sociais, de poder e afectivas, das desigualdades e das trocas económicas. Usam como matéria-prima o discurso dos *media*, outras imagens e as suas rotinas (televisão, jornais, revistas, instrumentos informático...) como formas de registo quotidiano e do quotidiano. Incorporam a deriva e a amplificação das tecnologias da comunicação e a inflação imaginária determinada pelo excesso de mediatização que elas próprias provocam. Trata-se por consequência de imagens com um valor expressamente político.

Relativamente ao segundo aspecto, trata-se de imagens com origem na memória. Por isso integram-se num processo de culturalização (que se cruza com a História) frequentemente traduzido numa hermenêutica ou numa desconstrução da *obra prima*, e nessa perspectiva enfrentam um cânone. Mais do que uma revisitação, trata-se aqui de um desvio, uma espécie de dissidência intelectual, interessada em albergar a perplexidade de um sentido que não se esgota

o conjunto destes significantes numa imagem como uma retórica específica, defendendo a ideia de que é possível existir uma “única forma retórica, comum por exemplo ao sonho, à literatura e à imagem”. A possibilidade de surgir um outro tipo de figura, que de certo modo está para além das relações formais, fica deste modo estabelecida. Uma figura “errática” que surge a partir de descontinuidades. “Se a imagem for “consciência de alguma coisa”, como propõem Jean-Paul Sartre num dos mais completos estudos sobre a imagem (*Imagination*, 1936), então torna-se ainda mais difícil “decidir qual a diferença entre a imagem e aquelas figuras que se servem dela” (Ceia, Carlos, “Imagem”, in *E – Dicionário de Termos Literários*, em linha www.edtl.com.pt/. Com efeito escreve Jean-Paul Sartre na conclusão da sua obra: “Não há, não pode haver imagens dentro da consciência. Mas a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um acto e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa” (Sartre, Jean-Paul, *A Imaginação* PUF, Paris, 1936, Difel, Lisboa, s/d, tradução Manuel João Gomes, p.132; ed. orig. PUF, Paris, 1936). Enquanto acto a imagem faz parte do processo de comunicação e torna presente, pela linguagem, um objecto, uma situação, um sujeito, configurado num tipo de percepção verdadeira. Neste aspecto há que registar a crítica de Sartre à *coisificação* da imagem implícita na reflexão em Bergson, designadamente quando afirma: “As imagens de facto, nunca serão senão coisas” (*ob. cit.* p. 46). Em contrapartida Sartre, apoia-se em Husserl para dar importância à intencionalidade como renovação da noção de imagem: “a imagem também é imagem de qualquer coisa. Estamos, assim, perante uma relação intencional de uma certa consciência com um certo objecto” (*ob. cit.* p.120).

na monumentalização do discurso, na celebração de uma poética. Poder-se-á considerar que este tipo de origem encontra a sua razão de ser na ancoragem modernista, designadamente em importantes obras de Picasso entre as quais “Large Bather” (1921), “The Death of Marat (after J.-L. David????)” (1934), “Portrait of an Artist (after El Greco)” (1950), “Las Meninas (after Velázquez)” (1957), “The Infanta Margarita (after Velázquez????)” (1957), “Luncheon on the Grass (after Manet)” (1960).⁶ Estamos então perante imagens que vão buscar a sua génese a outras imagens igualmente elaboradas na pintura, cuja evidência cultural as torna paradigmas de emoções estéticas. Neste deslizar de uma imagem para outra encontra-se uma nova realização plástica que não é continuidade, mas descontinuidade, que absorve (integra) na imagem o significado da obra predecessora como signifiicante de uma nova obra.

Por isso é que, por exemplo, o universo de “Las Meninas” (1656) de Velázquez, quadro que representa a infanta Margarida Teresa de Habsburgo, num espaço que Michel Foucault descreve como um lugar de reciprocidades que só na aparência são simples, está presente numa outra tela, pintada por Picasso, através de novas manchas e cores, criadoras de uma estrutura portadora de entidades formais que não dependem de nenhum sistema de equivalências. O imaginário pessoal de Picasso toma conta dessa reciprocidade e faz contemporânea uma cena de corte dedicada à família de Filipe IV de Espanha, desestabiliza-a mediante um jogo de reflexos. Com efeito Picasso pintou outros quadros onde explora a fragmentação da cena, detém-se a isolar por exemplo a figura da infanta, que possui agora outro sentido por causa da tela (ausente) de Velázquez.

⁶ Ver a propósito a exposição *Picasso Challenging the Past*, The National Gallery, Londres, 2009, bem como a iconografia do respectivo catálogo, edição de Johanna Stephenson, The National Gallery, London, 2009, e ainda o texto de Elizabeth Cowling, *Competition and Collaboration: Picasso and the Olde Masters* pp. 11-23. Os títulos referenciados são os do catálogo.

Uma tela dominada por uma certa estranheza, Margarida Teresa acompanhada das aias, de uma anã e de uma criança com um cão ao lado. O casal de monarcas aparece reflectido num espelho e suscita o duplo. Outra zona do quadro é ocupada por um auto-retrato do próprio Velázquez diante de uma tela cujo conteúdo permanece oculto para o espectador. Mas Picasso não cita directamente nenhum destes fragmentos (que podiam de certo modo constituir telas autónomas). Reformula-os, abrevia-os, e dá-lhes outro tratamento espacial, acabando por se incluir no enigma desta pintura. Ao incluir-se no espaço da representação, através do seu próprio traço, liga o manifesto da cena ao subentendido da representação, isto é, às imagens dentro da imagem: os reis reflectidos no espelho, o pintor que se explicita na cena através de um auto-retrato, alguns dos quadros que ornamentam a sala do palácio, outros retratos pintados dentro do quadro, um espelho que com eles se confunde, a cortina que se abre ao fundo e a personagem masculina que com um gesto adensa a dimensão teatral de tudo quanto é oferecido ao espectador da tela. Enfim, todo o desdobrar da pintura. A função do espelho neste quadro, acentuada pela análise de Foucault, é a de mostrar aquilo que todas as personagens da tela observam naquela altura, de tal modo que a pintura captura assim o seu próprio exterior.⁷

Pode também considerar-se que cabem aqui (nesta explanação centrada na pintura), e sobretudo se tomarmos a regra da perspectiva como um dos fundamentos do cinema, todas as imagens que possuem uma raiz cinematográfica, na acepção polissémica de uma projecção e de uma história específica, que remonta a Filippo Brunelleschi (1377-1446) e às suas propostas centradas no ponto de fuga datadas do início do século XV, passando pelo cronofotógrafo de

⁷ Ver a propósito a análise de Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas* (1966) a esta tela de Velázquez e às “incompatibilidades” que ela suscita. “Somos vistos ou somos nós que vemos?”, questiona Foucault (Portugália Editora, Lisboa s/d p.19).

Marey, o kinoscópio e outras máquinas ópticas, até à invenção dos Lumière, e às mais recentes técnicas digitais. No cinema as imagens encontram uma existência visual inconfundível, associando uma técnica de tipo fotográfico, a uma narrativa forjada nos interstícios da realidade e da ilusão, para finalmente darem lugar a uma diegese vedora da montagem. As imagens deste teor, deste calibre, possuem um valor epistemológico.

Finalmente consideremos o terceiro aspecto, onde se destacam as imagens que têm origem no inconsciente e são consequência de uma actividade simbólica. Pontalis escreve, a propósito da importância que Freud atribui à figurabilidade: “os pensamentos do sonho só podem estar presentes nos sonhos mudando-se em imagens visuais; por outras palavras para terem direito à inscrição no ecrã do sonho, os *representantes* do desejo devem ser visualmente representáveis; por outras palavras ainda o inconsciente não exige ser figurado: trata-se, pelo contrário, de uma exigência à qual é submetido o sonho”.⁸ É por consequência o sonho (enquanto actividade onírica) que inventa as figuras necessárias a um certo tipo de pensamento, que implica o trabalho de adequação entre o dizer (a narrativa elaborada pelo paciente) e as intermitências da escuta (o silêncio do analista interrompido aqui e ali por uma voz que só a transferência psicanalítica autoriza).⁹ Com efeito, em várias obras

⁸ Pontalis, J.-B. *Entre o sonho e a dor*, Fenda, Lisboa, 1999, p.33 (tradução Miguel Serras Pereira).

⁹ J. Laplanche e J.-B. Pontalis (in *Vocabulário da Psicanálise* Moraes Editores, Lisboa, 3ª ed. 1976) definem a transferência, em psicanálise, como “o processo pelo qual os desejos inconscientes se actualizam sobre determinados objectos no quadro de um certo tipo de relação estabelecida com eles e, eminentemente, no quadro da relação analítica”(ob. cit. p. 668). É de notar a este propósito o carácter substitutivo inerente a este processo fundamental e que se pode revestir de especial significado numa abordagem estética uma vez que certas imagens artísticas se podem prestar de modo privilegiado a esse jogo substitutivo. As inúmeras referências de Freud ao papel da transferência permitem compreender a crescente importância que lhe atribui enquanto se processa “a integração progressiva da descoberta do complexo de Édipo” (ob. cit. p.672). Nesta linha, o acto de reviver (que no quadro da análise remete para as figuras parentais) suscita em determinadas obras de arte, precisamente pelo alcance evocativo das imagens que as preenchem, o restabelecimento de uma relação perdida, ou pelo menos o trabalho de “rememoração”. Naturalmente que este assunto pede um exame mais exaustivo de obras de arte que se possam enquadrar nesta temática, tarefa a realizar numa outra ocasião.

contemporâneas é tratada deliberadamente a figuração do desejo, há um registo dos movimentos pendulares da alteridade, a linguagem cede ou resiste ao assalto do recalcado, exhibe-se a rasura do “eu”, tudo isto conduzindo ao extravasar dos limites do discurso. O abundante material do sonho está muitas vezes submerso em imagens que encadeiam ausência e fantasma, sexualidade e escrita, êxtase e melancolia. Nestes pares podemos isolar um elemento, o fantasma, para através dele caracterizarmos a importância da imaginação e o seu carácter diferenciador face à realidade. Pontalis e Laplanche notam que o termo fantasma evoca necessariamente “a oposição entre imaginação e realidade (percepção)”¹⁰ e permite aqui aludir ao modo como a arte incorpora a “realidade psíquica”, segundo Freud dotada de uma “existência especial” não podendo ser “confundida com a realidade material”.¹¹ Neste caso falamos de imagens que possuem um valor catártico. Encontramos nelas uma estranheza inquietante.

REMISSÕES INCESSANTES

Vejamos agora como este núcleo de questões se repercute em algumas obras de arte contemporânea e trabalha em prol da interpretação, no sentido em que Umberto Eco para aprofundar o problema da interpretação é levado a discutir o processo de *semiose ilimitada* cunhado por Peirce, para refrear uma interpretação em roda livre, logo excessivamente arbitrária. Para a contrariar, é necessário

¹⁰ J. Laplanche e J.-B. Pontalis *Vocabulário da Psicanálise* Moraes Editores, Lisboa, 3ª ed. 1976 p. 228

¹¹ Não esqueçamos que para Freud a questão do mundo interior, em conflito com a realidade percebida pelo indivíduo, toma em consideração a satisfação ilusória que a vida psíquica favorece, e onde esse mundo interior de cada um se desenvolve. Importa neste aspecto considerar, para uma maior exactidão, que a “realidade psíquica”, para Freud configura uma instância mais complexa que o mundo interior e o universo psicológico do sujeito, trata-se, como se referiu, de uma “existência especial”, de “resistência” a “fenómenos psíquicos” (*Idem, ibidem* p.229). O domínio estético encontra-se frequentemente na génese de processos de satisfação ilusória sem os quais a criação artística e a sua fruição seriam ininteligíveis. Por outro lado, e concomitantemente, é nele que se forjam imagens que podem ser usadas e habitadas como espaços de resistência.

promover a identificação das más interpretações, como meio conveniente de alcançar as melhores, isto é, as que sustentam razões para privilegiar uma leitura. “É difícil decidir se uma interpretação é boa, mas em contrapartida é mais fácil reconhecer as más”.¹²

A imagem trata de uma representação visual, por isso agrega uma série de operações vinculadas aos domínios da expressão e da comunicação, da imitação e da imaginação, da criatividade e da ficção, e está de algum modo alicerçada em analogias, sobretudo de tipo de cultural, como observa Caprettini.¹³ A imagem, nas artes plásticas do modernismo e na arte contemporânea de uma forma geral, possui uma grande densidade analógica, definindo associações e comparações entre termos e realidades que apenas se podem aproximar graças aos poderes da ficção e da imaginação. Interpretar essas imagens é também decidir acerca da forma como organizam as obras e perceber o modo como estruturam o discurso estético, por definição instável, insubmisso, sempre a favorecer condições para uma disponibilidade poética que surpreende pelas remissões incessantes a que dá lugar. E justamente porque a obra de arte não é nunca uma indecisão entre um poder ser e uma inevitabilidade do sentido, é que o seu “estatuto semiótico” (Caprettini) permite encontrar, através da imagem, os signos em estado de plenitude.

É na “associação de ideias”, defendida por Peirce, que reside o meio da arte significar de um modo privilegiado, precisamente porque se reúnem ideias que não podiam ser aproximadas de outra forma. O problema da classificação dos signos elaborada por Peirce (que, como sabemos, distingue entre ícone, índice e símbolo), e considerando o que mais imediatamente nos importa, isto é, a *semiose ilimitada* como interveniente num primeiro momento de interpretação da obra

¹² Eco, U. *Os Limites da Interpretação*, 2ª ed. Difel, Lisboa, 2004, p.383 (tradução José Colaço Barreiros)
¹³ Caprettini, G.P. “Imagem”, in *Signo*, Einaudi, vol.31, INCM, Lisboa, 1994, pp.177-199

de arte, toma em consideração a existência de várias possibilidades de remissão que, em certas circunstâncias ocorrem em conjunto. A arte é certamente uma dessas circunstâncias. Porque trabalha sobre vestígios, factos, ocorrências, legados. As imagens surgem a partir daí, formam um feixe de relações sintácticas, que por sua vez dão lugar a novos vestígios, que lançam pistas através das quais se passa de um signo a outro. Nessa passagem, vamos encontrar o sujeito na posição dominante de interpretar as obras (e querer entender o ponto de partida das imagens) de acordo com o modo como as percebe. Hipótese suportada com o contributo de Paul Feyerabend quando considera que “a percepção é o resultado da reacção de todo o nosso organismo a estes vestígios, reacção em que desempenham um papel importantíssimo o conhecimento adquirido, as crenças, as condições emocionais do receptor, bem como os seus medos e as suas expectativas”.¹⁴ Sabemos assim que as imagens nos chegam de diferentes visões do mundo, deslocam significados, enfrentam a hegemonia do real, razões pelas quais desenvolvem uma aptidão estética que lhes permite trair o sentido literal e pulverizar de ambiguidade e indeterminação tudo aquilo que mostram.

Quando Eco confronta duas atitudes relativamente à interpretação de um texto (e portanto de uma imagem artística também), distingue entre os que optam por entender que esse texto tem um significado, o qual corresponde a uma intenção do seu autor ou criador, transmitindo por isso uma “essência” independente da interpretação que possa ser feita - então interpretar é precisamente descobrir essa “essência” -, e os que entendem que interpretar pode ser uma actividade infinita. Para o autor, estas atitudes envolvem o princípio segundo o qual “interpretar significa reagir ao texto do mundo ou ao mundo de um texto produzindo

¹⁴ Feyerabend, P.K. “Problems of Empiricism I”, in R.G. Colodny (org.), *Beyond the Edge of Certainty*, Prentice-Hall, New York, pp.145-260, *appud* Caprettini, G.P. “Imagem”, in *Signo*, Einaudi, vol.31, INCM, Lisboa, 1994, p.185

outros textos”. Por isso vai contrapor à *semiose ilimitada* de Peirce a *semiose hermética*, segundo a qual “o signo é uma coisa que ao conhecê-la conhecemos também outra coisa”.¹⁵ A imagem estética faz parte dessa “outra coisa”. Passou do plano da remissão para o plano hermético (que alude a uma verdade desconhecida). Isto graças ao “poder da linguagem”, que vai mais longe do que é suposto querer dizer. Fenómeno que segundo Eco se compreende recorrendo à prática filosófica de Derrida (designadamente em *Da Gramatologia*, 1967), que acolhe os pressupostos da *semiose ilimitada* de Peirce, mas que impede, devido à experiência crítica tradicional que não pode ser ignorada, a legitimação para “dizer seja o que for”.¹⁶

Não seria possível interrogarmos a origem das imagens num meio e num regime textual, como é o da arte contemporânea, onde a informação flui entre a raridade da exigência e quantidade das opiniões, impressão e impresso, gesto e quadro, actuação e filmagem, entre a materialidade do acontecimento e a imaterialidade do virtual, sem nos apetrecharmos com os meios de descodificação de textos. Sobretudo quando estes pedem sempre mais do que estamos dispostos a dar e oferecem uma razão essencial para as coisas que apresentam serem exactamente as que vemos expostas no discurso. Mesmo perante a dificuldade, o desconforto ou desamparo de as vermos. Por as vermos, termos que imaginar o que não esperamos, ou não queríamos, ou não sabíamos possível. A experiência autêntica da imagem identifica-se com uma trajectória que ela oculta, provisoriamente, para depois retirar todas as consequências da cultura que a viu nascer. Isto é, para se entregar a uma inconfidência no tempo, umas vezes denúncia, modo de romper, outras reposição (há circunstâncias em que se espera da imagem a reposição de um sentido que caducou), outras ainda aprovação e confirmação de alguma coisa já aceite, mas que necessita de um reconhecimento efectivo,

¹⁵ Eco, Umberto. . *Os Limites da Interpretação*, 2ª ed. Difel, Lisboa, 2004 p. 371

¹⁶ Eco, Umberto. . *Os Limites da Interpretação*, 2ª ed. Difel, Lisboa, 2004 pp.375-378

por delimitar. Não se trata de provar (a imagem que diz: foi assim), mas de excitar (a imagem entusiasma pela concordância entre o que é, a sua natureza, e aquilo que mostra, a sua significância). Por isso também é que as imagens na arte contemporânea não podem ser patrocinadas nem concessionadas, como na publicidade. De outro modo não podiam ser, como frequentemente são, através da citação, da apropriação e da paródia, a razão crítica, e por vezes até, elegia da imagem clássica (e dos seus ritos fundadores).

UMA CONSAGRAÇÃO HERÉTICA DO CORPO

Tomemos agora alguns exemplos possíveis, obras (que de modo algum têm a pretensão de esgotar a abordagem aqui proposta) susceptíveis de serem agrupadas de acordo com singularidades presentes em vários campos de acção plástica e cinematográfica. Expõem símbolos morais, sexuais, arquitectónicos, de género, de identidade, *kitsch*, fantasmáticos, fúnebres, trágicos, subversivos... num palco rotativo, amovível e sobretudo metafórico.

Na obra de Marlene Dumas (1953), a pintura e o desenho possuem uma grande predominância, a imagem da mulher, e mais recentemente, como aconteceu na exposição “Contra o Muro” (Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2010), a posição ética e intelectual do artista perante a cruel realidade mundo, preenchem uma pintura que se reinventa como imagem escurecida pela dor e pelo esforço de tocar o que nunca é nítido. Dumas nasceu na Cidade do Cabo, na África do Sul, e o binómio raça-opressão não lhe podia ter sido indiferente. As suas pinturas negras dão vida a pessoas negras, representam-nas na condição pictórica mais elementar e densa, opaca e crua. Ao longo do seu percurso encontramos momentos distintos onde a dimensão privada e restrita, povoada por uma densidade

erótica e pelo comentário àquilo que possa ser o explícito pornográfico, coexiste com outras preocupações, patentes no modo como a artista se dirige a corpos marcados pela sua condição de precariedade existencial, pela negritude (veja-se a série *Black Drawings*, 1991/92), ou pelas identidades culturais (vejam-se os seus retratos masculinos de árabes). Considere-se ainda a forma, mediante a qual transparece o lado indefeso de gente vulnerável, que os *media* tanto esquematizam. Ou o seu modo de apresentar pessoas em queda, cercadas, ameaçadas pela injustiça das guerras contemporâneas que tornam a *condição humana* cada vez mais ininteligível.

A pintora abarca esta inquietante diversidade de temas reunindo-os numa linguagem incisiva. As técnicas utilizadas são aguadas derramadas sobre papel, e a pintura a óleo. Capacidade de exclamação e o horror constituem dois pólos de uma obra onde o corpo (ou parcelas do corpo) e o rosto feminino, seja pela exibição despudorada e lasciva, seja pela flagelação bélica e terrorista, assumem ora uma determinação sexual, ora um pendor político. Plasticamente estas imagens (muitas delas fundamentadas na fotografia) transmitem, pela originalidade cromática e pela visceralidade do traço, a condição do corpo – ou de partes do corpo - na pintura, numa consagração herética. Uma impressionante tela apresentada na exposição “The Triumph of Painting” (Saatchi Gallery, 2005), “Young Boys” (1993), em que se vê uma extensa fila de rapazes despidos, que desaparece, à medida que ocupa o espaço da representação, até ficar tudo cada vez mais ténue, e quase indecifrável, ou o guache sobre papel intitulado “The Passion” (1994), onde dois rostos se tocam e fundem num grande plano que leva o espectador a percorrer aquela intimidade circular, constituem dois notáveis exemplos de obras onde a inclemência e a paixão são trabalhadas com uma contenção e sobriedade preocupadas.

Uma das questões fundadoras da arte contemporânea decorre daquilo a que Mário Perniola chama a “experiência perturbante”.

Ao enfrentarmos uma certa violência impiedosa da realidade, verificamos que a arte, em certos casos mais específicos a pintura, transforma essa mesma violência em motivo “prepotente de reflexão estética”. O corpo deixa de ser objecto de contemplação, substituído agora por uma voracidade anatómica, pelo esquartejamento simbólico, por um impressionante elogio carnal, que não está interessado na franqueza da verosimilhança, e onde aflora o que há de temível e remoto na mente humana. Esta espécie de realismo levado até às últimas consequências é inerente à obra de Francis Bacon (1909-1992) ou de Lucien Freud (1922-2011). A ideia da pintura como um real irreduzível é fulcro de imagens intocáveis que, como esse outro real que lhes dá origem, gera “angústia e trauma”. Esta problemática é desenvolvida num texto fundamental de Hal Foster - “The Return of the Real” - e comentada por Perniola, que a defende como sendo particularmente adequada à interpretação da arte, ao mesmo tempo que provoca uma antítese do gosto.¹⁷

Nesta perspectiva de indagação da imagem, trata-se de equacionar a possibilidade de, perante telas como as de Francis Bacon e Lucien Freud, a pintura ser a única possibilidade de ir para além daquilo que oferece uma resistência absoluta, uma opacidade extrema, apresentando-se como barreira intransponível. Podemos então considerar, algo paradoxalmente, que as imagens provêm de uma necessidade de superar o medo. Perniola convoca a este propósito o conceito laciano

¹⁷ Perniola, M.. *A Arte e a sua sombra*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, pp.17-29 e Foster, H. *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1996. A obra de H. Foster, muito presente na reflexão estética contemporânea, implica uma leitura detalhada que não cabe neste ensaio, ainda assim importa sublinhar uma ideia de falência da palavra, que reaparece pelo poder não ilusionístico da imagem. Na análise que efectua do seminário de Lacan do início da década de 60 “O Inconsciente e a Repetição”, Foster sublinha a importância atribuída por Lacan ao traumático “como um desencontro com o real”. Daí a importância de equacionar a possibilidade de uma série de obras contemporâneas serem condição para um reencontro das imagens por elas (ou através delas) criadas. A obra é feita simultaneamente com as imagens e a respectiva origem. Podemos recorrer a um dos casos analisados por Foster, o do artista norte-americano Richard Prince (1948) que utiliza anúncios de revistas comuns e volta a fotografá-los criando imagens que parecem réplicas, mas de facto não o são. O *cow-boy* da Marlboro, é um exemplo privilegiado, uma imagem que implica “uma visão construcionista da realidade”, típica da pós-modernidade, que, escreve ainda H. Foster, “não é muito perturbada pelo real nem muito alterada pelo sujeito”. Já as imagens de F. Bacon e L. Freud comparativamente com os trabalhos de Prince são pinturas perturbantes, que alteram a posição do sujeito.

de “coisa” (*choses* em francês, *ding* em alemão) que deve ser entendida como “realidade muda, como algo estranho ao significado”. Como não é possível imaginá-la, estamos por isso perante algo que escapa à imagem, e observa que a arte (“em termos estritamente lacanianos”) não pode oferecer um meio para aceder à ordem simbólica e real. No entanto, reclama, no confronto actual com a “coisa” laciana (que implica em certo sentido, correndo o risco da simplificação, o inexprimível, aquilo que não sai e, está preso dentro do indivíduo acabando por o sufocar), a possibilidade de se “atribuir à arte a faculdade de estabelecer uma relação mais directa e essencial com entidades inacessíveis ao pensamento racional”.¹⁸ Podemos situar nesta perspectiva a pintura de Bacon ou de Freud, que dominam com uma grande preponderância o imaginário estético da segunda metade do século XX.

ARQUIVOS, SOMBRAS, A DOR DE LEMBRAR

Cecily Brown (1969) é uma pintora cujas imagens provêm, pelo menos em parte, dos universos de Francis Bacon e de Lucien Freud, mas, ao invés daqueles, privilegia o desejo explícito e obsessivo. Opera uma espécie de camuflagem dos paradigmas pornográficos e *voyeurs* e torna a pintura em si mesma sensual. Isto é, não cria imagens de sensualidade, cria a sensualidade através de imagens. Faz da junção de corpos uma paisagem coincidente com o modo como as cores se misturam e interpenetram. As suas telas obrigam a um exercício de imaginação que não se pode vincular aos títulos das pinturas, por exemplo “Couple” (2003/4), “Landscape” (2002/3), ou “Justify My Love” (2003/4). O cunho algo expressionista das suas obras e uma combinação entre elementos figurativos e manchas abstractas, envolvem esta pintura numa ambiência enigmática. Dir-se-ia que tais imagens têm origem num tributo a uma obscenidade dilacerante

¹⁸ Perniola, Mário. *A Arte e a sua sombra*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006 p.24 ESTÁ RESOLVIDO

(isenta de qualquer categorização moral) que em Bacon ou em Freud dispensa cumplicidades (excepto a que possa dizer respeito ao pintor e ao seu modelo, sobretudo nos retratos e auto-retratos).

Já a obra do pintor belga Luc Tuymans (1958), caracterizada por uma predominância de cores “desmaiadas”, apresenta imagens onde se pressente a tonalidade esvanecida das fotografias *polaroid*. O artista toma com frequência as fotografias como um ponto de partida para as pinturas, juntamente com outros elementos, designadamente recortes de revistas e jornais, fragmentos de textos de filósofos, e escritos de reflexão pessoal sobre obras de arte marcantes na História da Pintura. Deste modo faz sobressair a preocupação de recordar, o esforço da memória, a que não é alheia a ideia de catástrofe civilizacional e os traumatismos colectivos nela implícitos. O facto de nesta obra tanto encontrarmos motivos a que não somos levados a dar grande importância - uma planta, um pormenor que remete para um “exercício de pontaria” (título de uma pintura de 1989), ou uma extensa mancha com formas arredondadas identificada como “laranjas esmagadas” (título de um óleo de 2004) -, a par de outros que, pelo contrário, remetem para uma enorme importância - passados coloniais, ou o pavor das atrocidades nazis -, explica-se pelo comum tratamento dado a coisas que já foram e que, entretanto perderam a sua condição de existência física ou histórica. Nem por isso deixaram de ficar registadas constituindo o núcleo de um pensamento que as resgata, através da pintura, a um espesso território de sombras. No fundo, a importância pessoal cruza-se com a importância histórica.

O trabalho de Luc Tuymans implica uma profunda meditação sobre a pintura e as suas possibilidades de comunicação. Por isso faz parte da obra o acto de inserir as telas e papéis pintados em lugares difusos, independentemente dos lugares concretos (museus, galerias) em que eles são exibidas. Esses lugares difusos surgem de um catálogo/arquivo de materiais com enredos da História, de tal modo que cada

pintura curto-circuita a coerência lógica das realidades tomadas como referente, das imagens que as documentam, e faz inserir um outro nexa na memória: a dor da própria lembrança. Por isso mesmo é que as imagens vivem aqui uma dupla condição de arquivo e de pintura, de texto e contexto, de escrita e de labor plástico.

A obra de Tuymans apresenta-nos um caso paradigmático da multiplicidade de referências que estão na origem (e no cerne) das imagens na arte contemporânea. A literatura e o cinema fazem igualmente parte do seu acervo imaginário, como no fundo do de qualquer artista contemporâneo. Bacon, por exemplo, conferia uma extrema importância à noção de fotograma e tomou o cinema de Serguei Eisenstein (1898-1948) como uma das suas cortar “suas” referências que lhe permitiu tratar da montagem e da relação entre imagem e som. Sem esquecer a presença de Baudelaire, a manifestar-se (também) em muita da arte contemporânea na sua vontade de desconstruir a *vida moderna*. Por outro lado, se considerarmos a poesia concreta e visual, neste caso é a literatura que se faz imagem, cumprindo um desígnio de espacialização da palavra, de derivações gráficas, de encadeamentos visuais do texto poético.

Uma exposição de Luc Tuymans, *Dusk/Penumbra*¹⁹ abarca um universo que permite compreender como as imagens nos chegam de uma rede de outras imagens anteriores à pintura, para logo dela fa-

¹⁹ Museu de Arte Contemporânea de Serralves (2006). O catálogo desta exposição, é constituído por um dossier com abundante material, textos críticos e excertos de obras filosóficas, fac-similes de cadernos de apontamentos do artista, fotografias polaróide de quadros da sua autoria, fotografias de instalações e projectos concebidos por Tuymans. O texto de Hans Rudolf Reust intitulado “Penumbra – um turno da noite” esclarece que nos é proposta “uma visão de conjunto e uma reflexão sobre o ideário da pintura (de Tuymans): uma conversa em imagens estáticas e móveis, em objectos e textos”. A Casa de Serralves, com o seu recorte e os seus motivos Art Nouveau em vez do espaço do museu projectado por Siza Vieira foi deliberadamente escolhida por Luc Tuymans para a realizar a exposição (naquela que foi a sua segunda presença em programações deste museu português). Este ambiente propício a uma “topografia do pensamento” (*idem*) unificou as pinturas expostas através de signos plásticos que tanto contextualizavam aspectos da história da Europa na Segunda Guerra Mundial, como o acto de projecção cinematográfica e a recordação de filmes infantis de W. Disney, ou ainda o espaço cénico do Hotel des Thermes em Ostende (para o qual o artista concebeu um projecto/instalação), e também objectos usados na composição de pinturas, ou imagens de uma visita do Rei Balduino ao Congo em 1955.

zerem parte, mediante o estabelecimento de conexões filosóficas e existenciais onde se espraiam leituras de Ernest Bloch, ou da *Ética* de Espinosa. Ao alcançarem elas mesmas um estado de penumbra, as pinturas escolhidas para esta exposição dialogam com o arquivo pessoal que lhes serve de base, acabando por o actualizar segundo um processo que intensifica a presença, mesmo daquilo que já não existe. Ideia que Luc Tuymans vai colher em Espinosa: “ (...) chamaremos imagens das coisas, as afecções do Corpo humano cujas ideias nos representam os corpos exteriores como presentes, embora elas não reproduzam a configuração exacta das coisas. E quando a alma contempla os corpos por este processo, diremos que ela imagina”. De seguida Espinosa faz notar que “as imaginações da Alma, consideradas em si mesmas não contêm parcela alguma de erro”, o erro só ocorre caso a Alma esteja privada de ideias que excluem as coisas que ela pode imaginar conquanto estivessem a ela presentes. Daí que para, Espinosa, quando a Alma “imagina como presentes coisas que não existem” e estivesse disso mesmo sabedora, atribuiria “esse poder de imaginar a uma virtude da natureza e não a um vício”.²⁰ Um excerto da *Ética* sobre “Da natureza e da origem da Alma” é objectivamente utilizado como material que dá origem à pintura, actividade de contemplação isenta de erro mas nem por isso menos tocada pela incerteza, uma incerteza que só se desfaz quando um movimento do pensamento se debate com um objecto que passa então a possuir outro estatuto, o de imagem reconvertida em situação plástica.²¹

²⁰ Espinosa, Bento de, *Ética demonstrada à maneira dos géometras*, vol. II, Atlântida, Coimbra, 1962, pp. 34-39 (tradução de Joaquim Ferreira Gomes).

²¹ Hans Rudolf Reust (*ob. cit.*) chama a atenção para uma conferência do artista em Basileia em que Tuymans distingue cinco categorias da pintura que neste caso funcionam como fulcro das imagens: “religião/misticismo/ diletantismo; renovação e paisagem/natureza; o indivíduo e o seu posicionamento/ a esfera política; o público; o sonho acordado”. Entende cada uma destas categorias como um movimento abrangente de pensamento que pode fazer surgir uma pintura ao “deparar com um objecto concreto”. Porém, esse encontro não nos parece que não possa ser senão um debate. Lembre-se ainda e a propósito que “sonho acordado” remete para devaneio (não se trata aqui do sentido mais superficial do termo, mas de uma deriva em estado de vigília), ideia que podemos associar ao conceito de Freud de *sonho diurno*, “expressão que para ele, em *A Interpretação do Sonho (Die Traumdeutung*, 1900) é sinónima de fantasma ou fantasia (*Phantasie*) ou de fantasma ou fantasia diurna (*Tagesphantasie*), nem sempre são conscientes: há uma quantidade considerável de inconscientes e que têm de permanecer inconscientes em virtude do seu conteúdo e da sua origem no material recalçado” (J. Laplanche e J.-B. Pontalis *Vocabulário da Psicanálise* Moraes Editores, Lisboa, 3ª ed. 1976 p.635). A pintura possui aqui,

DO INTOLERÁVEL AOS VISITANTES ANÔNIMOS

Podemos considerar que toda a problemática que acompanha a afirmação da fotografia como arte encontra um espaço próprio de identidade na arte contemporânea. Para Baudelaire (conforme sublinha Gisèle Freund) a fotografia fazia parte de uma sociedade burguesa que ele detestava, servia para uma democratização artística (por exemplo ao substituir a pintura) sendo encarada como uma mera indústria. Em contrapartida a fotografia podia também servir os artistas, constituir um instrumento capaz de auxiliar os pintores obtendo nesse aspecto um estatuto idêntico ao do desenho. Gisèle Freund cita o exemplo de Eugène Delacroix (1798 – 1863) que “rejeitava a fotografia enquanto obra de arte: o essencial, do seu ponto de vista não era a semelhança exterior, mas o espírito”.²² Por outro lado o aparecimento da fotografia envolve a questão essencial da (pretensa) objectividade.

Curiosamente as obras de arte contemporânea que recorrem à fotografia partem muitas vezes da pintura e da colagem para instaurarem um regime de contradições que tanto podem ser formais, como ideológicas ou narrativas. Jacques Rancière, um dos filósofos contemporâneos que mais tem trabalhado sob a questão da imagem (na fotografia, no cinema, na pintura) confronta aparência e realidade para (se) perguntar porque é que uma imagem se torna suspeita. Num texto intitulado *A Imagem Intolerável*²³ começa por equacionar a questão de, em certos trabalhos, não necessariamente ligados di-

indiscutivelmente, um valor de interpretação estruturado em função destas cinco categorias necessárias à compreensão deste específico acto de pintar (Tuymans parece recusar o termo sistema pictórico). Porém a última delas parece ser aquela que confere aos quadros a fluidez de sombras em que se cumpre o ciclo do ser, ao não-ser e ao ser de novo, ou como escreve Tuymans num dos seus cadernos de apontamentos de onde nascem as imagens dos seus quadros, “viajar é como estar sentado diante de um quadro que actua sobre a pessoa como um pano de fundo, a enquadra e dá uma direcção à sua viagem” (Caderno de apontamentos 3, in catálogo da exposição *Dusk/Penumbra*, Museu de Serralves, 2006).

²² Freund, Gisèle, *Fotografia e Sociedade*, Vega, 1995, pp.85-86 (tradução de Pedro Miguel Frade).

²³ Rancière, J. “A Imagem Intolerável”, in *O Espectador Emancipado*, Orfeu Negro, Lisboa, 2010, pp.125-153 (tradução de José Miranda Justo).

rectamente à actividade estética (mas que acabam por a alimentar conflitualmente), como a publicidade do fotógrafo Oliviero Toscani, ser mostrado algo que é “demasiado real”, a que chama o “intolerável da imagem” e recai sob o domínio das relações entre arte e política. Em certos registos, olhar a imagem implica uma “culpabilidade”. Noutros, uma identificação. E noutros ainda, detectar uma alternativa. Todos eles são agora possíveis porque a fotografia deixou de ser considerada como um meio (confinado à documentação, à prova de evidência, ao testemunho) e passa a ser uma finalidade em si, propensa a contaminações entre princípios éticos, códigos de consumo, efeitos de substituição e simulação, enquadramentos e anatomias várias, traços de visibilidade, trajectos sensíveis em espaços ora habitados ora desabitados.

A multiplicidade daí resultante pode ser organizada a partir de dois pressupostos: o da imagem fotográfica como suspeita, porque é encenada ou performativa, manipulada, ficcionalizada, abre uma fenda no real ou cria um despojamento signifiante; e o da imagem como duplicidade, porque é um compromisso entre ver e dizer, mostrar e esconder, fundamento de uma outra imagem que se há-de formar a partir dela, como consciência dela e do mundo. Por isso Rancière afirma: “A imagem não é duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não dito. (...) É sempre uma alteração do que ocorre numa cadeia de imagens que por seu turno a altera também”.²⁴

De entre os vários artistas que dão conta desta alteração poderíamos citar como possível exemplo de um desejo de interromper a cadeia de imagens o trabalho de Sherrie Levine (1947) que partilha da atitude de Duchamp e escolhe imagens de outros fotógrafos apoderando-se delas. Volta a fotografá-las e chama a si o que (aparentemente) não lhe pertence. A intenção e o gesto conceptual ligados a esta forma

²⁴ *Idem, ibidem* p.139

de apropriação deixam-nos perante a incômoda questão de sabermos se trata da mesma imagem, de uma cópia, ou de um gesto de pura redundância. Esta situação extrema demonstra como uma imagem é segunda (sem ser secundária) pois impõe a sua primazia por oposição a uma imagem fundadora e relevante. Disponibilizada nos circuitos de distribuição mediática, perde a sua identidade, é apanhada na “armadilha” e refotografada por Sherrie Levine, que reivindica com este gesto, e todo o descentramento que ele comporta, uma nova aceção de autoria. Neste caso a alteração é a subtilidade de substituir o nome e criar uma indistinção. Um rapto sem contrafacção.

A cadeia de imagens, agora na aceção de imagens que contêm outras, está bem presente na diversificada obra de Thomas Struth (1954) que ao longo dos anos tem apresentado um conjunto de temas que tanto contemplam ruas e avenidas em cidades americanas e europeias - de onde as pessoas estão ausentes, embora esses lugares aparentemente só façam sentido repletos de azáfama humana -, como séries de grandes museus e monumentos intensamente preenchidos por visitantes anónimos. Lugares ditos “inacessíveis”, como a estação espacial de Cape Canaveral, laboratórios de aceleração de partículas ou remotas e densas florestas tropicais são também objecto do interesse de T. Struth. Outros dos temas da sua obra são retratos de famílias de diversas nacionalidades. Descobrir o que possuem em comum todas estas imagens, muitas delas, sobretudo as que mostram monumentos, museus e lugares inacessíveis, apresentadas em grandes formatos, enquanto outras, como as poses de famílias, possuem uma dimensão média, é encontrar um efeito inédito, uma escala do olhar, uma cartografia de espaços, lugares e rostos que se transfiguram pela densa realidade que recriam. Em suma é a responsabilidade de olhar para o que existe sob a forma de presente, aqui transformada em fundamento de outros significados. Por isso podemos considerar que as fotografias de Struth quebram a ilusão da pequena

distância entre o que é representado e a realidade que preside à imagem. Causam uma enorme surpresa, que traz agarrado um silêncio, reforço da solenidade laica com a qual cada cena ou enquadramento se apresentam a si próprios.

Naturalmente que todas estas criações plásticas que têm vindo a ser mencionadas como exemplificações possíveis de um *logos* estético contemporâneo, se articulam com o problema da visão e consequentemente com o discernimento da origem da imagem. A série de Thomas Struth sobre museus e monumentos mostra pessoas a olhar para quadros, ou diante de quadros. Podemos imaginá-las a imaginar, se forem capazes disso, porque na sua esmagadora maioria são visitantes de museus e monumentos parisienses e das grandes cidades italianas, que percorrem itinerários turísticos ao ritmo preconizado pelas agências de viagens, e no entanto dir-se-ia que vêem... Estas belíssimas imagens são uma consequência directa da (história da) pintura e explicitam a perturbadora ideia que os visitantes anônimos é que são olhados pelas infinitas personagens que vivem no interior das telas, à medida que os seus passos são perscrutados nas salas amplas de museus que todos os dias acordam para uma rotina indelével.

A MISTERIOSA NECESSIDADE (????? Parágrafo é propositado??) Sim é para ficar como está
DE PREENCHER UM VAZIO

Fixar uma genealogia das imagens e indexar categorias da visão e seus predicados, são actividades complementares que, não raro, as obras de arte contemporânea (como se tem constatado) incorporam mediante permutas intertextuais e exercícios metalinguísticos. Ver supõe uma vontade e uma compulsão do olhar que coloca o cinema no

centro da experiência contemporânea das imagens. Em termos radicais (leia-se, chegar à raiz do problema) dir-se-ia que todas as imagens provêm do cinema se considerarmos os seus arquétipos que, no limite remetem para o Livro VII da *República* em que Platão expõe a alegoria da caverna. Ao confrontar a privação da realidade, e portanto o visível com as sombras *projectadas* na parede, e o acesso a essa realidade com a ascensão à inteligibilidade do mundo exterior, Platão desvaloriza as imagens (*eikones*). Mas o percurso das sombras à realidade permite afinal reconhecer que é graças ao saber aprendido na caverna que tudo pode ser reconhecido no mundo real. Esta extrapolação, que obviamente não agradaria a Platão, salienta a importância da projecção, algo que vem de um outro lugar onde as coisas existem de verdade.

No fundo trata-se de um “convite à visão” característico do cinema e que João Bénard da Costa faz remontar a antiquíssimos mitos da tradição grega e judaico-cristã (como o mito de Narciso e o episódio bíblico do Antigo Testamento das filhas de Lot e da sua mãe petrificada em sal). Ver é correr um risco, por vezes lidar com uma maldição, mas é também um comportamento irresistível graças ao qual é possível “criar um mundo, uma realidade em que o duplo, a representação, pudesse ter um papel tão importante como a nossa própria imagem, ou outra imagem se pudesse juntar à nossa”. A projecção real de imagens enquanto acontecimento remonta aos teatros de sombras chinesas do século XVII.²⁵ Neste encadeamento, com origem nas referências mais remotas a uma pré-história do cinema, até chegar a arte contemporânea (com os cubistas, passando por Andy Warhol, pela utilização da imagem mediática, parodiada, criticada e dissecada) a elipse (que André Bazin chamava “profundidade de campo lateral”)²⁶ desempenha uma função

²⁵ Bénard da Costa, João, “Os últimos ou os primeiros cem anos do cinema?” In *Senso* nº 1, Sala de Estudos Cinematográficos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Outubro, 1995 p.5- 14

²⁶ *Idem*, p.13

primordial no surgir das imagens estéticas. A imagem fomenta a imaginação, tudo o que não faz parte dela, mas está ao lado ou atrás dela, é inferido e deduzido a partir da visão. Toda a imagem, afinal aprendemos isso com o cinema, tem origem no desejo de preencher um vazio, ou na determinação de ocupar o desconhecido.

Esta centralidade da reflexão teórica sobre o cinema acaba por estar presente de um modo preponderante na produção estética contemporânea, desde logo através vários tipos de revisitação nostálgica, de homenagem, e actualização dos fenómenos fílmicos clássicos, constituindo portanto um dado fulcral da sua auto-reflexão. Muitos *Autores* (da *Nouvelle Vague* e não só) estão agora presentes em exposições de arte contemporânea, a qual integrou o cinema como uma das suas preocupações fundamentais. Isto significa, entre outras coisas a criação de novas abordagens, diferentes das que são organizadas pelas cinematecas ou pelos festivais. Os filmes (documentários, ficções, experimentais), projectados em salas de museus e galerias, restabelecem uma ligação à componente metonímica do cinema e estruturam a mundividência da arte contemporânea a partir de aproximações entre signos de diferente natureza. A coexistência de muitos filmes que circulam pelas salas, outras vezes pelas programações televisivas, e a sua revisitação (ou rerepresentação) em circuitos museológicos, enfatiza o conceito de *Autor* e faz dele outra das origens da imagem na arte contemporânea.

O trabalho de Godard em *Histoires du Cinema* (1988 -1998) explica como se podem religar muitas coisas que tinham um sentido preferencial (muitas vezes codificado pela crítica clássica), que se relativiza devido a uma montagem sintáctica²⁷ de imagens justas e a uma escrita que separa trechos cinematográficos de diferentes épocas e realizadores. Estes são objecto de uma fragmentação e posteriormente de uma reunificação, com

²⁷ “A virtude da frase-imagem justa é então a de uma sintaxe paratáctica. Esta sintaxe poderia também ser chamada de *montagem*, alargando a noção para lá da sua significação cinematográfica restrita” in Rancière, Jacques, *O Destino das Imagens*, Orfeu Negro, Lisboa, 2011, p.67 (tradução Luís Lima).

o propósito de criar, graças a uma operação dialéctica, uma terceira imagem que se constitui como a ideia histórica que Godard tem do cinema. Neste caso podemos considerar a imagem ao serviço de um encadeamento invisível, logo dotada de um poder misterioso. “ O cinema, diz Godard, não é uma arte, nem é uma técnica. É um mistério. Eu direi pelo meu lado, que não é um mistério por essência, mas sim um mistério tal como se encontra aqui fraseado por Godard”²⁸ Não se trata, evidentemente, de um mistério comum, mas de um significado oculto mediante a articulação de elementos (excertos e títulos de filmes, citações literárias, imagens de pinturas) que chocam entre si e nessa colisão premeditada traçam uma continuidade sem sequência imediata, diríamos subterrânea, que Rancière explica trata-se de uma “co-presença” onde se colam elementos heterogéneos.²⁹ É justamente esse tipo de heterogeneidade que se manifesta nos processos de criação artística contemporânea, que desse modo comunica com a essencialidade fílmica.

Para a apreender, é necessário considerar os casos (e são vários) em que a arte contemporânea comunga de um regresso ao cinema dos primeiros tempos, através de “rituais de memória” cujas bases técnicas, primitivamente associadas à aspiração de animar a pintura, se alteram devido ao aparecimento da fotografia e do cinema. Os “ecrãs primitivos” e a sua disseminação popular pelas feiras,³⁰ suscitam modalidades de visão onde o fantástico e o ilusório desenham novos

²⁸ *Idem, ibidem*, p.82. (O ibidem não aponta para a mesma página referida anteriormente????) Sim Idem é mesmo autor e obra; ide ibidem é mesmo autor obra e página , se nã mes estou a engamnar, na dúvida simplifique

²⁹ *Idem, ibidem*, p.83

³⁰ Ver a este propósito Costa, A. e Brusatin, M. “Visão” in Einaudi, volume 25, INCM, Lisboa, 1992 pp. 242-273. “Nos finais do século XVII, na antiga capela do Convento dos Capuchos, perto da Place Vendôme em Paris, o belga Robertson, com uma instrumentação onde espelhos e projectores que prolongam as técnicas da *perspectiva secreta*, reevoca os fantasmas de Marat e Robspierre, a par de figuras lendárias como Guilherme Tell, de sedutoras figuras femininas e das aterradoras imagens de esqueletos já largamente utilizadas pelos Jesuítas para fins edificantes (...) Daguerre, em 1836, abala o seu público fazendo ver e “ouvir” as fases mais emocionantes de uma catástrofe natural que abalara em 1806 uma pequena aldeia dos Alpes suíços (...)” *Idem*, pp.256-257

contornos de um imaginário colectivo que havia de se tornar sedento de acção, até que esta se transformasse num gigantesco *blockbuster* que oferece a pirueta, a turbulência e a leviandade narrativa, em vez do enredo, da cadência, e da transparência do olhar poético. Neste caso, o cinema é só uma indústria.

AUTO-RETRATO, SUSPEIÇÃO E RESGUARDO

Na obra de Cindy Sherman (1954) o diálogo com o cinema (agora como arte e indústria) é particularmente importante. A artista utiliza a fotografia como meio para o qual convergem uma série de operações cinematográficas, que vão da *mise en scène* à iluminação, da maquilhagem ao trabalho de representação. E encontra o tom e a melancolia, em fotografias a preto e branco, do imaginário feminino do cinema clássico de Hollywood, como também encontra, em electrizantes imagens a cores, uma alegoria ao primitivo *suspense* do cinema e a uma sugestiva capacidade de assustar os espectadores: vejam-se as fotografias “sem título” (2003 /2004) em que Sherman se mascara palhaço e se fotografa a si própria (irreconhecível). Não se trata de suscitar riso nem comiseração, apenas de palhaços intensamente coloridos que podiam contracenar num filme de terror. Estes falsos auto-retratos, onde a autora se disfarça de *si mesma* (uma vez que ela faz parte do seu próprio material de trabalho), mostram uma ambivalência incómoda. A sua mensagem indica o risco de vários artistas contemporâneos serem tomados pelos novos “bobos da corte”, uma corte consumista, com as suas procissões publicitárias, honrarias mediáticas e institucionais, onde acabam, frequentemente, por ser mais utilizados que admirados.

A artista coloca-se a si própria em cena, cumpre o papel de actriz neste filme imaginário, que é praticamente toda a sua obra.

Denota uma atitude introspectiva e questiona o papel da mulher na sociedade. No entanto, esse questionamento está para além de todos os estereótipos de género, justamente porque a encenação de diversos papéis encobre o *ethos* da artista e o espectador é solicitado a descobri-lo. Percorrer esta obra é deparar com citações do universo do cinema e da publicidade. As suas séries *Bus riders* (1975-2005) e *Untitled Film still* (realizada nas décadas de 70 e 80 do século XX) recriam ambientes dos filmes norte-americanos das décadas de 50 e 60, conferindo sempre protagonismo aos desempenhos femininos. Ao visitar os protocolos de enquadramento e os códigos estéticos (do vestuário à fotogenia, da pose ao grão da película) próprios daquele momento (admiravelmente exemplificado num *thriller* como *Marnie* de Alfred Hitchcock, 1964), Cindy Sherman cria um outro plano, exterior aos filmes, mas que se lhes junta retrospectivamente. Esta operação mitológica inscreve o sujeito artístico numa realidade duplamente ficcional: ver-se num espelho onde se reflectem uma série de elementos semelhantes aos dos filmes e, ao mesmo tempo, confundir-se com eles. É neste aspecto que Sherman vai muito para além dos códigos vigentes do auto-retrato e dá lugar ao “estranhamento psicológico” de que fala Hal Foster. O sujeito é levado a suspeitar que não é aquilo que imaginava ser.

Na sua série mais recente de obras, *Society Portraits*, a fotógrafa recorre a manipulações subtis provenientes da utilização do *photoshop* continuando a autoencenar-se, agora em imagens de grande formato que remetem para os efeitos da passagem do tempo e para o significado do envelhecimento.³¹ A propósito da obra de Sherman é importante considerar as distâncias que vão das coisas às imagens e o facto destas funcionarem como resguardo, protecção,

³¹ A primeira grande retrospectiva da obra de Cindy Sherman, foi apresentada entre Fevereiro e Junho de 2012 no MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com curadoria de Eva Respini, reúne 171 trabalhos, incluindo esta série mais recente agora referida.

funções na base do conceito de “imagem anteparo” desenvolvido por Hal Foster, considerando, entre outras, a análise da obra de Cindy Sherman. Considere-se pois a divisão da sua obra em três grupos. O primeiro, o das séries que, entre 1975-1982 “congelam” cenas de filmes, nas quais o sujeito é evocado segundo o olhar. Seguidamente o grupo das fotografias de moda, ou retratos alusivos à história da arte, onde a imagem-anteparo passa a fazer parte do seu repertório de modo mais acentuado, pela intervenção da paródia, pelo irromper do grotesco, por uma dimensão abjecta que vira a imagem, e a torna “informe”. Muitos dos trabalhos desta fase, segundo o entendimento de Hal Foster, parecem desprovidos de uma cena capaz de encenar o objecto que olha para o espectador, de uma “moldura” capaz de conter o desconforto e a dúvida impertinente que a imagem instala, uma vez que em Sherman tudo parece apontar para uma combinação de espelhos e duplos. Finalmente, obras posteriores aos anos 90, sendo consideradas imagens com conteúdo sexual explícito, mostrando partes de corpos, deformações, ou convocando a ideia de morte. Aqui a imagem parece excluída da sua capacidade de resguardar (a função anteparo deixa de existir), o olhar toca directamente a obscenidade do objecto. Daí que para Hal Foster nos encontremos diante de uma das obras que mais intensamente desvenda a precariedade do auxílio que algumas imagens podem prestar ao sujeito. Com Cindy Sherman é o sujeito que é visado e ameaçado de destruição e o anteparo atacado de modo implacável. O real como crueldade é outra das origens a considerar se quisermos responder à questão de onde vêm as imagens na arte contemporânea.³²

³² Foster, H. *The Return of the Real*, The Mit Press, Londres, 1996. Ver especificamente o capítulo 5 desta obra e a parte em que é desenvolvida a noção de retorno do real. A imagem anteparo funcionaria como uma espécie de biombo, uma defesa interposta entre o indivíduo e a realidade protegendo-o do lado ameaçador do real. Para o autor, o trabalho de Cindy Sherman dá conta de uma “mudança na concepção - da realidade como um efeito da representação para o real como uma coisa do trauma”. Mudança que segundo ele “pode ser definitiva na arte contemporânea, e tanto mais na teoria contemporânea, na ficção e no cinema” e desloca por assim dizer a atenção da imagem anteparo para o “olhar do objecto”.

DA VISÃO FÍLMICA À “IMAGEM CRÍTICA”

Se encararmos agora o filme como fundamento de imagens artísticas contemporâneas, Douglas Gordon (1966) impõem-se como uma das referências preponderantes. Uma das suas obras mais célebres, *24 Hour Psycho* (1993) (manter Hour é ess a indicação que cotejei e também parece assim na net) dilata a noção de presente mediante a decomposição de um filme especialmente emblemático de Hitchcock. A projecção processa-se em simultâneo em ecrãs diferentes e a velocidades diferentes, deliberadamente mais lentas que as da projecção normal, de modo a obter três situações onde o valor mítico de *Psycho* e o enorme carisma e genialidade do seu realizador se convertem em matéria prima de uma convicção essencial: um ecrã implica uma relação com o que se encontra para além dele. Gordon sabe fazer passar essa matéria de um ecrã para outro e expõem-na na sua transitoriedade e na sua perenidade. Ao trazer para o vídeo e para uma teia de alusões ao cinema categorias tradicionalmente enraizadas nas artes plásticas, como o retrato ou os problemas de escala, funda um outro processo de construção de imagens pela obliteração da narrativa e pela imposição visual de elementos individualizados com uma duração/existência próprias, bem distintas das do espectador.

Ao elaborar o seu conceito de “imagem pensativa”, Jacques Rancière nota a importância da substituição do “regime de representação” pelo “regime de presença ou de apresentação” na rotura estética inerente ao modernismo. A arte, e por consequência a imagem que ela instaura, é um meio de vivenciar, é um encontro onde não há justaposições com qualquer modelo. De acordo com o processo referido podem ser definidas diferentes concepções da modernidade artística segundo o princípio da autonomia da arte, que vai do trágico

ao sublime. Rancière prefere aquele em que a figura adquire um novo estatuto (“emancipada da lógica unificadora da acção”). Essa tarefa de emancipação está patente em Douglas Gordon mediante a separação, através do desligamento, de tal modo que a fragmentação produz concentração visual, como acontece, por exemplo na instalação cinematográfica *Play Dead; Real Time* (2003). Em duas telas e num pequeno monitor um elefante fêmea mexe-se, pesado e lento, executando várias posições. A repetição dos movimentos que a imagem capta está envolvida por um grande espaço branco essencial à leitura (a galeria ou sala de museu onde a instalação é apresentada). O contraste e o poder metafórico do *white cube* (sinónimo de uma estética neutral do espaço expositivo potenciadora da leitura e da imagem, como decorre da conhecida galeria londrina com o mesmo nome), pode aqui aludir ao esforço e ao conflito do artista traduzidos na estranheza do animal, e através dela, na figuração de um pensamento.

Para Rancière a pensatividade da imagem é um resultado deste “novo estatuto da figura”, onde se encontram modos de expressão que não se deixam “homogeneizar”. E nada termina onde parece terminar, o visual não é complementar da acção, é antes uma ultrapassagem que retira evidência: “a pensatividade da imagem é então a presença latente de um regime de expressão dentro do outro”. Rancière dá o exemplo de um filme de Abbas Kiarostami, mas certamente podemos aplicar o seu raciocínio ao trabalho de Gordon, quando ele filma em *Play Dead; Real Time* peso e leveza e a força bruta e o ânimo que os determinam. Uma perplexidade e o seu segredo. A “circulação infinita de metamorfose de matéria dócil”, própria do vídeo pode comparecer aqui através da ideia de imagem esculpida, o material utilizado é maleável, e o elefante fêmea de Gordon é uma massa plástica e só por isso é também um animal nobre na natureza da sua imagem (e não na sua representação).³³

³³ Ver a propósito Rancière, Jacques *O Espectador Emancipado*, Orfeu Negro, Lisboa, 2010, pp. 177-183

Rancière (ainda), explica-nos que a imagem é “um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não-dito” (atenção -esta frase é já citada na pág. 17). FICA RESOLVIDO ASSIM : esclarece que “ a representação não é o acto de produzir uma forma visível, é sim o acto de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia”. Em vez de remeter para a ordem do reproduzível, a imagem implica uma “alteração”, novas qualidades e propriedades. Factores que se aplicam especialmente aos domínios fotográfico e cinematográfico. As imagens suscitam então aproximações mediadas pela diferença entre o seu poder de apelar (chamar a atenção, gerar controvérsia) e a verbalização discursiva de um chamamento (o efeito responsabilizador, o eco e a fruição). Por isso importa distinguir entre imagens que têm a pretensão de informar, designadamente sobre guerras, catástrofes, conflitos, violências de vária índole, e que devem ser “descriptadas” no seu fluxo contínuo, mediante um raciocínio verbal, minoritário, em oposição à lógica da multidão anónima que as consome, e imagens mais opacas, as quais reclamam outro tipo de “consideração”, embora nada nelas seja explícito, conforme, indexável. Características que lhes permitem garantir “novas configurações do visível”, uma possibilidade cujo êxito depende da capacidade de deixar o observador encontrar uma explicação que não pode ser de modo algum antecipada pela própria imagem. Então, é importante fazer um desvio, afastar o olhar da cena, do objecto, e encontrar um espaço perdido, ininteligível, onde uma outra cena possa ter lugar e um outro objecto possa revelar a magnitude da sua presença. E esse desvio é de natureza estética.³⁴

Dessa natureza chega até nós uma eficácia crítica, uma vez que obriga a ver o que não se viu e, portanto, a ter consciência de quão

³⁴ *Idem, ibidem* pp. 138-139

limitados são, para o senso comum, os hábitos visuais correntes. Walter Benjamin, filósofo que começamos por referir no início deste texto, devido à acuidade do seu pensamento sobre a técnica e as imagens, proporciona também algumas considerações finais (e necessariamente incompletas) que perspectivam esse possível de onde vêm as imagens artísticas, em duas grandes vertentes. Uma associa o cinema, logo a visão fílmica, e o prazer que dela retiramos (a dimensão estética da imagem cinematográfica), ao espaço urbano. Outra remete para o que Georges Didi-Huberman designa de imagem crítica a partir do comentário a *Origem do Drama Trágico Alemão*,³⁵ designadamente tendo em conta a diferença entre origem e génese. Em última instância, as possibilidades da imagem, na arte contemporânea estão alojadas na História, sem esquecer que esta é uma ininterrupta remissão para o presente.

Relativamente à primeira consideração, deve ser tido em conta que para Benjamin o cinema mistura-se com a cidade transmutando o espectador em *flâneur*, o filme goza-se como se pode gozar uma arquitectura distribuída no espaço urbano. A paisagem chega à cidade através da arquitectura de modo idêntico àquele que o cinema pode fazer de cada plano uma paisagem geográfica e íntima, voltada para o exterior e dotada de profundidade, imensa como território e delimitada nos seus propósitos. Estes “nexos” estabelecidos por Benjamin propõem uma relação entre cinema e psicanálise, levando ao encontro de um inconsciente de tipo óptico com o inconsciente do sujeito.³⁶ É pelas portas da cidade dentro, com os seus néons e

³⁵ Repetir o nome da obra e autor????? Sim repita, é o Benjamin já citado Edição portuguesa Assírio & Alvim, Lisboa, 2004 (tradução e notas de João Barrento)

³⁶ Ver a propósito Costa, A. e Brusatin, M. , *Visão*, Einaudi, volume 25, INCM, Lisboa, 1992 pp.259-262. Para Benjamin a *Psicopatologia da vida quotidiana* (1901) de Freud, “tornou analisáveis coisas que anteriormente fluíam inadvertidas dentro da ampla corrente do percebido. O cinema teve como consequência um análogo aprofundamento da apercepção em todo o leque do mundo da sensibilidade óptica, e agora também acústica” *Idem*, p.260. O cinema como consciência da percepção do inconsciente e da cidade enquanto *efeito de real*

os seus rituais, com a sua publicidade e as suas divas, com os seus galãs e os seus produtores que o cinema entra historicamente no espaço urbano, moldando o imaginário colectivo, tornando latente o desejo e a compreensão. A sequência inicial de *Manhattan* (1979) de Woody Allen é (entre muitos exemplos possíveis) a este propósito esclarecedora. Por sua vez a apropriação e utilização desse imaginário tornou-se determinante na arte contemporânea, seja pela entrada do cinema no museu ao lado das neo-vanguardas e das instalações, seja, por exemplo, pela osmose do fílmico no pictural patente na obra de Edward Hopper (1882-1976), habitada por um mistério silencioso, onde a projecção se infere a partir de personagens e de janelas que dão para interiores submersos na aparente e estranha tranquilidade de visitantes inesperados.

Quanto ao conceito de imagem crítica, envolve a reformulação do sentido de origem em termos estéticos, que passa pela distinção, já referida, de Benjamin entre origem e génese: “ Origem não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de génese”.³⁷ Didi-Huberman sublinha que origem não é “uma ideia da razão abstracta”, nem “fonte da razão arquetípica”. Citando Benjamin, afirma que ela é “um redemoinho no fluxo do rio”. Entende-a com o processo de “fazer aparecer”. Não é a imagem, diríamos agora, mas a sua origem que tem a capacidade de tornar visível, graças à dupla situação em que a situamos: reconstituição e incompletude. Trata-se da possibilidade de voltar a constituir algo que estava evadido da mente, mas que não está acabado, só podendo concluir-se quando for encontrado o

³⁷ Benjamin, W. *Origem do Drama Trágico Alemão*, *appud* Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha* (1992), Dafne Editora, Porto, 2011 p. 142 (tradução Golgona Anghel e João Pedro Cachopo).

resto que o preenche. A imagem não é factualidade, transporta um “antes” e indica um “depois”, cria, continuando a seguir Benjamin, a hipótese de um presente alterado, desordenado, ou como escreve Didi-Huberman “perturbado” no sentido em que o redemoinho quebra a fluidez das águas de um rio (Benjamin).

O poder crítico da imagem, consiste então na sua habilidade para se colocar no lugar de outras imagens, dando azo a permutas e confrontos. É, portanto, um poder de intersecção, torna-se uma espécie de fonte do olhar. Uma imagem que olha para nós e nos obriga a olhar para ela (Didi-Huberman, já fica referido na nota de rodapé) retirar então basta o nome do filósofo em rodapé e a escrever sobre isso.³⁸ Fitar com palavras e ser fintado por figuras. Vestígio é um termo cultivado na obra de Benjamin e que neste caso se adequa perfeitamente ao comentário de Georges Didi-Huberman porque solicita a memória, aqui tomada como condição do trabalho crítico. Fixar com palavras as figuras é um processo de lhes seguir os contornos e intuir vestígios, evitando enganos acerca da origem. A criação artística contemporânea procura fazer coincidir uma imagem com outra, que não seria nunca a sua réplica, mas o seu sortilégio. Qualquer desacerto entre ambas corresponderia a um descarrilamento da percepção estética. Nesse caso à pergunta *de onde?* responderia a crepitação de um ecrã negro, uma tela totalmente desbotada, uma fotografia amarelecida para sempre.

³⁸ Georges Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha* (1992), Dafne Editora, Porto, 2011, pp.141-174.

DON JUAN NUM FILME CONTEMPORÂNEO: *O OLHO DO DIABO*

Maria do Carmo Cardoso MENDES
Universidade do Minho
Braga/Portugal

1. A inesgotável capacidade de irradiação do mito de Don Juan é revelada pela multiplicidade de adaptações cinematográficas ao longo dos dois últimos séculos. Uma diversidade de filmes inspirada pelo mito intensifica a imagem de um sedutor de êxito que fascina sobretudo um vasto público feminino. Recreações como *The Adventures of Don Juan* (1948), de Vincent Sherman, e *Don Juan de Marco* (1995), de Jeremy Lewen, enfatizam o ímpeto erótico do conquistador, enquanto filmes como *The Devil's Eye* (1960), de Ingmar Bergman, *Don Juan* (1970), de Roger Vadim, e *Don Giovanni* (1979), de Joseph Losey, são paródias da peça *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, de Tirso de Molina, e da sua revisitação operática Em *Don Giovanni* (1789), de Wolfgang Amadeus Mozart e Lorenzo Da Ponte.

Os filmes inspirados pelo mito literário de Don Juan também contribuíram para transformar imagens de vários actores – Rudolfo Valentino, Errol Flynn, John Barrymore e Johnny Depp – em figurações donjuanescas. Por vezes, tais representações tornaram-se de tal modo relevantes que contribuíram para indistinguir, no espírito dos espetadores, vida e arte, realidade e ilusão.

A cinematografia inspirada no mito de Don Juan contribuiu também para transformar diversos actores – Rudolfo Valentino, Errol Flynn, John Barrymore e Johnny Depp – em figuras donjuanescas, muitas vezes pela indistinção entre a vida e a arte, as existências reais e as ilusões cinematográficas. Os dois aspectos concorreram, não obstante a sua intensa variedade, para a construção de uma imagem trivializada de Don Juan. Dito de outro modo, creio que o cinema tem sobretudo fabricado a figura de um colecionador de conquistas que recorda o filatelista ou o bibliófilo.

Com efeito, as produções cinematográficas inspiradas por Don Juan têm uma forte responsabilidade no enfraquecimento da figura mítica.

A substância do mito é apagada cinematograficamente. Dessa substância fazem parte três “mitemas” (na expressão de Jean Rousset) – um sedutor, diversas mulheres e uma dimensão Transcendental originalmente representada pelo Convidado de Pedra.

Os três se encontram no filme de Ingmar Bergman. *The Devil's Eye* constitui, do meu ponto de vista, uma das recriações mais bem sucedidas do mito literário donjuanesco. Em primeiro lugar, porque toma como referência a obra que funda o mito, a peça do dramaturgo sevilhano Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*; em segundo lugar, porque recontextualiza Don Juan, inserindo-o numa época e numa sociedade dominadas pela ausência de crenças, nas quais o temor do sobrenatural dá lugar a uma relação paródica com entidades metafísicas, em particular com a figura do enviado divino (o convidado de pedra); em terceiro lugar, porque em vez de explorar a carreira sedutora de Don Juan e a ausência de esforços que ela supõe, prefere situá-lo em contexto *post mortem* e coagir o protagonista a merecer o rótulo de conquistador; em quarto lugar, porque a pluralidade de mulheres seduzidas e abandonadas é substituída por uma única mulher disposta a dificultar a missão

de Don Juan. Neste sentido, Bergman aproxima-se das versões românticas e pós-românticas do mito literário.

The Devil's Eye é ainda uma versão dessacralizada do mito, porque humaniza Don Juan e elimina os poderes de punição diabólica e de prémio divino. O filme alimenta o eterno duelo entre Céu e Inferno, Bem e Mal. Compete apenas ao diabo sustentar esse confronto, de cujo sucesso depende o seu próprio bem-estar. *The Devil's Eye* é ainda uma versão dessacralizada do mito, porque determinada em humanizar Don Juan e em retirar poder à punição diabólica e ao prémio divino. Mostra-se também voltada para alimentar um duelo eterno entre céu e inferno, bem e mal – sendo que compete apenas ao diabo sustentar esse confronto, de cujo sucesso depende o seu próprio bem-estar e a sua existência. Assinale-se que o próprio diabo não escapa à irrisão, porquanto se trata de uma figura humanizada que, ao mesmo tempo que é capaz de manipular os sonhos de Don Juan, metamorfosear um enviado em gato e perpetuar infinitamente a sua existência, não consegue curar a sua própria inflamação visual.

As minhas observações centrar-se-ão na relação entre *The Devil's Eye* e os seus dois principais intertextos: *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* de Tirso de Molina e *Don Giovanni ossia il dissoluto punito* de Mozart-Da Ponte. 2. *The Devil's Eye* parte de um provérbio irlandês – “A castidade de uma mulher é um treçolho no olho do Diabo” – para explorar uma missão que, a partir do inferno, é confiada a Don Juan: seduzir uma bela jovem, Britt-Marie, a poucos dias do seu casamento com um namorado de adolescência. O sedutor é transformado num instrumento através do qual o diabo procura acalmar o seu sofrimento e demonstrar a impossibilidade de pureza do género feminino. Apaziguar a dor e provar a incapacidade da mulher para ser fiel constituirão ainda motivos de vitória sobre o poder, oculto mas omnipresente, de Deus.

Se o título do filme antecipa o protagonismo da figura diabólica, a sua conclusão mostrará que o que está simbolicamente em causa é um combate entre Deus e o diabo: a demonstração da impossibilidade feminina de castidade servirá ao mestre do inferno para afirmar o seu ascendente sobre o “universo superior”. Para Don Juan, aceitar a proposta do diabo não traduz o desejo de renovar o seu catálogo de conquistas, mas sim a ambição de, ao fim de trezentos anos, voltar a contactar com a vida. Todavia, a missão de sedução de Britt-Marie redundará em fracasso, quer porque Don Juan por ela se apaixona, quer porque é rejeitado, sendo-lhe assim vedado o conhecimento do verdadeiro amor, aquele que, num sincero e pungente discurso, declara romanticamente à mulher.

Mais relevante, porém, do que o insucesso de Don Juan é o do próprio diabo, consciente da sua impotência para se afirmar vitorioso sobre Deus. O desfecho do filme aponta para uma solução de compromisso, na qual o diabo não é inteiramente vencido: na verdade, através do seu emissário, dá a conhecer a Don Juan o momento do casamento de Britt-Marie com Jonas, a noite de núpcias do casal e a primeira mentira da jovem esposa, afirmando ao marido que jamais tinha beijado outro homem. Sendo certo que o mal-estar do Diabo desaparece e que ele recupera o seu bem-estar físico, o discurso final, no qual manifesta total desprezo pelo Mestre e por Deus, demonstra que o único vencedor desta contenda céu-inferno é o próprio, pois recusa submeter-se ao poder de um ou de outro e proclama que está disposto a aceitar todo o sofrimento que o diabo quiser continuar a infligir-lhe.

O regresso ao inferno é, de resto, assumido com total tranquilidade por Don Juan.

Esta breve sinopse do filme sueco revela de imediato a inversão de diversos aspectos que definem o mito literário desde o *Siglo de*

Oro espanhol: o verdadeiro sedutor do filme não é Don Juan, mas uma mulher que manifesta compaixão pelo seu sofrimento e o beija para lhe minorar a angústia de não poder amá-lo. Tal sentimento de piedade é original quando comparamos o filme com a primeira versão do mito (bem como com aquelas que, até finais de Oitocentos, o recriam): nelas as mulheres deixam-se cativar pelo aspecto encantador e pelas promessas de Don Juan, jamais pela comiseração que ele provoca. Trata-se, assim, de uma alteração marcante na relação com o intertexto que funda o mito: Bergman abdica da sedução donjuanesca, assim como da presença de várias mulheres, e desloca o protagonismo da sedução, da conquista e do abandono para a personagem de uma bela mulher.

Desde o início do filme podem observar-se outras inversões do cenário donjuanesco original.

A acção inaugural é situada no inferno, deslocalizando espaço, que tradicionalmente encerra o percurso donjuanesco.

A presença de um narrador, que começa por caracterizar o inferno como um território regido por Satanás onde se inicia “uma comédia em três actos”, identifica a problemática central do filme: Satanás sofre porque tem o olho direito inflamado e das duas hipóteses possíveis para este desconforto – “ou apanhou uma corrente de ar, o que é completamente impossível no inferno, ou algo de alarmante aconteceu na terra” –, só a segunda se mostra plausível. Dois conselheiros – o conde Armand de Rochefoucauld e o nobre Marquês de Maccopazza – identificam a causa e apontam a solução: a raiz deste mal é a persistente castidade de uma jovem sueca, filha de um vigário.

As intervenções dos dois conselheiros denunciam problemas complexos, que põem em causa a estabilidade de existência do inferno: se “a castidade de uma jovem é um desafio monstruoso para o inferno”, tal ameaça pode tornar-se ainda mais dramática,

quer porque a virgindade de Britt-Marie poderá inspirar as amigas, quer porque o casamento terá como terríveis consequências “a monogamia” e talvez outros “casamentos felizes”.

Numa expressão lapidar que traduz as expectativas do diabo sobre o casamento – “o casamento é o alicerce do inferno” – mostra-se que a infidelidade assegura a solidez do inferno. Dito de outro modo, é da violação de compromissos e, em última instância, do desrespeito de regras, que se alimenta a continuidade do próprio inferno. A castidade de Britt-Marie constitui, portanto, uma forte ameaça combatida pelo diabo enviando a terra a sua arma mais poderosa: “o artista, o fanático, o sonhador, o fabuloso Don Juan”.

Tal avaliação não traduz, todavia, a natureza de Don Juan. Na verdade, a sua primeira aparição mostra uma personagem em profundo sofrimento: aprisionado há trinta anos no inferno, o sedutor é punido com miragens de mulheres seduzidas. Em cada dia, reproduz-se a mesma pena: uma mulher aproxima-se de Don Juan, manifesta a intenção de o matar por ter sido abandonada e termina por se entregar ao sedutor. Mas o momento da consumação erótica no leito de Don Juan revela que a mulher foi apenas um produto do sonho do sedutor.

O motivo da promessa, fundamental desde a obra de Tirso de Molina para definir a inesgotável capacidade de sedução e de conquista donjuanesca, é também sujeito a uma transformação: ao diabo é confiada a habilidade de prometer a Don Juan a suspensão de uma punição indefinida. A decisão de Don Juan – que lhe permitirá regressar à vida terrena por um dia e seduzir a filha de um sacerdote – provará a consistência da tese do diabo, de acordo com a qual “só no inferno é possível o livre arbítrio”.

O que o diabo propõe a Don Juan é a recuperação da sua identidade de sedutor capaz de superar quaisquer obstáculos. A

conquista da filha do vigário é uma missão especialmente difícil, pois é uma mulher apaixonada pelo noivo e de fortes princípios éticos.

O diabo oferece a Don Juan a oportunidade de usurpar a castidade, a pureza e crença no amor romântico de uma jovem apaixonada. A sedutora proposta é complementada com três outras promessas: o inferno ajudará Don Juan neste empreendimento, a pena do sedutor será diminuída e os seu pesadelo diário desaparecerá. Assinale-se o conteúdo psicanalítico dos sonhos: segundo a interpretação mais ortodoxa, os sonhos representam experiências vividas sob a forma de memórias. A escola freudiana sustenta que os sonhos têm uma função compensatória. No filme de Bergman, passa-se o contrário: o sonho não satisfaz o desejo, mas aumenta a dor psicológica. Enquanto a interpretação freudiana defendia que o sonho é uma maneira de reequilibrar a estabilidade psíquica, é uma simulação da realização do desejo, a análise bergmanina sustenta que o sonho redobra o sofrimento.

A inversão de papéis é clara: o sedutor deixa-se seduzir pela tentadora promessa diabólica, assumindo de certa forma o papel tradicionalmente confiado às mulheres, e beija a mão do Mestre, colocando-se numa posição de subserviência. Ao mesmo tempo, a celebração de um pacto demoníaco aproxima o filme sueco do Fausto goethiano.

Bergman mostra-se interessado em desmitificar sistematicamente Don Juan. Por isso, os conselheiros do diabo sugerem ao sedutor métodos eficazes de conquista de Britt-Marie: “uma atitude romântica”, segundo um deles; “um ataque súbito”, para o outro. Pela primeira vez na história do mito, Don Juan é ensinado a seduzir.

Os comentários dos conselheiros sobre o carácter das mulheres nórdicas traduzem porventura uma visão paródica do realizador sueco acerca de estereótipos associados ao feminino: a mulher nórdica é “muito sensível”, muito disponível a deixar-se encantar por discursos

de sedução com “entoação lisonjeira e refinada, sobretudo num dialecto estrangeiro”. Em síntese, ela é “passional, surpreendente e independente, (...) fiel e romântica, mas implacável na sua ira”. Aconselha por isso a prudência do marquês e do conde – e um suposto conhecimento privilegiado de ambos sobre a natureza feminina nórdica – que Don Juan adopte as estratégias de um sedutor romântico.

No regresso à vida terrena, Don Juan é acompanhado pelo prestável Pablo. Para ambos, o regresso à vida não comporta um interesse pelo contacto com o género feminino, mas simplesmente o assombro perante a natureza: “árvores, flores, nuvens, relva, água, pássaros...”. Acompanha-os um enviado do diabo responsável pela segurança de ambos e pela comprovação do cumprimento da missão.

A estadia de Don Juan, de Pablo e do enviado diabólico – metamorfoseado em gato preto – em casa do vigário proporciona a observação de outras mutações no intertexto tirsiano: Pablo transgredir a decisão do diabo e seduz a esposa do vigário; Don Juan vive a experiência romântica da frustração amorosa; o enviado do diabo é aprisionado pelo vigário num armário.

Todas as declarações de Don Juan a Britt-Marie manifestam a nostalgia romântica do amor absoluto. Ela é, nas suas próprias palavras, uma mulher que gosta de “jogar com os homens”.

Considerando quer o título aristocrático que identifica o protagonista, quer a alcunha que o reconhece publicamente, conclui-se que na obra do dramaturgo espanhol burlar mulheres é o principal estímulo do sedutor: “Sevilla (...) me llama / el *Burlador*, y el mayor / gusto que en mí puede haber / es burlar una mujer / y dejarla sin honor”.

As confissões de Don Juan à filha do vigário revelam uma paixão genuína: “Amo-te. Tem piedade de mim”. Todavia, Britt-Marie aceita um beijo apenas por compaixão.

Esta derradeira consciência de fracasso atinge também o criado Pablo quando ouve a confissão que ela faz ao marido: “Ele tocou o meu coração. Mas eu estava sempre a pensar em ti”.

O regresso ao inferno confronta-os com um discurso melancólico do próprio diabo:

Os poderes superiores enganaram-nos. A minha maldade revelou-se impotente em comparação com a bondade fria e calculista do céu. Estou cansado e aborrecido. Tenciono reformar-me. (...). Don Juan regressa, atormentado por um amor sem limites. O vigário, infinitamente estúpido do ponto de vista do inferno, aprisiona o meu demónio mais vil num armário e torna-se numa potência a respeitar. Uma mulher sente compaixão pelo marido e talvez se torne uma boa esposa. Pablo desafiou a minha vontade. Tenho de reconhecer a vitória do amor e a derrota do mal. Estou a ficar velho.

Tais conclusões finais, que traduzem a sequência de acontecimentos, revelam ainda uma noção lúcida do diabo sobre o insucesso do seu projecto. Mas, tal como foi anunciado pelo narrador dos três actos, *The Devil's Eye* é uma comédia que procura uma solução para o mal-estar do diabo: ele persiste e só desaparece na noite de núpcias e na primeira mentira de Britt-Marie ao marido. Tal instante constitui uma retaliação do diabo sobre Don Juan. Representa ainda uma vitória do inferno: “O treçolho desapareceu. Afinal o inferno sagrou-se vencedor!”

O valor menor da vitória do inferno é revelado pelas palavras finais do narrador: “Senhoras e senhores, a nossa comédia chegou ao fim. O céu teve uma vitória retumbante. Mas como diz o autor da nossa comédia, uma pequena vitória no inferno pode frequentemente ser bem mais fatal do que um grande sucesso no céu”.

Cabe a Don Juan privar desse triunfo o céu e o inferno. Através das suas palavras, pode observar-se o regresso do primeiro Don Juan,

aquele que proclama o seu Individualismo: “Serei sempre Don Juan. O homem que despreza Deus e o Diabo”. Considerando o contexto existencialista do filme de Bergman, esta declaração simboliza um Don Juan liberto de toda a metafísica e imune à influência do Bem e do Mal.

3. *The Devil's Eye* permite uma leitura comparatista, evidenciando a reconfiguração moderna de um mito literário. Tendo como intertexto privilegiado a peça que o funda, relaciona-se também com a obra que abre caminho para a refiguração romântica e pós-romântica do mito de Don Juan. De igual modo, o discurso filmico pode ler-se como uma homenagem do realizador sueco ao género literário no qual o mito nasceu.

As implicações da dimensão teatral são relevantes: justapõem o passado e o presente de Don Juan. No século XVII, é um aristocrata bem sucedido. No presente, é um ser humano sofredor.

O incumprimento dessa missão condenará definitivamente Don Juan. Mas a sua auto-representação final contraria a imagem de desalento construída pelo diabo. Don Juan celebra o seu Individualismo. Ao mesmo tempo, o repúdio por Deus e pelo diabo, aproxima o filme de Bergman do existencialismo e, mais concretamente do romance do espanhol Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan* (1963): “He muerto como don Juan y lo seré eternamente. ¿El lugar donde lo sea, que más da? El infierno soy yo mismo – Torrente Ballester, 1999: 341).

O lema do existencialismo ateu é o de que a realização humana não depende da religião, invertendo assim a proposição tradicional de acordo com a qual a essência precede a existência.

The Devil's Eye de Ingmar Bergman apresenta um outro mito da contemporaneidade: o mito do Individualismo.

REFERÊNCIAS

Molina, Tirso de (1997) *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, 21ª edición, Madrid, Editorial Espasa Calpe, S. A. Singer, Armand (1990) “Don Juan Goes to the Movies”, *West Virginia University Philological Papers*, 36, pp. 9-15.

Torrente Ballester, Gonzalo (1963) *Don Juan*, Barcelona, Destino. *The Devil's Eye* (1960) – realização de Ingmar Bergman.

SOBRE OS AUTORES E ORGANIZADORAS

Aguinaldo José GONÇALVES - Livre-docência pela UNESP (1997). Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), pela Universidade de São Paulo (1988). Graduação em Letras, pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras São José do Rio Preto/ SP (1972). É poeta, escritor crítico de arte, teórico na área da Literatura e outros sistemas. Publica em áreas diversas da Literatura, com ênfase na Intersemiótica, nas relações homológicas entre palavra e imagem. Professor titular da UNESP e da PUC Goiás, atuando nos cursos de Mestrado e Doutorado em ambas instituições. Palestrante e conferencista nacional e internacional de temas abrangentes: literaturas e artes, entre outros.

Eduardo Paz BARROSO é professor universitário e programador cultural, autor de uma dezena de livros e de cerca de meia centena catálogos e inúmeros ensaios e artigos no âmbito da estética, artes plásticas, artes do espetáculo, cinema e análise dos media. Conferencista e crítico de arte, comissário de exposições de artes plásticas e colóquios em instituições públicas e privadas desde 1980 até ao presente. Professor catedrático de Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa. Obteve o título de Agregado pela Faculdade de Letras e Artes Universidade da Beira Interior (2009). É Doutor em Ciências da Comunicação, especialidade em Comunicação e Cultura, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2002) e licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1986). Foi o primeiro Director do Teatro Nacional S. João (1992-95). Consultor do SBAL da Fundação Calouste Gulbenkian (1996/2002).

Desenvolveu extensa actividade como jornalista profissional em vários órgãos de comunicação social (1980/92). Integrou o painel de júris do ICA - Instituto de Cinema e Audiovisual e o painel de avaliadores da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia) no domínio científico das Ciências da Comunicação e da Informação. É investigador do LabCom (Laboratory of Online Communcation), Universidade da Beira Interior. Actualmente é ainda presidente do Coliseu do Porto, nomeado pela Área Metropolitana do Porto, Câmara Municipal do Porto e Secretaria de Estado da Cultura.

Isabel Ponce de LEÃO – Professora Catedrática da Universidade Fernando Pessoa, Porto. Membro integrado do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), sendo coordenadora do Polo do Porto. Sócia fundadora e vice-presidente do Círculo Literário Agustina Bessa-Luís (CLABL). Membro das Comissões Interinstitucionais do Instituto Fernando Pessoa – Língua Portuguesa e Cultura Lusófona (IFP-LPCL) e da Academia Lusófona Luís de Camões. Colaboradora permanente do jornal *As Artes entre as Letras*, a cujo conselho editorial pertence, e do *WSI-Magazine*. Conferencista e membro de comissões científicas de eventos nacionais e internacionais Como docente e investigadora tem colaborado com outras instituições de ensino superior, em Portugal, Brasil, e vários países Europeus e Africanos e com várias Câmaras Municipais, particularmente com a do Porto, a cuja Comissão de Toponímia pertence. A área de investigação privilegiada é a Literatura Portuguesa Contemporânea bem como as relações que esta estabelece com as outras artes (interartes) e com as ciências. Nas suas publicações inscrevem-se cerca de 30 livros e mais de 130 artigos nas áreas acima referidas. Dedicar-se ainda à crítica de arte colaborando com galerias e artistas plásticos.

João Ribeiro MENDES é atualmente Professor Auxiliar do Departamento de Filosofia do ILCH, Universidade do Minho, especializado nos domínios da Filosofia da Ciência e Filosofia da Tecnologia (Tecnoética). Doutorado *cum laude* em Filosofia da Ciência pela Universidade de Santiago de Compostela (Espanha) com a tese *Realismo e Racionalidade em Ciência: Uma crítica do Neo-experimentalismo*. Entre as suas publicações mais recentes encontra-se: *O Realismo Experimental e os seus críticos* (2015; livro); “Tecnoética: uma disciplina filosófica para o século XXI” (2016; artigo); “A teoria do tecnoconstrutivismo de Kazem Sadegh-Zadeh” (2016; artigo); “A epistemologia fabulatória de Flusser-Bec” (2016; artigo). É também diretor-adjunto do Departamento de Filosofia e diretor do Mestrado em Filosofia Política, assim como membro da Sociedade Portuguesa de Filosofia, da Sociedade Holandesa de Filosofia da Ciência e da Sociedade para a Filosofia da Ciência na Prática, da Sociedade Portuguesa de Filosofia e da Associação Portuguesa de Ciência Política.

Maria Aparecida RODRIGUES - Possui graduação em Português e Literatura da Língua Portuguesa pela Universidade Católica de Goiás (1979), mestrado em Letras Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Goiás (1992), doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004) e Pós-Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2013). Atualmente é professor adjunto da Universidade Católica de Goiás. Leciona na Graduação e no Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária. É coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Linguagem, líder do Grupo de Estudos Literários no CNPq. Coordenada pesquisas e tem experiência na área de Teoria Literária, Literatura e Língua Portuguesa. Atuando principalmente nos seguintes temas:

teoria literária, crítica literária, literatura brasileira, poesia, lírica contemporânea e filosofia da literatura, estética.

Maria de Fátima Gonçalves LIMA - Possui graduação em Licenciatura pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC/GO) (1985), graduação em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (1988), mestrado em Licenciatura Brasileira pela Universidade Federal de Goiás (1992) e doutorado em Letras (Área de Teoria da Literatura) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho São José do Rio Preto (2004) e pós-doutora pela PUC/ Rio (2009) e pós-doutora pela PUC São Paulo. Docente do Curso de Letras da PUC Goiás, Coordenadora do Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Tem experiência na área de Letras e Linguagem Jurídica, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, crítica literária e teoria do texto poético. É ensaísta e autora de obras de crítica e Literatura infanto juvenil. É líder de dois Grupos de Estudos Literários. Desenvolve um estudo sobre A teoria da linguagem poética sobre o qual tem ministrado palestras em Congressos e Encontros Literários; é membro efetivo do GT- Teoria do texto poético (ANPOLL). É autora de 18 livros de crítica literária, publicou cerca 98 artigos em revistas literárias e jornais e organizou várias antologias em parcerias com outros pesquisadores. Em 2004, estreou como autora de obras para o público infanto-juvenil com o conto de fadas O castelo de Branca de Neve (2006) Histórias que vovó Maria contava – uma coletânea de três narrativas: Renato e as bananas Ourinhos (2007), O papagaio e a rocodela (2007) e Sopa de pedras (2007) e A sopa de Viaro e outras estórias em (2007). Escreveu ainda O bezerro e a rainha (2009), A pedra furada (2009), Os cabelos de Rebeca (2009), O papagaio pintor e o castelo de Baobá (2013), Pelo

amor de uma tapuia (2013) e O canto de iguaçu (2013), A odisseia de Nívea e os Sete anões (2016), O discurso do rio em João Cabral (2017), Contos e Cantos Infantis (2017). É membro do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de Goiânia e pertence a várias associações culturais.

Maria do Carmo MENDES – professora e investigadora da Universidade do Minho. Vice-Presidente do Instituto de Letras e Presidente do Conselho Pedagógico do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho. Especialista em Literatura Comparada e em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, tem publicado ensaios sobre escritores de língua portuguesa (Agustina Bessa-Luís, José Saramago, Teolinda Gersão, Miguel Torga, Eça de Queirós, Camilo Pessanha, Camilo Castelo Branco, Padre António Vieira, Camões, Rui Knopfli, Arménio Vieira, Germano Almeida e Mia Couto).As suas publicações mais recentes são os livros *Don Juan(ismo). O mito* (2014), *Artes e Ciências em Diálogo* (2015 – em coorganização com Isabel Ponce de Leão e Sérgio Lira) e *Idades da Escrita. Ensaios sobre a Obra de Agustina Bessa-Luís* (2016).

