

# Paradoxos e promessas da natureza-morta em poesia: notas de leitura sobre Lu Menezes e Suzanne Doppelt

Paula Glenadel<sup>a</sup> 

## RESUMO

*O gênero pictórico chamado de “natureza-morta” está envolvido por uma ambivalência fundamental, que se manifesta em diferentes níveis. Neste artigo, proponho abordar a ambivalência do gênero em dois desses níveis, que me parecem ser os mais importantes e os mais produtivos em termos de um pensamento poético sobre a relação entre homem, linguagem e mundo. O primeiro é o nível da história das transformações das formas artísticas; o segundo é o nível de uma filosofia da imagem em sua oscilação entre uma pulsão que se poderia chamar de “ritmo-plástica” e uma pulsão representativa. Modulando essas ambivalências, a apropriação da natureza-morta em poesia (poemas que se referem a cenas de natureza-morta ou que interpretam com meios verbais o universo pictórico característico da natureza-morta) permite pensar a potência e os limites da arte em relação à experiência. É o que se procurará demonstrar com a leitura de textos poéticos de Lu Menezes e de Suzanne Doppelt.*

**Palavras-chave:** *poesia francesa; poesia brasileira; contemporaneidade; natureza-morta.*

Recebido em: 29/08/2021

Aceito em: 29/09/2021

<sup>a</sup>Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, Brasil. / CNPq

E-mail: paulaglenadel@id.uff.br

## Como citar/How to cite:

Glenadel, P. Paradoxos e promessas da natureza-morta em poesia: notas de leitura sobre Lu Menezes e Suzanne Doppelt. *Gragoatá*, Niterói, v.27, n.57, p. 155-186, 2022. <<https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.51376>>

*O poeta não deve nunca propor um pensamento,  
mas um objeto, quer dizer que até mesmo ao  
pensamento ele deve fazer assumir uma pose de objeto.*  
Francis Ponge, *Proêmes*

O gênero pictórico chamado de “natureza-morta” foi considerado por muito tempo como “menor” na hierarquia das artes pictóricas; essa avaliação, que data da Antiguidade clássica, permanece na cultura do classicismo francês<sup>1</sup> e, como se verá aqui a propósito da crítica de arte de Denis Diderot no século XVIII, custa a desaparecer. Esse gênero está envolvido por uma ambivalência fundamental, que se manifesta em diferentes níveis. Neste artigo, proponho abordar sua ambivalência em dois desses níveis, que me parecem ser os mais importantes e os mais produtivos em termos de um pensamento poético sobre a relação entre homem, linguagem e mundo – na qual, aliás, o último termo também costuma ser nomeado, com implicações conceituais diversas, como “coisas”, ou ainda como “natureza” ou “vida”. Trata-se aqui de considerar, por um lado, o nível da história das transformações das formas artísticas e, por outro lado, o nível de uma filosofia da imagem tomada em sua oscilação entre uma pulsão que se poderia chamar de “ritmo-plástica” e uma pulsão representativa. Será preciso, inicialmente, evocar a primeira ambivalência para refletir sobre a segunda, uma vez que a noção de *apresentação*, na medida em que constitui uma resistência à ideia tradicional de arte como reprodução do mundo ou, dizendo de outro modo, na medida em que é dotada de uma ambição de produção – ainda que precária ou fragmentária – de mundo, constitui um elo fundamental entre ambas.

### **Primeira ambivalência: o passado da arte como seu futuro**

O primeiro dos níveis de manifestação da ambivalência da natureza-morta a ser considerado é, então, o da história das transformações das formas artísticas. Afastando-se do seu aspecto alegórico, mais frequente até então, esse gênero marca, entre os séculos XVII e XVIII, o auge de uma pintura realista e burguesa por excelência, dedicada à figuração da abundância material e da vida nos interiores domésticos, em contraste com os grandes formatos históricos e os retratos dos aristocratas em seus palácios – que são tanto moradas quanto

<sup>1</sup> Lemos, por exemplo, em André Félibien, historiador, cronista e teórico da arte francês do século XVII, nas *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667 (1669 apud TUNSTALL, 2007, p. 577)*, que: “Aquele que faz perfeitamente paisagens está acima de um outro que faz apenas frutos, flores ou conchas. Aquele que pinta animais viventes é mais estimável do que os que representam apenas coisas mortas e sem movimentos; E (sic) como a figura do homem é a mais perfeita obra de Deus na terra, é certo também que aquele que se torna o imitador de Deus pintando figuras humanas é muito mais excelente do que todos os outros”. Todas as traduções citadas no texto são de minha autoria, exceto quando explicitamente indicado de outro modo no texto e, sobretudo, nas referências bibliográficas.

palcos de teatro, como o confirmam os traços mitológicos frequentemente atribuídos aos retratados. Na França, essa significativa transformação se dá especialmente com Jean-Siméon Chardin (1699 - 1779), cuja importância, registrada nos comentários que Diderot fez sobre sua obra e no interesse que o pintor pôde e pode ainda despertar na poesia francesa, será tratada mais adiante.

Da antiga tradição das “ vaidades ”, que constituem ao mesmo tempo um subtipo de natureza-morta e a sua manifestação mais reflexiva, colocando em cena o tema da morte por meio de objetos representativos da passagem do tempo e da futilidade dos recursos terrenos diante dela, que acabam por funcionar como elementos de uma linguagem, no limiar do hieroglífico,<sup>2</sup> até essa espécie de apoteose materialista, “ cornucópica ”, dos alimentos e objetos dispostos sobre uma mesa, assim, uma sutil modificação vai obliterando o aspecto tradicional de *memento mori* em prol do registro dos valores de uma classe social em ascensão, ainda que a mensagem sobre a perecibilidade não desapareça por completo. Esse sentido está implicado na própria ideia dos ciclos, da germinação e da maturação à corrupção, ideia indissociável da visão da “ natureza ” ou “ vida ” (como no termo inglês *still life* ou no alemão *Stilleben*) presente nos termos que designam o gênero. Este, através do século XIX, vai ganhando importância e é entronizado por meio da pintura de artistas influentes, como os pintores impressionistas e, sobretudo, Paul Cézanne (em especial, as composições com maçãs, executadas a partir de 1870), tornando-se uma parte relevante do cânone pictórico ocidental.

Paradoxalmente, o gesto (an)artístico que vai levar ao extremo o protagonismo plástico (pois, aqui, já não se pode mais qualificá-lo unicamente como pictórico) dos objetos pode ser considerado em uma afinidade com a lógica da natureza-morta: trata-se do *ready-made* proposto por Marcel Duchamp<sup>3</sup> no começo do século XX. Isso ocorre porque o uso duchampiano do objeto qualquer, do objeto cotidiano como matéria da reflexão sobre os valores e os limites da arte vem acentuar, de certo modo, uma possibilidade do gênero em seu apogeu, dentro do qual não era exclusivamente a qualidade intrínseca, a importância ou o simbolismo associado ao objeto que o faziam digno de ser retratado, mas também o aproveitamento

<sup>2</sup>Tal como ocorre no drama barroco estudado por Walter Benjamin, que será abordado mais adiante: “ É na escritura hieroglífica que o ser alegórico do barroco encontra, para Benjamin, a sua expressão mais autêntica. Poderíamos falar que essa entronização do hieróglifo tem um sentido ambíguo, na medida em que essa escritura é a um só tempo traço da dignidade da escritura divina - simbólica - e expressão da espacialização da temporalidade catastrófica, da perda de totalidade orgânica e de transcendência.” (SELIGMAN-SILVA, 2012, p. 188).

<sup>3</sup>Note-se que ele também criou naturezas-mortas *ready-made*, como no conjunto de três trabalhos de 1959 que reúne um autorretrato de perfil com uma bochecha em gesso (“ Avec ma langue dans ma joue [Com minha língua na bochecha]”), uma moldagem em gesso do seu pé com insetos (“ Torture-morte [Tortura-morta]”) e a montagem de uma cabeça *à la Arcimboldo* com frutos e legumes de marzipã e insetos (“ Sculpture-Morte [Escultura-morta]”), todos colocados dentro de caixas-relicários.

de suas formas e cores, as quais podiam tornar-se um pretexto aleatório para o exercício pictórico, permitindo uma exploração da própria pintura. Assim, seria possível postular que o mesmo gênero que participa da construção do cânone da pintura moderna também participa de sua desconstrução.

Para ser mais exata, contudo, adensando o paradoxo, é preciso ainda ressaltar que, paralelamente à arbitrariedade da matéria plástica, a aposta de Duchamp no aspecto verbal não abandona de todo o aspecto de ênfase “discursiva” que marca as abordagens alegóricas tradicionais – pois há toda uma poética dos títulos e das legendas em suas obras, que Duchamp comenta em um breve texto de 1961 apresentado em um colóquio no Museu de arte moderna de Nova Iorque:

Há um ponto que quero estabelecer com muita clareza, é que a escolha desses *ready-mades* não me foi nunca ditada por algum deleite estético. Essa escolha era fundada em uma reação de indiferença visual, acompanhada no mesmo momento por uma ausência total de bom ou de mau gosto... de fato, uma anestesia completa.

**Uma característica importante: a curta frase que nessa ocasião eu inscrevia no *ready-made*.**

**Essa frase, em vez de descrever o objeto como um título o teria feito, era destinada a carregar o espírito do espectador em direção a outras regiões mais verbais.** Às vezes, eu acrescentava um detalhe gráfico de apresentação: eu chamava isso, para satisfazer minha inclinação pelas aliterações, um “*ready-made* defendido” (*ready-made aided*).

Uma outra vez, querendo sublinhar a antinomia fundamental que existe entre a arte e os *ready-mades*, eu imaginei um “*ready-made* recíproco” (*reciprocal ready-made*): usar um Rembrandt como tábua de passar! (DUCHAMP, 1994, p. 209-210, grifos meus).<sup>4</sup>

<sup>4</sup>Convencionamos empregar, no presente artigo, destaque em itálico para os grifos dos autores das citações e destaque em negrito para os grifos meus.

Porém, no trabalho desse autor, o recurso à esfera do discursivo, e mais precisamente da linguagem verbal, ocorre de maneira singular: é como se ele “abrisse” o símbolo à alegoria, trabalhando na reorganização de uma concepção estética predominante na modernidade, que confere à arte um valor simbólico, pensando-a como uma expressão humana do Belo oriunda da percepção de profundas correspondências descobertas no seio de uma natureza unificada. Duchamp sublinha, desse modo, que a arte trilha sobretudo um percurso alegórico, fragmentário e dotado de um estilhaçado valor de

<sup>5</sup>Essa proposta de Mallarmé vai, inclusive, inspirar a reflexão sobre a tradução desenvolvida por Benjamin, ainda que este mantenha, como horizonte *messiânico* de sua teoria, a perspectiva do “reino prometido e proibido onde as línguas poderão se reconciliar e se cumprir. Esse reino, ele [o original] não o atinge jamais completamente, mas é aí que se encontra o que faz com que traduzir seja mais do que comunicar.” (BENJAMIN, 1971, p. 268).

<sup>6</sup>Drama “trágico”, na opção, mais recente, do tradutor João Barrento, que utilizamos; drama “barroco”, na opção do tradutor Sérgio Paulo Rouanet. Mantenho as duas formas, separadas pela barra, porque se tratará do barroco como estilo de época mais adiante.

<sup>7</sup>A nota 26 de Olgária Matos diz: “Cf. ‘Parque Central’, in *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo, Obras Escolhidas III, op cit.*”

linguagem, que faz lembrar a proposta de Stéphane Mallarmé (2010, p. 161) sobre as línguas que são, no seu dizer, “imperfeitas nisso que várias”.<sup>5</sup>

Na sua conhecida obra dedicada ao estudo do drama trágico/barroco alemão,<sup>6</sup> Walter Benjamin busca um entendimento mais satisfatório da tradicional distinção entre as duas vias de produção de sentido, atribuindo à alegoria barroca um caráter linguístico ou languageiro (*sprachlich*), em uma reflexão que pode ser transposta para esta discussão: “Ora, a alegoria – e as páginas que se seguem procurarão demonstrar esta tese – não é uma retórica ilustrativa através da imagem, **mas expressão, como a linguagem, e também a escrita**” (BENJAMIN, 2011, p. 173, grifos meus). Assim, compreende-se mais amplamente o apreço que Benjamin (2011, p. 187) nutre pelo alegórico e o sentido do contraste que ele articula entre este e o simbólico: “Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico”.

Quanto ao aspecto das *correspondências* que indicariam, a princípio, a via do símbolo, Olgária Matos comenta, de modo bastante esclarecedor, a singularidade da recusa de Benjamin da visão de uma totalidade idealizada da natureza, apontando a importância do contraditório paradigma baudelaireano para a reflexão do filósofo sobre símbolo e alegoria:

Para Benjamin, a perspectiva marxista é insuficiente para explicar o “sentimento melancólico do mundo”, a perda do significado das coisas, pois, para Benjamin, o fetichismo de Marx não favorece compreender as relações entre o orgânico e o inorgânico, entre o trabalho vivo e o trabalho morto, entre a produção e o consumo. Benjamin acolhe mais a visão de Baudelaire e a “curiosa contradição” entre a “teoria das correspondências na natureza e a renúncia à natureza”[26].<sup>7</sup> Com efeito, a teoria das *correspondances* implica estabelecer similitudes entre o humano e o natural, sem que isso signifique idealizar o orgânico e naturalizar o humano, na medida em que Baudelaire manifesta, em seus poemas, uma destruição alegórica do orgânico, como em “As Sete Velhas”, na presença constante do esqueleto e da morte. Uma tal transferência do humano ao inorgânico não é uma transmissão vertical e hierarquizada da Idéia (sic) para a Matéria, porque ao final de uma vertiginosa transição nenhum dos pólos (sic) permanece intacto. (MATOS, 2017, p. 12).

Vendo na alegoria, pela renúncia à visão da totalidade e pelo predomínio do fragmentário e da linguagem, uma aprendizagem para o seu presente, que “espelha determinados aspectos da mentalidade barroca, até ao nível de pormenor das práticas artísticas” (BENJAMIN, 2011, p. 46), Benjamin é atraído por esse aspecto de quebra de unidade, que o termo *Umweg* (“desvio”; porém sem deixar de ser *Weg*, “caminho”) permite traduzir, em busca de uma renovação para seu olhar filosófico. Nesse sentido, para caracterizar o “método” benjaminiano, Jeanne-Marie Gagnebin (2005, p. 185-187) apresenta uma rede de conceitos que remetem uns aos outros e acena também para a sua proximidade com a proposta adorniana do “ensaio como forma”: “aproximação contemplativa da verdade” (p. 185), “especificidade especulativa do itinerário de pensamento filosófico” (p. 185-186), “exercício” (p. 187). De fato, analisando o prefácio ao livro sobre o drama barroco, Gagnebin aponta que esse texto

[...] marca a despedida de Benjamin do ideal de sistema do idealismo alemão, em particular do sistema kantiano, perfazendo assim o movimento de afastamento progressivo de Kant que Benjamin iniciou no seu ensaio de 1917, “Sobre o programa de uma filosofia futura”. [...]

Esse progressivo afastamento de Kant deve-se, em boa parte, ao aprofundamento, por Benjamin, da reflexão sobre o caráter *sprachlich* (lingüístico, lingual, de linguagem) da atividade filosófica, isto é, também, porque as línguas são históricas, sobre o caráter essencialmente histórico do filosofar. (GAGNEBIN, 2005, p. 186).

Além disso, ele busca aí também recolocar a distinção entre símbolo e alegoria em um plano mais funcional, de maneira a avançar na construção do seu pensamento sobre a relação dialética entre natureza e história, como explica na célebre passagem a seguir, tantas vezes citada:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. (BENJAMIN, 2011, p. 176).

Considerando-se sob esse ângulo “hipocrático” a ambivalência implicada na natureza-morta, seria também possível afirmar que o futuro da arte (isto é, seu fim) remete ao seu passado (que pode ser abordado em sentido antropológico, não como origem, mas como percepção de um papel totalmente outro para a arte, o papel de um elemento *especializador* e organizador de um ritmo entre ausência e presença), tal como trabalhado por Georges Didi-Huberman na sua reflexão sobre o retrato, ali “onde o rosto se ausenta” pela morte. Estudando algumas antigas práticas rituais que envolvem crânios (eles, tão recorrentes também na natureza-morta, e especialmente na alegórica), nas quais, ritmicamente, “*o lugar se marca [...] o lugar se colore*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 68, grifos do autor), e pontuando algumas diferenças para com a leitura de Georges Bataille, que “considerava a ausência dos rostos humanos sob o ângulo de uma oposição teórica entre o interdito e transgressão” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 69), ele estuda essa visualidade primeva, “[...] lá onde o rosto não tem que ser representado, uma vez que ele está *presente* na própria sepultura. Mas ele não está presente senão para *desaparecer* sob uma pedra, lá onde algumas cúpulas indicarão antecipadamente um lugar sagrado para sua presença proibida”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 69, grifos do autor).

Didi-Huberman fornece, aqui, elementos para pensar a questão do retrato em termos não representativos, em uma perspectiva que enfatiza essa relação entre ausência e presença como um fator determinante para uma importante reconceitualização do que se considera como arte (e, evidentemente, também como história da arte ou origem da arte):

O que importa é a maneira sistemática como *o rosto ausente volta*, de um modo ou de outro – mas sempre de maneira visual – ao lugar de quem o enfeita para melhor apresentá-lo. Inventar um lugar para a perda do rosto nada mais é do que arranjar um lugar para que essa ausência se torne eficaz – o que aqui a palavra “**apresentação**” nomearia. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 76, grifos do autor, grifos meus).

### **Segunda ambivalência: apresentação x representação**

O termo “apresentação”, trazido pela reflexão de Didi-Huberman, pensado em relação à natureza-morta, permite avançar em um segundo nível de leitura da sua ambivalência,

o de uma filosofia da imagem tomada em sua oscilação entre uma pulsão que se poderia chamar de “ritmo-plástica” e uma pulsão representativa, seja ela alegórica ou simbólica (os dois termos aqui se equivalem). Sob este prisma, o paradoxo consiste no fato de que, embora a obra de natureza-morta em geral contenha quase sempre *residualmente* uma visada alegórica no sentido tradicional,<sup>8</sup> ela não perde de vista sua relação de *apresentação* da coisa retratada, esboçando algo como uma promessa de “imanência estética” (título de um interessante artigo de Didi-Huberman sobre a obra visual do poeta Victor Hugo), que se dirige à questão teórica da dualidade entre a apresentação e a representação (*Darstellung* e *Vorstellung*).

Descrivendo o processo de criação visual de Hugo, Didi-Huberman monta uma pequena cena para o leitor: *vemos* o poeta produzir a imanência, mergulhando no próprio processo de produção e, de certo modo, produzindo-se a si mesmo, na condição de personagem do jogo líquido no qual, em consonância com sua produção poética, o mar, a onda, desempenham um papel fundamental, amplamente demonstrado pelo filósofo e historiador da arte em seu artigo.

Mas e o desenhista? O que ele faz diante da indescritível onda? Faz primeiro como o poeta que é: trabalha. Põe papel sobre sua mesa, uma pena e tinta [...] ele não *descreverá* essa onda que não consegue imaginar exatamente. Mas a *fará nascer*, o que é bem melhor. Ele a fará jorrar, quase às cegas, abandonando-se ao material e *no próprio meio* que é o seu: uma mesa como crosta terrestre, uma folha como superfície de flutuação, tinta extravagante como “dobra misteriosa e negra do turbilhão”, o sopro do próprio artista como vento largo. Não exatamente, não simplesmente, uma vez que se tratou de *produzi-la*, isto é, de provocar seu real surgimento, de *apresentá-la* em ato... mas em miniatura, naturalmente. Tempestade real – fluida, acidatada, fazendo estragos – sobre uma mesa de trabalho. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 139-141, grifos do autor).

A conotação teatral é interessante para o campo que estamos trilhando, pois o termo *Darstellung* tem, entre outros, o sentido de uma representação teatral. Diga-se, de passagem, que talvez fosse preciso pensar uma teatralidade nos moldes artaudianos da *não repetição*<sup>9</sup> para poder apreender a especificidade do que está em jogo aqui. Assim é que, na

<sup>8</sup>Sobre essa espécie de “instinto” significativo que assombra a natureza-morta, veja-se a curiosa reflexão de Nathalie Quintane em *Une oreille de chien*: “É provável [...] que toda tentativa de reduzir a anedota à anedota esteja por antecipação fracassada, de tanto que temos tendência a tirar uma lição de quase qualquer coisa: um inseto que cai de uma varanda, um vizinho que coça o nariz, um *tortellini* que gruda na panela”. (QUINTANE, 2007, p. 47-48). Caberia cruzar essa reflexão com aquela desenvolvida por Francis Ponge sobre o interesse humano pela natureza-morta como “oráculo” em miniatura, que será citada mais adiante neste artigo.

<sup>9</sup>“Artaud quis apagar a repetição em geral. A repetição era para ele o mal/a doença, e poder-se-ia provavelmente organizar toda uma leitura de seus textos em torno desse centro. A repetição separa de si mesma a força, a presença, a vida. Essa separação é o gesto econômico e calculador daquilo que se adia para se conservar, daquilo que reserva a despesa e cede ao medo. Essa potência de repetição comandou tudo o que Artaud quis destruir e tem vários nomes: Deus, Ser, a Dialética.” (DERRIDA, 1967, p. 361, grifos do autor).



conclusão do seu artigo, Didi-Huberman retorna à ideia de teatro para conceituar o que é imanência estética:

Este é o sentido **radical** de uma *estética da imanência*: ela se deseja gesto e não representação, *Darstellung* e não *Vorstellung*, processo e não aspecto, contato e não distância. Ela é teatro: ela tenta encenar, reencenar em sua minúscula escala – uma mesa, uma folha de papel, tinta e uma pena – o grande jogo do “mistério da vida”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 142, grifos do autor, grifos meus).

Interessante observar que é também em torno de uma ideia de “imanência radical” que Gagnebin, no seu artigo já mencionado sobre o prefácio ao drama barroco, interpreta a visão benjaminiana da “apresentação” (ou “exposição”, a segunda possível tradução para *Darstellung* evocada por ela em seu comentário). A apresentação constitui um procedimento-chave para o pensamento de Benjamin, que encara a filosofia como instância provisória e inconclusa de enunciação, levando-a para fora da visão centrípeta do conhecimento (*Erkenntnis*) como construção de uma unidade. O movimento da apresentação é, então, o de

[...] um recomeçar e de um retomar fôlego incessantes em redor da *Sache selbst*, da coisa mesma (*to on ontôs*), centro ordenador e simultaneamente inacessível do pensar e do dizer. A enunciação filosófica ordena-se em redor desse centro, presença indizível que provoca e impulsiona a linguagem, justamente porque sempre lhe escapa. Essa figura de ausência atuante lembra, naturalmente, os meandros da teologia negativa; mas ela também pode ser pensada, de maneira profana, como o centro indizível de fundamentação da própria linguagem, uma espécie de **imanência radical** que se furta à expressão. (GAGNEBIN, 2005, p. 188, grifos meus).

Algo dessa discussão sobre a imanência estética já pode ser entrevisto nos comentários à pintura de Jean-Siméon Chardin feitos por Denis Diderot no século XVIII. Entusiasta das naturezas-mortas e cenas de interior de Chardin, Diderot declara admirar a verdade mimética e a naturalidade dos seus quadros, chegando, segundo Kate E. Tunstall (2007, p. 580), “a um paradoxo: o de expressar sua admiração por objetos de natureza baixa, frutos, flores, utensílios de cozinha, sem mencionar a arte do pintor, o que não poderia ser feito sem

arruinar a noção de ilusão.”. Em relação à obra de Diderot, segundo Tunstall (2007, p. 579), “essa contradição ostensiva entre sua filosofia materialista e sua estética de aparência dualista” revela que o interesse maior para a discussão não está nos seus escritos teóricos sobre a pintura, praticamente alinhados com a estética clássica da Academia e a teoria da hierarquia dos gêneros, e sim na descrição materialista que ele faz dos quadros, “mostrando a matéria pictórica em movimento” (TUNSTALL, 2007, p. 583).

Assim é que, no *Salon de 1763*, descrevendo a imagem da arraia sangrenta miserável, abjetamente pendurada, objeto em si mesmo causador de repugnância, contraposta ao fascínio do quadro que a apresenta e que valeu a Chardin, junto com o quadro “O buffet”, de tema bem mais palatável, a admissão na Academia real de pintura e de escultura francesa em 1728, Diderot comenta a arte do pintor em termos de “magia”. Pode-se considerar que esse processo, entre outras características, implica perturbar as fronteiras entre inanimado e animado – ou, para falar com Charles Baudelaire, as fronteiras entre o objeto e o sujeito: “O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar uma **magia sugestiva** contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo externo ao artista e o próprio artista” (BAUDELAIRE, 1975-1976, p. 598, grifos meus). É interessante observar que a arraia, com algumas ostras e alguns peixes mortos abaixo dela, se encontra justamente no meio do quadro, entre um elemento animado à esquerda, um gato, e elementos inanimados à direita, utensílios de cozinha variados, como que oferecendo a ocasião para uma reflexão sobre o lugar reservado a cada existência no nosso mundo, na diferença entre o retrato de um animal e a natureza-morta de caça e pesca. Diderot, então, diz sobre o quadro “A arraia”, dirigindo-se ao pintor Jean-Baptiste-Marie Pierre, autor de um nu exposto no mesmo *salon* de 1763 e intitulado “Bacante adormecida”, cujo aspecto, a seu ver, seria “repugnante”:

O objeto é repugnante, mas é a própria carne do peixe, é a sua pele, é o seu sangue; o próprio aspecto da coisa não nos afetaria de outra maneira. Sr. Pierre, olhe bem esta peça, quando for à Academia, e aprenda, se puder, o segredo de salvar pelo talento a repugnância de certas naturezas.

**Não se entende nada dessa magia.** São camadas espessas de cor aplicadas umas sobre outras e cujo efeito transpira de

baixo para cima. Outras vezes, dir-se-ia que é um vapor que sopraram sobre a tela; em outro ponto, uma espuma leve que foi jogada ali. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg lhes explicariam esse fazer bem melhor do que eu; todos ressaltarão o efeito dele aos seus olhos. Aproximem-se, tudo se confunde, se achata e desaparece; afastem-se, tudo se recria e se reproduz. (DIDEROT, 1994-1997, IV, p. 761, *apud* TUNSTALL, 2007, p. 586-587, grifos meus).

Essas descrições contêm elementos para compreender a atração que a pintura de Chardin exerceu sobre Diderot. O convívio com a obra do pintor teria impulsionado o filósofo e escritor a abandonar a dicotomia estética entre temas brutos (inanimados) e temas sensíveis (animados); a pensar, portanto, algo como uma imanência estética – de maneira totalmente afinada, aliás, com a teatralidade “materialista” que atravessa seus escritos de filosofia e de ficção.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> “O texto oferece até mesmo a história do nascimento do quadro, de sua morte e depois da sua ressurreição: ‘Aproximem-se, tudo se confunde, se achata e desaparece; afastem-se, tudo se recria e se reproduz’ (IV, p. 265). Nessa descrição – pode-se falar de pintura anadiômena? –, encontra-se um forte eco da descrição da natureza nos escritos materialistas de Diderot.” (TUNSTALL, 2007, p. 593).

Assim, apesar do que ele diz em seus *Ensaios sobre a pintura* acerca de uma linha que se traça entre a natureza “bruta e morta” e a natureza “sensível e viva”, as telas de Chardin confundem essa distinção. Com esse pintor, a hierarquia dos gêneros se desestabiliza. A natureza morta não existe porque a natureza não existe morta, e a própria matéria se torna uma fonte para a imaginação. (TUNSTALL, 2007, p. 593).

Com Chardin, a natureza-morta vem expor, então, a seu modo, a ambivalência das relações entre a natureza e uma arte dedicada à aparição da coisa ausente, não como uma ilusão de presença, mas como um lugar de apresentação, “um lugar para que essa ausência se torne eficaz” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 76), segundo a proposta já evocada de Didi-Huberman sobre o rosto e o retrato. É ainda Didi-Huberman quem, em “De semelhança a semelhança”, comentando a importância da imagem para o pensamento de Maurice Blanchot, estabelece uma relação entre a aparição e o fascínio:

A aparição fez, no tempo de um relâmpago, sua marca: ela vai então durar de algum modo. Não como *aparición*, certamente (nada desaparece mais rápido do que uma aparição). Mas como *fascínio*, esta maneira que tem a imagem de manter-nos durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob seu poder de assombração. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29, grifos do autor).

Nessa oscilação entre o desaparecer e o perdurar se encontra a potência da imagem, potência de assombração, que redefine a noção de semelhança “reunida, reconhecida, reclusa” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26), pela sua generalização em um “movimento, interminável, de semelhança a semelhança: do rosto aparecendo ao rosto retornando e deste ao fascinante ‘isto’ sem rosto; da pessoa ao neutro; da forma isolável ao meio que tudo toma” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32). Essa semelhança redefinida permite pensar a potência e os limites da arte em geral em relação à experiência e se encontra implicada em uma certa abordagem da natureza-morta, como em alguns poetas que se aproximam da natureza-morta de modo mais ou menos próximo ou “próprio”, atraídos por seu ainda inesgotado potencial de criação de sentidos.

Em trabalhos que se referem a cenas de natureza-morta ou que interpretam com meios verbais o universo pictórico característico dela, dialogando com o arquivo das suas representações canônicas, esses poetas trazem para a linguagem toda a complexa heterogeneidade que esse tipo de semelhança permite entrever. Eles se aproximam, assim, de outro modo, sob o signo do fascínio, daquilo que é o resto indizível do mundo no discurso – sua “imanência radical”, conforme já foi ressaltado no comentário sobre Benjamin feito por Gagnebin (2005, p. 188). Em um tal contexto, a potência da arte passa a ser entendida como ligada ao gesto que reiteradamente expõe – propondo-a – a experiência do limite, da falha, da queda e do recomeço como a experiência mesma da arte em nosso tempo.<sup>11</sup>

Esta se coloca, desse modo, “ao rés do chão”,<sup>12</sup> alinhada de maneira sublunar com uma experiência de mundo, a nossa, moderna, contemporânea, que só pode ser desconcertante e deixa de contar com uma perspectiva “do alto” que viesse sublimá-la. Em relação ao que a poeta Lu Menezes vai chamar de “ponto de vista *lunar*” (MENEZES, 2003, p. 470, grifos do autor) sobre a Terra, como se verá mais adiante, percebe-se que ele não implica nenhuma sublimação, uma vez que a nova perspectiva cedida pela tecnologia vem, de fato, inserir o planeta (e a nossa experiência nele) em um muito mais vasto campo de consideração, um descentrado e *indecidível* sistema de “galáxias” que estão em constante redefinição e que são a imagem mesma da multiplicidade.

<sup>11</sup> É a reflexão belamente desenvolvida por Marcelo Jacques de Moraes em *O fracasso do poema*, livro que aborda a tensão entre experiência e escrita na poesia moderna e contemporânea, no qual se trata “de expor e de interrogar a época a partir da maneira, ou das maneiras, com que a poesia põe em cena, em língua, seus próprios limites, e, assim, os limites da experiência do sujeito e de seu corpo, os limites da sua experiência do mundo e os limites de sua experiência da própria língua”. (MORAES, 2017, p. 100-101).

<sup>12</sup> Título do poema de Carlito Azevedo (1996, p. 15-18), que marca uma inflexão na sua poética, e no qual, além de uma reflexão sobre a relação que a poesia mantém com a vida, também se constrói uma apresentação do tempo em sua dupla articulação, como duração e como fluxo, passível de dialogar com os trabalhos de Lu Menezes e de Suzanne Doppelt que comentarei mais adiante. O poema, originalmente publicado no livro *Sob a noite física* (1996), encontra-se republicado em *Sublunar* (2001).

Assim, por exemplo, em um pequeno texto sobre o pintor Chardin, escrito em 1963, o poeta Francis Ponge propõe uma série de reflexões importantes para uma revisão da significação da natureza-morta no contemporâneo. Aqui, a ideia de *fascínio* é colocada em relação com o fato de, diante de produções nesse gênero, o homem se abismar na semelhança renovada das coisas quando ele as vê dispostas num espaço qualquer, ordinário (abaixo dos “céus”), lendo ali um discurso oracular sobre seu percurso errante pela natureza, que constitui, de modo nada envaidecedor, um *desvio como destino*:

Eis também porque **a menor natureza morta é uma paisagem metafísica.**

Talvez tudo derive do fato de o homem, como todos os indivíduos do reino animal, estar de certo modo *sobrando* na natureza: uma espécie de vagabundo, que, durante o desvio de sua vida, busca o lugar de seu repouso enfim: de sua morte.

Eis porque ele atribui tanta importância ao espaço, que é o lugar de sua vagabundagem, da sua divagação, do seu *slalom*.

Eis porque o menor arranjo das coisas, no menor fragmento de espaço, o **fascina**:

Em um relance, ele aí reflete sobre seu *slalom*, sobre seu destino.

O menor arranjo das coisas, no menor fragmento de espaço, digo,

E não apenas a disposição das entranhas dos frangos sagrados, a das cartas embaralhadas depois expostas sobre a mesa, a da borra de café, a dos dados quando acabam de ser lançados.

Os grandes sinais não estão apenas nos céus.

(PONGE, 1977, p. 666, grifos do autor, grifos meus).

Cabe ressaltar que a noção de “metafísica” em Ponge, aqui evocada acerca das naturezas-mortas de Chardin, está bem distante de uma acepção antropocêntrica, pois, como indica acertadamente Marie-José Baudinet, baseando-se na obra de Philippe Ariès sobre a história da morte no Ocidente, o século XVIII inaugura uma nova relação com a morte, onde esta “entra na clandestinidade. Doravante escandalosa, ela deixa o domínio público para se tornar um fenômeno familiar, interno ao círculo estrito dos próximos; seu conhecimento, sua consciência, portanto seu controle,

escapam cada vez mais ao moribundo.” (BAUDINET, 1977, p. 18). Essa transformação impacta na autorrepresentação do homem e faz da representação da comida a metáfora do corpo vivo:

<sup>13</sup> Adorno, comentando o trabalho surrealista com o antiquado em relação à afirmação de Hegel sobre a obra da liberdade geral ser a morte, vê nesse trabalho a “reversão da liberdade abstrata em uma supremacia das coisas”. E continua: “Nesse sentido é possível compreender o Surrealismo como mera natureza. Suas montagens são as verdadeiras naturezas-mortas. Decompondo o antiquado, eles criam uma *nature morte*.” (ADORNO, 2003, p. 139).

<sup>14</sup> Benjamin: “[o surrealismo] foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’ [...]. Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social, como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes transformavam-se em niilismo revolucionário.” (BENJAMIN, 1994, p. 25).

<sup>15</sup> Citado, aliás, por Baudinet (1977, p. 19, nota 1) em seu artigo: “Não é por acaso que Ponge compreendeu tão bem Chardin”.

<sup>16</sup> A filosofia de Spinoza se une, neste texto, à obra romanesca de Charles Dickens e de Lernet Holenia, e à poesia de Joe Bousquet, para caracterizar essa imanência.

Doravante, o homem privado socialmente da sua morte se encontra subitamente ameaçado em suas premissas corporais e vivas. [...]

O novo retrato do homem é aquele que lhe vem das próprias coisas. O inanimado, peixe morto ou flor cortada; a longínqua, a exótica concha; a garrafa vazia, o violino sem som etc., tudo isso é o próprio homem, em sua nova essência: concha rutilante e vazia, escrínio sem finalidade ou então peça sangrenta de caça, derme carnuda dos frutos e das palavras que permanecem em suspenso longe da boca, fora de alcance para qualquer forma de apetite. (BAUDINET, 1977, p. 19).

Sigo aqui, contudo, Baudinet apenas até certo ponto, pois o que ela apresenta como perda dramática é justamente aquilo que eu desejaria inverter em *afirmatividade* para a experiência contemporânea. E se, por um lado, a reciprocidade entre homem e coisa pôde também aparecer como uma rotatividade mortífera entre sujeito e objeto no âmbito do capitalismo, tal como se depreende na leitura do surrealismo feita por Adorno,<sup>13</sup> por outro lado essa reciprocidade ou rotatividade é especialmente significativa para a visão de Benjamin da potência do empreendimento surrealista e se infiltra na reflexão dos surrealistas sobre o *objet trouvé* e o gosto pelas antiguidades arruinadas e brechós.<sup>14</sup>

Assim, evocando a tomada do “partido das coisas” que constitui a proposta principal da poética de Ponge,<sup>15</sup> pode-se pensar na relação de reciprocidade poeticamente articulada entre homem e coisas como uma forma de reelaborar um modo de estar no mundo, encontrando “uma vida” impessoal, como aquela que Gilles Deleuze busca registrar em sua filosofia, recorrendo à arte, como é seu costume:<sup>16</sup>

*Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entre-tempos, entre-momentos.*

Ela não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio no qual vemos o acontecimento ainda por vir e já ocorrido, no absoluto de uma consciência imediata. (DELEUZE, 2002, p. 14, grifos do autor).

Em *Proêmes*, Ponge registra uma proposta que vai nessa direção. Aqui, de certo modo, aquela já comentada ausência que se torna eficaz, apontada por Didi-Huberman (1998), corresponde a uma dimensão de *autopoiesis*.<sup>17</sup> Trata-se de uma produção de si mesmo na escrita, pela semelhança reinventada nos “modelos de-repente-possíveis” abertos pela saída da “falsa pessoa” e pela passagem pelos “nadas” que são as coisas, sujeito e objeto podendo ser lidos como “vazios” que funcionam como vasos comunicantes de imanência, “qualidades, maneiras-de-se-comportar” que se intercambiam em “uma vida”:

<sup>17</sup> Semelhante àquela produção de si mesmo apontada por Tamara Kamenszajn na sua leitura sobre a poesia de Juan L. Ortiz, retomada por Raúl Antelo, na qual ela propõe que “o poeta cria a si próprio como criou também sua paisagem”. (ANTELO, 2006, p. 35).

#### Recursos ingênuos

O espírito, de quem se pode dizer que ele se abisma inicialmente nas coisas (que são apenas *nadas*) por sua contemplação, renasce, pela nomeação de suas qualidades, tais como quando em lugar dele são elas que as propõem.

Fora de minha falsa pessoa é aos objetos, às coisas do tempo que transfiro minha felicidade quando a atenção que lhes dedico forma-as em meu espírito como compostos de **qualidades, maneiras-de-se-comportar** próprias a cada um deles, muito inesperados, sem nenhuma relação com nossos próprios modos de nos comportarmos perto deles. Então, ó que virtudes, ó que **modelos de-repente-possíveis** vou descobrir, em que o espírito recente e renovadamente se exerce e se adora. (PONGE, 1967, p. 165, grifos do autor, grifos meus).

Assim é que a natureza-morta pode sugerir ao sujeito poético a experiência transformadora de um “fazer-se coisa”, conforme ela é apresentada, por exemplo, no estudo de Susana Scramim sobre a poesia de Marcos Siscar: “Elabora-se com o poema um lugar de passagem, o trânsito entre a natureza-morta, o estado da coisa, e a natureza viva, o ser da coisa” (SCRAMIM, 2008, p. 317), que corresponde a uma experiência renovada do presente disposto em “heterotopias”, apta a pensar um “trânsito de contingências e estados, de afetos e efeitos” (SCRAMIM, 2008, p. 320).

São, assim, muitos os paradoxos e as promessas que a natureza-morta carrega para a poesia, envolvendo uma relação entre a prática poética e a dimensão da experiência em uma *semelhança* redefinida, caracterizando-a como uma produtiva aliada na tentativa de acompanhar as configurações de vida e de pensamento na contemporaneidade. A variedade de valores que essa retomada da natureza-morta em poesia pode assumir é grande, assim como o é a variedade de objetos passíveis de serem convocados para uma cena de natureza-morta (dos mais habituais, flores, frutos, mas também utensílios de mesa e de cozinha, animais mortos, instrumentos musicais e das mais variadas ciências, joias, espelhos, velas, ampulhetas, livros e crânios, às bolhas de sabão, em uma lista em que provavelmente se esquecerá de mencionar alguns deles).

### **Menezes e Doppelt, revisitando arquivos**

Consideremos agora a obra de duas poetisas contemporâneas, uma francesa e uma brasileira, cuja produção se caracteriza por um trânsito muito próximo com as artes visuais. Lu Menezes é uma poeta que escreveu sempre em diálogo com a pintura, trabalhando tanto a questão da cor, quanto a das escalas de representação e as relações entre coisa, palavra e imagem e o estilo de diferentes pintores. Suzanne Doppelt é uma fotógrafa e escritora cuja atividade poderia ser caracterizada como “pós-poética”, de acordo com essa tendência da literatura francesa que vem se afirmando nas últimas duas ou três décadas, para a qual a questão principal passa a ser não mais o exercício de uma poeticidade tradicional, porém a construção de uma abordagem reflexivo-política realizada com base em uma massa variada de discursos, não exclusiva ou necessariamente poéticos, nem sequer literários e, em muitos casos, nem mesmo verbais.

Em relação ao trabalho de Menezes e o interesse que ele apresenta para este tema, veja-se o curto poema transcrito a seguir, que constrói uma visão de natureza-morta com pão, cesto e jarra, evocando o quadro “A leiteira” do pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1675), com focalização nos objetos dispostos sobre a mesa em primeiro plano, mais do que na jovem que verte o leite de um recipiente para outro.



<sup>18</sup> O poema foi publicado com esse título em *Esses poetas, uma antologia dos anos 90*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda em 1998. Contudo, uma versão dele praticamente idêntica, intitulada “Banhou-se de luz de ouro”, integra o livro *O amor é tão esguio* de Menezes, publicado em 1979.

### Alquimia<sup>18</sup>

Banhou-se de luz  
de ouro de Vermeer a infinda vontade  
de ver de verdade

A crosta do pão é de ouro  
A palha do cesto é de ouro  
O barro da jarra é de ouro

O tempo é um leite de ouro  
fulgindo ao alcance da mão  
(HOLLANDA, 1998, p. 208).

Neste poema, pode-se notar o jogo de ecos já apontado pela crítica<sup>19</sup> entre o início do nome do pintor holandês **Vermeer**, a ideia de “ver” e a ideia de “verdade”, o que propõe uma visão da sua arte como promessa de mais intensidade, de mais vida e de mais beleza, pois, como explica Gagnebin sobre a *apresentação* em Benjamin:

Entre verdade e beleza haveria uma relação de co-pertencimento constitutivo como entre essência e forma: como forma da verdade, a beleza não pode se contentar em brilhar e aparecer, se quiser ser fiel à sua essência, à verdade; e, reciprocamente, como essência da beleza, a verdade não pode ser uma abstração inteligível “em si”, sob pena de desaparecer, de perder sua *Wirklichkeit* (realidade efetiva). (GAGNEBIN, 2005, p. 190).

<sup>19</sup> Flora Süssekind, no artigo “Questões de eco” (JB, 15/03/1997), observa que os ecos marcam essa poética desde o plano rítmico-sonoro, em cadeias de aliterações, assonâncias, duplicações de palavras, ou na homofonia, por exemplo, até o plano da sintaxe dos poemas, no “desdobramento de uma imagem determinada numa profusão de outras bastante diversas e por vezes heterogêneas entre si, apontando, no entanto para algum mínimo ponto comum e, ao mesmo tempo, para o que as distancia de modo irreduzível.” (SÜSSEKIND, 1997, p. 5).

Ao final do poema, invertendo uma expectativa de tematização da fugacidade do tempo (contida no verbo quase homófono *fugir*), o verbo “fulgir” introduz uma potência de vida que se oferece “ao alcance da mão” – devido à transformação operada pelo trabalho do artista com a “luz de ouro” que, em um poema-plaquete de 2020 também dedicado a pensar a obra do pintor, “Querida holandesa de Vermeer”, vai aparecer detalhada em “minúsculos pontos de luz.../ constelações de mínimas estrelinhas...” (MENEZES, 2020, p. 13). É essa luz que transforma tudo em “ouro”, caracterizando uma “alquimia” evocadora do termo “magia” usado por Diderot em relação à pintura de Chardin. Nesta natureza-morta poética, então, em lugar de um lembrete sobre a morte, encontra-se uma afirmação

da arte como potencializadora da experiência do tempo, através do instante suspenso que o poema propõe com base no quadro.

De maneira semelhante, em um poema publicado em 1996, Menezes registra um interesse pela suspensão do instante, bem como um parentesco com o elemento líquido que figura o tempo entendido como duração:

Instante gigante,  
instante espaço do instante  
onde ilocável fonte fornece  
rara água erradia  
tão rala que o coração  
bebe de quatro  
nu como um cavalo  
(MENEZES, 1996, p. 69).

O poema acima mencionado se insere no livro *Abre-te, Rosebud*. Refletindo sobre esse título, em um depoimento dado em 2003, Menezes coloca a “coisa-rosebud” (MENEZES, 1996, p. 39) do poema que dá nome ao livro em relação com um pensamento sobre o tempo e sobre o sujeito, estabelecendo um diálogo entre o trabalho de Orson Welles no filme *Cidadão Kane* e o *ready-made* duchampiano. Nesse depoimento, a poeta explica que o título foi escolhido em homenagem a Welles, “que genialmente, depois de Proust, lidou com a ‘sensação’ provocada pela evocação de um certo ‘objeto’.” (MENEZES, 2003, p. 471). Observe-se o expressivo uso dos itálicos feito pela poeta em seu depoimento, ao ressaltar, entre outros, os termos *avesso*, *presença*, *figurado*, *emblema*, *cegamente* e *fixar*, que remetem ao campo da visualidade e da representação/apresentação:

Como imagem de uma percepção apenas *demarcável*; como *avesso* da *presença* da vida de Kane nela impressa num dado momento, *Rosebud* é o próprio vazio *figurado*, coisa qualquer em que o psiquismo inconscientemente se detém, tornando-a depositária de um tipo hiperprivado de sensação. Como um arabesco ao qual nossa subjetividade se cola... e cala, resistindo à apropriação *consciente* que se tente fazer dele. Arabesco que representado na obra de Welles pela marca de um objeto industrial, remete-nos, também, a outro (embora dele bem diverso) *emblema* contemporâneo: o *ready-made* duchampiano, pretensamente escolhido *casualmente*, com “indiferença”. *Rosebud* configura-se enfim, como arabesco físico-psíquico cuja *significação* fica escapando, rendendo e

jorrando *cegamente* sem que possamos *fixar* sua improdutiva produtividade. (MENEZES, 2003, p. 472, grifos do autor).

A predileção de Menezes pelas coisas que suspendem o tempo, contudo, não impede que, outros momentos de sua poesia, o tempo seja retratado em seu fluir, como no poema “Corpos simultâneos de cisne”,<sup>20</sup> acerca do qual é possível se perguntar se ele também não constituiria uma revisitação *duchampiana* do arquivo da natureza-morta, envolvendo a criação de uma cena de “ vaidade ” contemporânea, inscrita sob o signo de operações marcadas pela noção de “trans” (“transmigrante”, “transfez”). De fato, aqui, o saco de sal termina por funcionar como uma “obsoleta ampulheta”, “em mantimentos” *transfeita*, onde grãos de sal vêm representar os tradicionais grãos de areia, escoando-se como imagem do fluxo do tempo que passa, em uma “transmigrante lei” que, apesar de sua inflexibilidade, não parece inspirar aquela melancolia que impregna as “ vaidades ”, devido à imprevisibilidade irônica da solução encontrada, por meio da banalidade do plástico transparente com que o poema se fecha.

<sup>20</sup> Apontei, em *Lu Menezes por Paula Glenadel*, outros sentidos para os cisnes evocados no poema, “[...] onde, ao final, o objeto real ‘míngua’ até exibir nada mais do que um invólucro vazio com sua imagem transparente, funciona também como uma evocação renovada da reflexão poética da modernidade a partir dos cisnes de Baudelaire e de Mallarmé. O cisne do primeiro alude ao sentimento metafísico de exílio do sujeito poético e a sua tentativa de lembrança dos outros excluídos frente às ruinosas transformações do mundo em vias de chegar, melancolicamente, ao ‘apogeu do capitalismo’; já o segundo cisne poético enfatiza mais propriamente a reflexão sobre o signo linguístico em sua relação com a realidade, sem deixar de projetar o sonho de uma existência revigorada, de uma inércia que ele, ‘o virgem, o vivaz e o belo’, poderia expulsar. O poema de Menezes condensa, de maneira muito original, os dois aspectos, o do esvaziamento do real e o da relação entre ideia e realidade [...]”. (GLENADEL, 2020, p. 36).

#### CORPOS SIMULTÂNEOS DE CISNE

Branco ideal e branco real  
o mesmo cisne no espaço  
de um saco de sal

ocupam  
mas eis  
transmigrante

lei que em mantimentos transfez  
obsoleta  
ampulheta: um cisne de sal

segue o curso  
do tempo

e míngua

até ser  
somente

de plástico transparente  
(MENEZES, 1996, p. 33).

Em “Querida holandesa de Vermeer”, o poema-plaquete publicado por Menezes em 2020, que traz a imagem do quadro a que se refere como imagem de capa, o diálogo com o pintor se prolonga e incorpora também reflexões sobre outros pintores holandeses: Rembrandt, Van Gogh, Mondrian, Post e Eckhout. Desta vez, o poema não dialoga especificamente com os objetos típicos da natureza-morta, e sim com o gesto da personagem do seu quadro que mostra a “Moça lendo uma carta à janela”. O quadro, entretanto, exhibe em primeiro plano uma tigela de frutos inclinada sobre uma mesa revestida de tapeçaria que fica em frente à janela onde a moça lê a carta, sendo impossível olhar a moça sem ao menos passar o olhar pela tigela primeiro. Além disso, ao longo do poema, são evocadas as famosas “tulipas da Turquia”, que desencadearam uma verdadeira “tulipomania” na Holanda do século XVII, e que “nem ante a morte se curvam” (MENEZES, 2020, p. 17). Mais adiante, com a pergunta sobre a “seiscentista/burguesa maneira holandesa” da moça de “desfrutar” da “biodiversidade pernambucana” (MENEZES, 2020, p. 19), também a imagem fugidia de um fruto comparece, em eco, no poema.

Os elementos mais tradicionais da natureza-morta não estão, portanto, ausentes da reflexão. Pode-se dizer, assim, que, se o poema não encara frontalmente a questão da natureza-morta como o poema “Alquimia”, ele não deixa de colocar em discussão a questão do tempo, observada na relação do passado com a atualidade brasileira que nos ameaça com o refluxo de um passado tenebroso, “o ultra-obtuso/ ‘terraplanismo’” (MENEZES, 2020, p. 20) que nega a “miraculosa redondez azul” (MENEZES, 2020, p. 21), do qual a própria moça holandesa do século XVII já havia se livrado.

Quanto ao nosso planeta redondo, sua imagem é frequentemente evocada na poesia de Menezes. O ponto de vista que ela adota recorrentemente, o de alguém que estivesse fora do planeta, observando-o (a figura do *extraterrestre* ou do *astronauta* vem ocupar sistematicamente esse lugar na sua obra), permite a visualização da esfera azul, a “arquiadmirada/bola de cristal”, “a bola de sonho em que dia após dia acordamos”, conforme é evocada no poema “Uma nova beleza” (MENEZES, 2011, p. 103). Ou o “globo terrestre” que aparece no poema “Onde no mundo” (MASSI; MENEZES, 2016, p. 27). Em seu depoimento já mencionado, esse ponto de vista, que fez com que

“a eloqüente (sic) Terra – saindo de debaixo dos pés – passasse de marrom a azul” (MENEZES, 2003, p. 470), é evocado como o “ponto de vista *lunar*, cedido pela tecnologia. Prova azulada, azulínea, de que a experiência *indireta* se entranha cada vez mais na nossa vida” (MENEZES, 2003, p. 40, grifos do autor).

A experiência indireta, segundo Menezes, é a da informação, a da mercadoria e a da tecnologia, mas também a do pensamento e a da arte. Assim, comentando a importância do trabalho de Welles no cinema, colocando-o no mesmo nível que o de Duchamp nas artes plásticas e o de Proust na literatura, a poeta indica que é “via o que *eles* fizeram, via arte, via experiência *indireta*” (MENEZES, 2003, p. 473, grifos do autor) que podemos “tatear, vislumbrar, *nossa* posse de um quase inacessível, soterrado, tipo de sensação, que no constante atrito da subjetividade com a mercadoria e a informação pode *configurar-se*, inclusive (como em Kane) *através* de ambas” (MENEZES, 2003, p. 473, grifos do autor).

Em um trabalho que também enfatiza a dupla via entre a experiência indireta e a experiência direta na constituição do olhar e da subjetividade, Suzanne Doppelt dedica seu livro de 2018, *Rien à cette magie* (“On n’entend rien à cette magie”, lembremo-nos, é o mote da leitura do pintor feita por Diderot), à cena pintada por Chardin repetidas vezes, em três quadros com ligeiras variações, que mostra um jovem, à janela, soprando uma bolha de sabão enquanto é observado por um segundo personagem mais jovem. Ela cria uma espécie de “ritornelo” em torno dessa conhecida cena das “Bolhas de sabão”, tirando dela algumas reflexões sobre o espaço, o tempo, a matéria. Transcrevo parte do resumo do livro que figura no site da editora P.O.L., para evocar o sentido desse trabalho:

A partir desse quadro famoso de Chardin, ela inventa um livro concebido como um pequeno teatro de sombras e de marionetes, um surpreendente dispositivo poético e fotográfico para tentar acompanhar a construção desse quadro. O livro revisita assim, de maneira muito original, o tema da vaidade.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-4561-7>. Acesso em 29 ago. 2021.

Aqui, mais do que referendar a interpretação alegórica tradicional das bolhas em sua comparação com a fragilidade da vida humana, o trabalho de Doppelt busca promover uma recarga de sentido na bolha como imagem do mundo e da arte,

estando, nesse sentido, curiosamente próxima da reflexão de Menezes sobre a visão indireta. O “*homo bulla*” é uma figura de longa memória, expressão do escritor latino Marco Terêncio Varrão (“*est homo bulla*”, o homem é uma frágil bolha... que dura só um momento); a figura torna-se proverbial e parte integrante do repertório das “vaidades” pictóricas ao ser retomada e divulgada por Erasmo de Roterdã no século XVI em seus *Adagia*. No livro de Doppelt, entretanto, levemente refletida na superfície da bolha, a figura remete a um mágico e experimentador, tensionado e atento tanto ao que se passa com as coisas em sua oscilação entre visibilidade e invisibilidade quanto a sua própria observação:

*Não se entende nada dessa magia nem mesmo dessa geometria, a do pequeno demiurgo molhando seu bastão no sabão ou na tinta de onde sai uma figura privada de todos os seus traços e posta em tensão, homo bulla, o homem bolha tão pouco traçado parecido com o reflexo no fundo de um espelho manchado ou em meio a água turva. Um raro suporte de clarividência deixando ver sem mostrar absolutamente nada o que ainda não é visível, mas poderia vir a sê-lo, o vazio de um sonho, uma má corrente de ar, não se entende nada dessa bolha e menos ainda dessa atmosfera, um modelo muito reduzido do mundo, mudo e difratado (DOPPELT, 2018, n. p., grifos do autor).*

Doppelt prossegue, assim, a sua investigação sobre o visível e o invisível, sobre a anamorfose e o lugar determinante do observador, já desenvolvida em obras como *Vak spectra*, de 2017, por exemplo, onde ela trabalha sobre a ideia da caixa ótica proposta por Samuel van Hoogstraten, pintor holandês do século XVII e discípulo de Rembrandt, que praticou a perspectiva e o *trompe l’oeil*, além de ter escrito um importante tratado de pintura. A “caixa de espectros” revisitada por esse trabalho recente mostra o interior de uma casa em diferentes perspectivas, segundo a variação das quais objetos e personagens aparecem e desaparecem. Tal como em *Rien à cette magie*, o mundo (bolha, também descrito como balão de ensaio) é mostrado em seu batimento entre aparição e desaparecimento:

[...] sem rumor nem ruído ele [o balão de ensaio] desaparece de vista, pois as coisas só se mostram para isso. Tornarem-se inencontráveis, moverem-se silenciosas nas dobras em

comprimento e largura, as formas são feitas de maneira a irem e depois voltarem, dobras móveis até a vertigem, uma prática muito comum notadamente entre os mágicos [...] (DOPPELT, 2018, n. p., grifos do autor).

Doppelt realiza esse exercício poético compondo blocos de textos majoritariamente sem pontuação nem maiúsculas, sem alinhamento justificado, com poucas marcas formais de começo e final de frase ou parágrafo, que se alternam com blocos menores em itálico lançados em páginas separadas, à esquerda, funcionando como uma espécie de didascálias, que vêm dar instruções sobre como jogar esse “esse jogo simples e inocente que expõe e depois oculta o que jamais se verá duas vezes igual” (DOPPELT, 2018, n. p.). Também há fotos em páginas separadas à direita, duas delas acompanhadas de frases-legendas relacionadas com o universo dos blocos maiores (que eu hesitaria em apontar como “principais”, tendo em vista a complexidade dessa montagem textual), constituindo uma exploração de formas geométricas e da decomposição dos elementos do quadro de Chardin, com destaque para a bolha/esfera.

De modo similar, as páginas não são numeradas, criando o efeito de uma massa textual indeterminada que retorna e repassa várias vezes, espectralmente, dir-se-ia, sobre as mesmas ideias, modulando-as, porém, de modo diverso a cada vez, a cada passagem, ou a cada “órbita”, uma vez que desde a abertura se declara que “a terra é redonda como um ovo de galinha ou de avestruz, um círculo impreciso” (DOPPELT, 2018, n. p.) e a bolha de sabão é sua imagem em ação, o “modelo reduzido do mundo volteando pelo ar” (DOPPELT, 2018, n. p.). O leitor é chamado a acompanhar “uma experiência privada de dia seguinte, mas que é preciso sempre renovar” (DOPPELT, 2018, n. p.), também descrita como “essa atividade sem começo e sem fim e que deixa suavemente louco” (DOPPELT, 2018, n. p.). O sentido da cena se designa de várias maneiras, como por exemplo: “uma lição muito especial, as propriedades da matéria, a marcha do tempo mais o uso do mundo” (DOPPELT, 2018, n. p.); “um menino mata o tempo graças a um curioso artifício” (DOPPELT, 2018, n. p.); “medir e matar o tempo” (DOPPELT, 2018, n. p.); “jogo parado de um adolescente que se diverte em concentrar o tempo” (DOPPELT, 2018, n. p.).

Assim, não mais visando a *representar* a passagem do tempo entendida como inexorável mortalidade dentro de um esquema alegórico ao qual se vinculam as “bolhas de sabão”, porém propondo uma *apresentação* poética da experiência do tempo como duração, Doppelt recria as suas qualidades sensíveis – delicado, transparente, elástico como a superfície dessa bolha. Nessa apresentação, a cena se reduz ao mínimo, ainda que seja assombrada pela evocação das cenas alegóricas tradicionais que ela rejeita (“sem...”, “nem...”, “nenhuma...”):

há somente o silêncio ou quase, sem frutos variados, sem flores complicadas nem ampulheta, mas uma bolha, mal e mal uma coisa, mas uma coisa ainda assim, uma modesta máquina de ar e de vapor animada por um simples empuxo e seu teor em sabão, esse dois aí são bem-comportados como um retrato,<sup>22</sup> análogos ou praticamente, parados e dependurados, *o enforcado, a bela máscara*,<sup>23</sup> tão espantados que isso só dure um tempo. É, contudo, a vida tranquila em meio a uma agradável moldura privada, nenhuma mesa posta nem cabeça cortada, só um copo posto em equilíbrio fora e dentro entre duas águas, um copo cheio de licor de onde tudo tem sua fonte, um bom reservatório no qual embeber seu canudo para formar um pequeno mundo possível à medida que ele se perde. Com as cores do prisma mais a gravidade e a prudência que convêm, ninguém deve se aproximar nem uma mosca sob pena de apagá-lo pois sua lógica é explodir, enquanto a lógica de um fruto é apodrecer e a de uma flor murchar, um canteiro de obras obstinado (DOPPELT, 2018, n. p., grifos do autor).

<sup>22</sup> A expressão original, já proverbial, diz: “sages comme une image”.

<sup>23</sup> Há aqui uma citação do poema “L’Enfer [O inferno]” de Guillaume Apollinaire, atraída pela palavra *suspendus*, que traduzi por “dependurados”, em jogo associativo com a palavra *pendus*, que significa “pendurados”, ou “enforcados”.

É uma obra que encena uma espécie de dança intensiva, “um muito belo balé estático e silencioso” (DOPPELT, 2018, n. p.), unindo a exploração do pensamento proposto pelo quadro de Chardin e a reflexão sobre a própria potência imagética – pois a água ensaboada se confunde com a tinta e o canudo, com o pincel. Essa dança é executada pelos personagens, a quem ela se refere no livro como “máquinas”, “autômatos” ou “marionetes” que constituem uma espécie de *alter ego* do pintor:

uma gota de leite basta para branquear um copo inteiro de água ou então um pouco de sabão, ele derrete ali e nos ares ele voa, é um fluido espantoso que vai do recipiente em direção ao espaço, atravessa um tubo vazio sabiamente movido pelo jovem, um condutor único, uma marionete absoluta encarregada de uma bela lição de coisas. Nem bisotado nem com pé, um copo muito comum que é necessário encher de



novo sem quebrá-lo com um gesto do cotovelo ou uma má corrente de ar, água mais sabão, uma solução composta e intragável, opaca em repouso, mas transparente em movimento, esse líquido que toma várias formas e várias cores. Ele poderia ser soro de leite, por que não creme batido a fim de nutrir o mais jovem, por enquanto um *voyeur* fora do circuito e ao lado uma abundante mesa posta, frutos estragados, pão seco, as folhas manchadas, uma elegante natureza inanimada, um *ready-made* feito com sabedoria e muita arte à beira de um peitoril, que um simples peteleco pode derrubar (DOPPELT, 2018, n. p.).

<sup>24</sup> Sobre a articulação entre a promessa e a melancolia, ambas constituindo aspectos fundamentais da desconstrução derridiana, veja-se a leitura de Jacob Rogozinski sobre a desconstrução como procedimento melancólico: “[...] certos motivos essenciais de seu pensamento (o dobre de finados, a cripta, o retorno, a espectralidade e, também, vamos vê-lo, a desconstrução da *Aufhebung*) têm suas raízes nessa experiência, aquela de uma incorporação melancólica. Por mais alegre e jubilante que ela possa parecer, haveria então uma *melancolia da desconstrução*, a melancolia mesma de Penélope destecendo sempre de novo seu interminável trabalho.” (ROGOZINSKI, 2011, p. 36, grifos do autor). O horizonte do “messias”, definido muito sobriamente por Derrida em termos de uma promessa entendida como uma abertura para a chegada não antecipável do acontecimento, pode ser interpretado, na visão de Rogozinski (2011, p. 46-47), como “o ‘terceiro termo’ da alternativa, o nome ainda inaudito que poderia indicar-nos uma saída” à aporia entre luto (introjeção) e melancolia (incorporação).

Aqui também se introduz uma evocação do *ready-made*, que atualiza a configuração potencial (“poderia ser”) de uma “elegante natureza inanimada” com mesa carregada de objetos alegóricos – ausente, como se sabe, dessa cena de Chardin. Doppelt cria um efeito de confrontação com o tipo mais difundido de natureza-morta, ressaltando a singularidade da cena pintada por Chardin e escolhida por ela para esse exercício de desdobramento poético, esse jogo com a natureza-morta que ganha o sentido de “refazer um mundo tal como ele se perde, um remédio divertido contra a **melancolia**” (DOPPELT, 2018, n. p., grifos meus).

Portanto, assim como na já aludida descrição da matéria pictórica de Chardin feita por Diderot, a magia consiste em fazer aparecer aquilo que já sabemos que vai desaparecer, e fazê-lo reaparecer novamente, para que desapareça mais uma vez, exatamente como em um jogo. Esse mundo continuamente em vias de se perder é o da experiência direta, o da existência, decerto, porém também é o mundo da experiência indireta, o da arte. Reencontramos aqui aquelas duas ambivalências que a natureza-morta permite considerar: a história da *transformação das formas artísticas*, em relação à qual a perspectiva da *apresentação* aparece como promessa de reparar a fuga da experiência que a representação não consegue estancar, mas promete isso apenas ao assumir a perda como condição da expressão artística – tanto quanto da experiência.

A *promessa* instala-se, então, nesse jogo que provoca e trata a melancolia simultaneamente, envolvendo uma espécie de assunção melancólica,<sup>24</sup> e organiza-se sob uma lógica paradoxal, como o demonstrou incansavelmente Jacques Derrida em relação à justiça e à democracia, em relação à arte e à linguagem. Segundo tal lógica, a promessa é indissociável

da ameaça, pois como promessa, ela não pode mais do que prometer e não traz garantia de realização, o que a assombra com a ameaça de que ela tenha sido apenas uma “promessa vazia”. Mais precisamente, Maria Continentino Freire, em sua tese sobre a desconstrução do “modelo ótico” com base nas artes do visível, acerca das “memórias de cego” trabalhadas por Derrida, expõe assim o paradoxo do traço, entre sua promessa de apresentação e sua “condenação” à representação:

Contudo, ao mesmo tempo e paradoxalmente, é essa fuga ou resistência do modelo, da inspiração que permite que haja traço ou re-traçamento do traço. Pois, podemos imaginar que se o modelo e a inspiração se retiram, fogem em direção à sua origem invisível, à sua origem sem origem, ao seu passado absoluto, o que marca-se (sic) no traço, em outra direção, é o rastro, a representação dessa partida, desse retraimento da coisa perdida como memória e promessa de sua apresentação. A apresentação é aqui sempre da ordem da promessa. Essa é a condição de todo traço, ele está condenado apenas à ordem da representação. Pois, como acreditamos já ser possível entender neste ponto da tese, para a desconstrução, a ordem da representação não diz, de forma alguma, de uma dimensão menos importante. Pelo contrário, a desconstrução assume, justamente, que tudo o que temos é da ordem da representação, do traço, da escrita. (FREIRE, 2014, p. 106).

Tal é o horizonte da promessa de apresentação. Menezes sublinha esse paradoxo, ao propor que a escrita, e a escrita de poesia, em especial, se alimentam desse desafio posto pelo “abismo entre palavra e coisa, entre palavra e real, entre palavra e experiência” (MENEZES, 2003, p. 472). Nesse sentido, é interessante observar a coincidência de descrições feitas por ela e por Doppelt sobre a “substância” do tempo. Se em Menezes o tempo, como vimos, pode se apresentar como um “leite de ouro”, em Doppelt, no “suave devaneio” que envolve essa “cena famosa”, “o tempo escorre como mel” (DOPPELT, 2018, n. p.). São imagens que fazem lembrar a figura mais elementar da promessa registrada em nossa cultura judaico-cristã, a de uma “terra onde escorre leite e mel” (EXÓD, [s. d.], 3:8) – posta em circulação, porém, em um contexto totalmente distinto, marcado pelo *indecidível*. Elas vêm figurar, assim, também a composição por essas poetas, em torno da ideia de natureza-morta, de uma promessa capaz de movimentar o pensamento e a poesia na contemporaneidade.

## Referências

ADORNO, Theodor. *Notas sobre literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ANTELO, Raúl. Visão e pensamento. Poesia da Voz. In: ANTELO, Raúl. *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: NELIC/UFSC/Pallotti, 2006.

AZEVEDO, Carlito. *Sob a noite física*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

AZEVEDO, Carlito. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. L'Art philosophique. In: PICHOUIS, Claude (ed.). *Œuvres complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976. p. 598-607.

BAUDINET, Marie-José. Le corps et l'inanimé dans la nature morte. *Dix-huitième Siècle*, [S. l.], n. 9, p. 17-26, 1977. Le sain et le malsain. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/dhs\\_0070-6760\\_1977\\_num\\_9\\_1\\_1108](https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1977_num_9_1_1108). Acesso em: 14 jul. 2020. DOI: <https://doi.org/10.3406/dhs.1977.1108>.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo – O último instantâneo da inteligência europeia. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 21-35.

BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur. In: BENJAMIN, Walter. *Mythe et violence*, traduit par Maurice de Gandillac. Paris: Denoël, 1971.

DELEUZE, Gilles. A Imanência: Uma Vida. Tradução de Tomaz Tadeu. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 10-18, jul./dez. 2002. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/31079/19291>. Acesso em: 15 ago. 2021.

DERRIDA, Jacques. La clôture de la représentation. In: DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. Tradução de Maria José Werner Salles. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, jun. 2011, p. 26-51. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/HzbzsbTGk4c9BrjRPVPTY9z/?lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100003>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imanência estética. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, jul. 2003, p. 118-147. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/H5xwnqgnfDfD45JBBvtjJQx/?lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução de Sonia Taborda. *PORTO ARTE - Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, abr. 2012, p. 61-82. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27751>. Acesso em: 31 ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27751>.

DOPPELT, Suzanne. *Rien à cette magie*. Paris : P.O.L., 2018.

DOPPELT, Suzanne. *Vak spectra*. Paris : P.O.L., 2017.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet. Paris: Flammarion, 1994.

FREIRE, Maria Continentino. *Pensar ver: Derrida e a desconstrução do 'modelo ótico' a partir das artes do visível*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24546/24546.PDF>. Acesso em: 28 ago. 2021.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*, Belo

Horizonte, v. 46, n. 112, p. 183-190, dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/MdcktY3Zd5rbcMTz8mVv63S/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 28 ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200004>.

GLENADEL, Paula. *Lu Menezes por Paula Glenadel*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Esses poetas, uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

EXODE. In: *LA SAINTE BIBLE*. Traduite d'après les textes originaux hébreu et grec par Louis Segond (1910). [S. l.] : Alliance Biblique Universelle, [s. d.].

MALLARMÉ, Stephane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

MASSI, Augusto; MENEZES, Lu. *Gabinete de curiosidades*. São Paulo: Luna Parque, 2016.

MATOS, Olgária. Walter Benjamin e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia-noite do século. *Ideação*, Feira de Santana, n. 36, jul./dez., p. 7-24, 2017. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/3133>. Acesso em: 11 ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.13102/ideac.v1i36.3133>.

MENEZES, Lu. *Querida holandesa de Vermeer*. São Paulo: Luna Parque, 2020.

MENEZES, Lu. *Onde o céu descasca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MENEZES, Lu. Entre um mouse e a Terra azul. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (org.). *Vozes femininas. Gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras/Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 469-474.

MENEZES, Lu. – *Abre-te, Rosebud!*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.

MENEZES, Lu. *O amor é tão esguio*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1979.

MORAES, Marcelo Jacques de. *O fracasso do poema*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

PONGE, Francis. De la nature morte de Chardin. In: PONGE, Francis. *L'Atelier contemporain*. Paris: Gallimard, 1977.

PONGE, Francis. *Le Parti pris des choses*. Précédé de *Douze petits écrits* et suivi de *Proêmes*. Paris : Gallimard, 1967.

QUINTANE, Nathalie. *Une oreille de chien*, vu par Nelly Maurel. [S. l.] : Les éditions du Chemin de fer, 2007.

ROGOZINSKI, Jacob. Melancolia da desconstrução. Tradução de Vicentina Marangon. *Gragoatá*, Niterói, v. 16, n. 31, p. 31-49, 30 dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/3304>. Acesso em: 29 ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v16i31.33047>.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e os sistemas de escritura. *Remate de Males*, Campinas, v. 22, n. 2, p. 181-211, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636165>. Acesso em: 5 ago. 2021.

SCRAMIM, Susana. Poesia do presente ou a experiência do fazer-se coisa em “As Flores do Mal”, de Marcos Siscar. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. (org.) *Subjetividades em devir: Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. Questões de eco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, 15 mar. 1997. Caderno Ideias.

TUNSTALL, Kate E. Diderot, Chardin et la matière sensible. *Dix-huitième siècle*, [S. l.], n. 39, 2007, p. 577-593. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2007-1-page-577.htm>. Acesso em: 19 jul. 2021. DOI: <https://doi.org/10.3917/dhs.039.0577>.

## **ABSTRACT**

### **Paradoxes and promises of still life in poetry: reading notes on Lu Menezes and Suzanne Doppelt**

*The pictorial genre called "still life" is surrounded by a fundamental ambivalence, which manifests itself on different levels. In this article, I propose to address the ambivalence of genre at two of these levels, which seem to me to be the most important and the most productive in terms of poetic thinking about the relationship between man, language, and the world. The first is the level of the history of transformations in artistic forms; the second is the level of a philosophy of the image in its oscillation between a drive that could be called "rhythmic-plastic" and a representative drive. By modulating these ambivalences, the appropriation of still life in poetry (poems that refer to scenes of still life or that interpret with verbal means the pictorial universe characteristic of still life) allows us to think about the power and limits of art in relation to experience. This will be demonstrated by reading poetic texts by Lu Menezes and Suzanne Doppelt.*

**Keywords:** *french poetry; brazilian poetry; contemporaneity; still life.*

**Paula Glenadel** é professora titular da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora PQ-1D do CNPQ. Pós-doutorado na Université de Paris VIII (2002). Em 2003, fundou, com outros professores da UFF e de Universidades diferentes, o Grupo *Relações entre Literatura, Filosofia e Psicanálise na Contemporaneidade* (LIFIPs), cujo interesse é aprofundar os estudos em torno da literatura, da filosofia, da psicanálise, da tradução, enfatizando os aspectos teóricos dos estudos literários. Publicou os livros de crítica *Nathalie Quintane por Paula Glenadel* (2012), *O preço da poesia – pequena meditação em quatro tempos sobre valor e literatura* (2011) e os livros literários *Rede* (2014), *A fábrica do feminino* (2008), *Quase uma arte* (2005), *A vida espiralada* (1999). Organizou as coletâneas *Cenas de arte e ficção. Teatralidades contemporâneas* (2015), *Valores do abjeto* (2008) e *Estéticas da crueldade* (2004), com Ângela Dias; *Viver com Barthes* (2005), com Vera Casa Nova; *Em torno de Jacques Derrida* (2000), com Evando Nascimento. Traduziu, entre outros, os poetas Michel Deguy, Jacques Roubaud e Nathalie Quintane.