

VER E ESCREVER: TRÂNSITO INTERSEMIÓTICO NA POESIA

Aurora Gedra Ruiz Alvarez
(*Universidade Presbiteriana Mackenzie*)

RESUMO

Este estudo discute a questão da visualidade na Literatura Portuguesa da Modernidade e concentra o seu foco na vertente que reúne composições elaboradas a partir da transposição da linguagem pictórica para a verbal. Tomando “Un coup de dés”, de Mallarmé, como texto seminal de experimento poético, o artigo alimenta a discussão sobre o processo de tradução da tela do pintor holandês para a poesia, ao longo da análise de “*A cadeira amarela*, de Van Gogh”, de Jorge de Sena.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge de Sena; Intermidialidade; Écfrase.

ABSTRACT

This paper aims at discussing the question of visuality in Portuguese Literature of Modernity and concentrates its focus on the branch of compositions created from the transposition of the pictorial language into a verbal one. Taking “Un coup de dés” by Mallarmé, as a seminal text of poetic experiment, it reflects on the process of translation from the Dutch painter’s canvas to poetry, throughout the analysis of the poem “*The yellow chair*, by Van Gogh”, written by Jorge de Sena.

KEYWORDS: Jorge de Sena; Intermediality; Ekphrasis.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: A DESTERRITORIALIZAÇÃO NA ARTE MODERNA

Em “*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*”¹ (1897), Stéphane Mallarmé inaugura uma nova forma de poe­tar e, ao mesmo tempo, um novo modo de ler poesia. O caráter experimental desse poema, ou desse poema em prosa² como o denomina seu autor, quer pela inovação da lin­guagem, quer pelo abandono da disposição tipográfica regular, torna-o um dos precursores da poesia concreta. Nele, a palavra compreendida como objeto composto de signifi­cante e significado perde a sua centralidade e passa a dividir o seu relevo com o conteúdo matérico que ela contém e com a disposição deste na mancha da página. O *logos* enquanto elemento gráfico conhece, aqui, também o sentido de volume distribuído no espaço e toma o formato de um grande tabuleiro, em que o jogo das peças-palavras ganha significados a partir da exploração da superfície da página, constituída de espaços em branco e espaços gráficos.

Movimento inverso também ocorre em *La géante* (1929-1930) (Fig. 1 in Apêndice 1), de René Magritte. Inspirado na leitura do poema de Baudelaire, de mesmo título, o surrealista belga pinta a Mãe-Natureza, representada pela figura de uma mulher gigantesca. A tela se compõe da iconografia, ocupando o maior espaço da aquarela, e do poema que deu origem à sua criação, na margem direita da prancha. Trata-se de uma transposição intersemiótica e, ao mesmo tempo, de um processo de hibridização. A primeira ocorrência concerne à passagem de uma linguagem para a outra, ou seja, do poema de Baudelaire para a tela. A segunda resulta da constituição do objeto a partir da combinação de diferentes códigos: o visual e o verbal. Esta simbiose implica não apenas um novo modo de criar arte, mas também um jeito particular de lê-la.

Desde a obra seminal de Mallarmé, o desejo de expandir as fronteiras das artes encontra eco em outros artistas que ampliam e diversificam as experiências. As novidades desses exercícios interartes são, por vezes, muito arrojadas e assume feitios muito diversos nos poetas brasileiros, especialmente no experimentalismo formal da poesia, tais como: os poemas concretos de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, os poemóbiles, de Augusto de Campos, os clip-poemas também deste último, os videopoemas de Wilton Azevedo, os biopoemas de Eduardo Kac, etc. Em todos esses casos, dá-se a absorção de qualidades de outra mídia, a combinação ou a fusão de propriedades de meios distintos.

A poesia experimental, estribada no trabalho com diferentes códigos, com variados arranjos tipográficos, ou com as novas tecnologias, também está presente no fazer poético de ilustres representantes portugueses como António Aragão, Salette Tavares, Alberto Pimenta, Ernesto M. de Melo e Castro, ou em algumas experiências de Ana Hatherly, José Luiz Peixoto, dentre outros. A lista é extensa e não é intenção deste estudo mapear as diversas manifestações dessa poesia, quer do Brasil, quer de Portugal,

dada a grande variedade de composições que se filiam ao universo das relações interartes. Privilegiamos, aqui, o viés da transposição intersemiótica da pintura para a literatura.

A TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA

Primeiramente, é bom esclarecer o sentido que atribuímos ao conceito de transposição intersemiótica. Entendemos que esse fenômeno se caracteriza pela tradução de linguagens, em que a criação de um novo artefato resulta da eleição de novos mecanismos de expressão em um sistema diferente do sistema-fonte, expedientes estes que estabelecem outra rede de sentidos e que garantem ao objeto uma identidade própria. Esse novo artefato é um produto intersemiótico, na medida em que incorpora ou que apresenta qualidades de uma mídia (pintura, escultura, arquitetura, por exemplo), oriunda de outra situação de produção e de circulação, ou seja, o leitor apreende o novo texto ao mesmo tempo em que nele reconhece o texto antigo. A legibilidade dessa tradução está condicionada ao repertório do leitor que pode ler ou não as marcas da mídia-matriz no novo objeto.

Neste trabalho, vamos refletir sobre a natureza dessas práticas de tradução e sobre uma das possibilidades de análise desse texto. Para tanto, examinaremos um poema de Jorge de Sena. Nosso objetivo é conhecer como o poeta transpõe uma tela de Vincent Van Gogh para a poesia.

DA TELA DE VAN GOGH AO POEMA DE JORGE DE SENA

Jorge de Sena é um escritor português, que se naturalizou brasileiro em 1963 durante a sua permanência no Brasil de 1959 a 1965. Foi historiador da cultura, escreveu poesia, teatro, romance, conto. Sofreu influências de várias correntes estéticas, principalmente do Surrealismo, sobretudo em aspectos técnicos, mas não se filiou a nenhuma escola literária. Sua arte apresenta dupla face: ao mesmo tempo em que persegue uma vertente da tradição medieval e renascentista, também se interessa por várias formas de experimentalismo. Vamos estudar este segundo traço da poética do escritor, mais especificamente, o processo de transposição intersemiótica.

A composição escolhida para análise está em *Metamorfoses*, obra publicada em 1963. Esta coletânea contém poemas elaborados a partir da transposição de textos da pintura, escultura, arquitetura, dança e um posfácio, em que o escritor faz considerações relevantes e bastante oportunas sobre o objeto deste estudo. Nela, Jorge de Sena (1963, p. 121) comenta que o seu interesse pela transcodificação surge em 1950, na obra *Pedra filosofal*, com os poemas: “Uma Anunciação”, “O Patinir das Janelas Verdes” e “Bonnard”. Acerca da natureza dessa produção, o poeta apresenta a reflexão que se segue:

Possivelmente dir-se-á que estes poemas são ensaísmo literário, meditações moralísticas, impressionística crítica de arte, tudo isso enroupado de métrica e de alguma emoção. Entre, por exemplo, “Walter Pater que ‘descreveu’ a Gioconda” e estes versos, não há qualquer analogia – e será óbvio, lendo os poemas, que não são nem pretendem ser crítica de arte. Estou mesmo em crer que os devotos dos objetos estéticos se indignarão com que eu não me tenha contentado apenas com contemplá-los. (SENA, 1963, p. 129)

Neste depoimento, Sena traz à baila a questão da recepção e a dificuldade que pressupostamente a crítica iria enfrentar na tarefa de atribuir nome a esse fazer poético. Suas reflexões sobre a natureza dessa literatura apontam-nos antes para o esforço do crítico em teorizá-la, que para o intento do criador em tão somente apresentar a novidade da sua poesia.

Essa poética inaugurada por Sena abre caminho para outros escritores portugueses, como Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, entre outros. Estes últimos participam juntamente com o fotógrafo Jorge Molder, da obra *Uma exposição* (1974), publicação feita para homenagear Edward Hopper. A coletânea constitui-se de fotografias das telas do pintor feitas por Molder, de poemas de J. M. Magalhães³ e João Miguel Fernandes Jorge, criados também a partir de composições do pintor americano.

Neste trabalho pretendemos nos concentrar no exame do poema “*A cadeira amarela*, de Van Gogh”, de *Metamorfoses* (Apêndice 2), para compreender a viagem que Jorge de Sena empreende no diálogo intersemiótico entre *A cadeira amarela*, de 1888 (Fig. 2 in Apêndice 3), do pintor holandês, e a literatura. Como norte desta análise, propomos discutir as questões: que procedimentos o poeta agencia para a leitura do texto visual? De que atributos de visibilidade o *logos* se impregna na translação da pintura para o verbo?

Aproximemo-nos do texto e descubramos algumas respostas para essas perguntas e uma possibilidade de leitura do poema.

Em “*A cadeira amarela*, de Van Gogh”, a voz lírica elege dois procedimentos intermidiais para a construção do poema: o primeiro manifesta-se na estrofe inicial, onde predominam notações descritivas, com algumas intervenções apreciativas daquele que vê. No segundo momento, a voz enunciativa expande-se em reflexões sobre o que vê, estabelecendo relações entre os objetos observados e o sujeito a quem eles pertenceram.

As duas ocorrências de transposições intersemióticas inscrevem-se na categoria da écfrase, sendo a primeira tomada em seu sentido estrito e a segunda em seu sentido mais amplo. Vejamos então o conceito de écfrase, segundo alguns teóricos da Intermidialidade.

No estudo sobre a etimologia da *écfrase*, Jean H. Hagstrum lembra-nos que o substantivo grego *ekphrasis* e o adjetivo *ekphrastic*, em inglês, têm a sua origem no vocábulo grego *ekphrazein* (ἐκφράζειν), que significa, falar para os outros, contar tudo⁴. (HAGSTRUM, 1987, p. 18, nota 34). No sentido mais próximo da raiz grega, para Hagstrum, a *écfrase* implica a descrição de um objeto real ou imaginário (HAGSTRUM, 1987, p. 18) e não apenas “uma representação verbal de uma representação visual”⁵ (HEFFERNAN, 1996, p. 262).

Em “The problems of *ekphrasis*”, Murray Krieger (1998, p. 9-10) levanta a questão de que a *écfrase* não pode ser compreendida como uma epistemologia visual que se limita a apreender o pictórico em um poema, uma vez que a propriedade pictural é intrínseca à pintura e não à literatura. De acordo com o crítico, a *écfrase* é “uma tentativa de imitar verbalmente um objeto das artes plásticas, concebido na pintura ou na escultura”⁶ (KRIEGER, 1998, p. 4). Para dar cumprimento a essa tarefa de transposição, o criador busca equivalências verbais para a imagem visual.

Claus Clüver, de sua parte, amplia o conceito desse fenômeno. Para ele, a “*écfrase* é uma representação verbal de um texto composto em um sistema sígnico não-verbal”⁷ (CLÜVER, 1997, p. 26). Deste enfoque, quaisquer representações literárias da pintura, da escultura, da arquitetura, etc. podem se tornar objetos ecfásticos. Considera ainda o estudioso da Intermidialidade nas suas considerações sobre *Metamorfoses*, de Jorge de Sena, que, na *écfrase*, a voz enunciativa não se desprende da sua experiência visual. É a partir do observado que ela “recorda, interpreta, reflete, medita, associa o que viu aos temas da existência e da experiência humana”⁸ (CLÜVER, 1997, p. 28). Observemos que Clüver, em suas considerações, vai além do conceito de *écfrase* que a define como notações apenas descritivas do objeto, conforme visto em Hagstrum (1987). O sujeito poético pode migrar da esfera que busca a equivalência verbal para o signo visual e penetrar no âmbito das reflexões acerca do que vê.

Examinemos agora, em “*A cadeira amarela*, de Van Gogh”, como se dá essa passagem da posição da voz enunciativa do campo descritivo para a esfera das ilações acerca do objeto contemplado.

Na primeira estrofe, o sujeito poético semelha estar diante da tela de Van Gogh e passa a descrevê-la: o “chão de tijoleira”, “uma cadeira rústica [...] empalhada e amarela”, “cachimbo”, “um caixote baixo”, “a assinatura” do pintor, “a porta [...] azulada”. O poeta não se coloca frente a realidades fenomênicas, mas diante de representações estéticas do mundo e, deste ponto, procede à transposição daquilo que tem qualidades pictóricas para o código verbal. Concomitante a este procedimento, insinua-se um olhar perscrutador que quer adivinhar o que o observador não apreende da lâmina: “num papel ou num lenço”, “tabaco ou não?”. Observe-se que a voz enunciativa persiste na tarefa de contar ao enunciatório o que vê e de indicar a posição que os objetos ocupam na prancha, muito embora o percebi-

do, neste momento, não se manifeste em sua *enargeia*⁹ no discurso verbal, ou seja, segundo Hagstrum (1987), ele não é exposto em suas qualidades visuais plenas, como aquelas que ele detém na natureza.

Na descrição, ou na tentativa de fazê-la (quando a ausência de nitidez impede o reconhecimento do elemento percebido), a voz enunciativa assume uma atitude apreciativa diante do que vê, como nas expressões: “rústica”, “rusticamente empalhada”, “recozida e gasta”, “desbotada porta”, “mal assentes, carcomidas e sujas”. Note-se que ocorre um aprofundamento da percepção: ele não se basta apenas a olhar de forma ligeira a tela. Ele relata minuciosamente o que vê e valora o que está sob o campo de sua visão, conferindo-lhe sentidos que se estendem ao dono desses objetos. Ao lado da notação sobre o estilo do pintor: “[...] matéria espessa/ em que os pincéis se empastelavam suaves”, desenvolve-se a isotopia da vida humilde atribuída a Van Gogh. Neste ponto, o sujeito lírico distancia-se da percepção do objeto para uma reflexão sobre o que apreende visualmente. Entra no campo da “meditação” “poética”¹⁰, para usarmos a terminologia cunhada pelo próprio Jorge de Sena (1963, p. 121).

Na segunda estrofe, estabelece-se um cotejo entre a fase de fausto de Van Gogh, em que comparecem seres mitológicos, personagens da realeza, paisagens, batalhas, e a fase da “humildade”, metonimicamente expressa pelos elementos representados no quadro. A voz enunciativa recorre à memória do espectador acerca da produção anterior do artista, para interpretar o que o olhar capta da tela sob análise. A estrofe se fecha com uma reflexão acerca dos elementos dispostos sobre o assento da cadeira: o fumo – foi esquecido/ ou foi pousado expressamente como sinal de que/ o pouco já contenta quem deseja tudo.

Recria-se, nesses versos, o *ethos* daquele que se basta com a severidade franciscana, mediante a equação paradoxal de que “o pouco” satisfaz “quem deseja tudo”. No processo criador, a voz enunciativa apresenta os objetos não como uma manifestação fenomênica do referente, mas como a representação do posicionamento filosófico daquele a quem os objetos pertenciam. Este enfoque distancia o discurso poético do conceito de *enargeia*, conforme vimos em Hagstrum (1987, p. 12), ou seja, o discurso não mais busca recriar o referente em sua *evidentia*.¹¹

Na terceira estrofe, traça-se nova comparação, agora, entre o que o signo “cadeira” significa na situação enunciativa da representação plástica e o significado que ele detém fora dela. No processo interpretativo do signo, este se afasta cada vez mais da função pragmática de peça de mobília de um determinado espaço e transfigura-se na história de vida do pintor. Os objetos captados pelo olhar da voz enunciativa, que no início do poema os via na sua concretude e descrevia-os nas suas particularidades físicas, nesse momento representam o privado, a intimidade que quer ser resguardada: os vícios (o tabaco), os conflitos vividos, a loucura, a orelha cortada, a dor, as vigílias, o vazio do quarto, a solidão.

Giulio Carlo Argan comenta que “Van Gogh ocupa um lugar ao lado de Kierkegaard e de Dostoiévski; como estes, ele se interroga, cheio de angústia, sobre o significado da existência, do estar-no-mundo” (ARGAN, 2006, p. 123). Para esse crítico da arte, o pintor assimila o seu entorno e, nesse processo, impregna o que apreende da densidade da vida e do seu posicionamento questionador frente ao mundo. No poema, a voz enunciativa, por seu turno, lê esse mundo de tensões que a tela encerra.

Persiste ainda na quarta estrofe o processo de transformação dos objetos na imagem humana do pintor, na medida em que o sujeito poético estabelece imediata relação entre a assinatura de Vincent, disposta no caixote que ocupa o canto direito ao fundo da tela, e a identidade de sujeito que ela representa.

O posfácio de *Metamorfoses* pode oferecer pistas interpretativas para esse passo da análise. Nele, Jorge de Sena comenta que

[...] os povos só valem como humanidade. [...] E a alegria que sinto, no Museu Britânico ou no Louvre, ante as coleções onde palpita uma vida milenária, não provém de esta ser milenária, estranha, distante, bárbara ou requintada, mas sim [provém] de eu sentir em tudo, desde as estátuas aos pequeninos objectos domésticos, uma humanidade viva, gente viva, pessoas, sobretudo pessoas (SENA, 1963, p. 122)¹²

Os signos que estão sob a mira da voz enunciativa deixam de ser referências a objetos que desempenham ou desempenhavam funções utilitárias, para se metamorfosearem em “retrato” do sujeito que eles representam. Nesta situação enunciativa, eles se resignificam. Assim como o olhar do crítico Jorge de Sena se descola do campo fenomênico e busca uma leitura intersubjetiva, etnocultural, o olhar também de quem enuncia abstrai da materialidade dos objetos e capta a vida que estes absorveram de Vincent.

Giulio Carlo Argan comparece novamente neste estudo para nos falar da arte de Van Gogh. Embora de instância diferente, sua leitura da pintura do mestre holandês é muito próxima ao da voz enunciativa. Para o crítico, o posicionamento de Van Gogh diante da realidade

não [é de] quem a contempla para conhecê-la, mas [de] quem enfrenta vivendo-a por dentro, sentindo-a como um limite que se impõe, da qual não pode se libertar senão tomando-a, apropriando-se dela, identificando-se com aquela “paixão da vida” que, ao final leva à morte? [...]. O que Van Gogh quer é uma pintura verdadeira até o absurdo, viva até o paroxismo, até o delírio e a morte (ARGAN, 2006, p. 125).

A interpretação de que a obra de Van Gogh é gestada de vivências densas, conflituosas, dialoga com a expressão “o seu nome de corvo”, presente nos últimos versos do poema, que retoma uma versão oficiosa de que Van Gogh teria se suicidado durante a pintura de *Campo de trigo com corvos*, de 1890 (WALTHER, 1990): a presença dos corvos no quadro seria uma antevisão de Van Gogh sobre o seu fim trágico¹³.

Voltando a considerar o procedimento da voz enunciativa, é possível perceber que, na última estrofe, ela instala novo andamento no poema. Este sofre uma variação no modo como os signos se dão a conhecer ao leitor-espectador. Primeiramente há uma retomada dos objetos anteriormente referidos (“nome próprio”, “cachimbo”, “porta”, “chão”, “cadeira”), seguindo o mesmo procedimento ecfástico descritivo do início do poema. A seguir, a voz enunciativa os expõe a um novo processo epistemológico. Agora, não mais apoiado na descrição dos objetos, mas orientado para um questionamento cerrado acerca da relação significante/significado dos signos, que gravita em torno do núcleo “nome próprio”. O poema finaliza-se com indagações sobre a legitimidade de se considerar que os objetos estejam impregnados da humanidade do pintor, de acordo com a linha de raciocínio desenvolvida na estrofe anterior. “Há nomes que resistam?”, interpela o sujeito poético. A seguir: “Que cadeira, mesmo não-cadeira, é humildade?” Observe-se que, neste passo, caminha-se do nível icônico, para usarmos a nomenclatura peirceana, para o questionamento da representação simbólica desses objetos. Eles podem ser vistos como símbolos de “humildade”, “solidão”, “angústia”, “inquietação”? Por fim, a questão crucial: de tudo isso, o que permanece? “são só cadeiras o que fica, e um modesto vício/ pousado sobre o assento enquanto as cores se empastam?”

A voz enunciativa direciona a reflexão para o plano da recepção da obra de arte. O que um espectador lê na obra de Van Gogh? Ele toma o que vê como formas concretas, os objetos na sua materialidade, ou apreende o valor simbólico de que eles são portadores? Se as questões ficam em aberto ao final do poema, aguardando pela voz do leitor/observador, o sujeito poético, no entanto, já deu a sua resposta no processo enunciativo, decodificando os signos para além do nível icônico. No procedimento ecfástico, o sujeito não quer apenas descrever a materialidade do que vê, mas semiotiza o que vê, na ânsia de decodificar o que está para além da manifestação sensível. Elegendo a éfrase como processo de conhecimento e de criação poética, o eu lírico sonda no artefato artístico – *A cadeira amarela* – os traços de humanidade do pintor holandês.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Em suma, na desterritorialização das artes, a éfrase questiona os limites pictóricos do verbo que privilegia o signo com atributos da pintura. No poema sob exame, não são as qualidades do visual e do espacial que dialogam com as artes plásticas, como no poema de Mallarmé referido no início deste estudo. São as qualidades de visibilidade assimiladas da pintura que se constituem em diálogo intersemiótico. A partir do reconhecimento dos elementos constantes na prancha, a voz lírica busca perscrutar o que está além da matéria pictórica, no desejo de capturar as forças profundas do ser que a criou.

Do exposto, pode-se concluir que *Metamorfoses*, ou mais especificamente, “*A cadeira amarela*, de Van Gogh”, anuncia os novos rumos da poesia portuguesa contemporânea, deslocando as fronteiras entre as artes. Por um lado, dota a palavra com as qualidades de visibilidade mediante o uso do recurso da écfrase: transcodifica do visual para o verbal. Por outro, persegue o veio poético que interroga, filosofa em métrica, enfim, que dá larga à emoção, metamorfoseando a matéria pictórica em poesia, ou, em outros termos, “medita poeticamente” acerca do objeto artístico que toma como ponto de partida para a sua criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. A pintura e o poema: processos de criação e de leitura. *Letras & Letras*, Revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Editora da Universidade Federal de Uberlândia. v. 27, n. 02, p. 413-422, jul/dez.2011.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CLÜVER, Claus. *Ekphrasis* reconsidered: On verbal representations of non-verbal texts. In: LAGERROTH, U-B; LUND, H.; HEDLING, E. *Essays on the interrelations between the arts and media*. Amsterdam/Atlanta, G.A: Ropodi, 1997, p. 19-33.

HAGSTRUM, Jean H. *The sister arts*. The tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray. Chicago/London: University of Chicago Press, 1987.

HEFFERNAN, James A. W. Entering the museum of words: Browning’s “My last Duchess” and the twentieth-century ekphrasis. In: WAGNER, Peter (Ed.). *Icons, texts, iconotexts: essays on ekphrasis and on intermediality*. Berlin/New York: W. de Gruyter, 1996, p. 262-280.

KRIEGER, Murray. The problems of *ekphrasis*. In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Ed.). *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press, 1998, p. 3-20.

MAGRITTE, René. *La géante* (1929-1930). In: *Fondation Magritte*. Disponível em: <<http://www.magritte.be/>> Acesso em: 20 abr. 2011. E disponível em: <<http://literaturaearte.blogspot.com/2006/04/ baudelaire-e-magritte.html>> Acesso em: 20 abr. 2011.

MALLARMÉ, S. Préface à *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. In: *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard-Pléiade, 1945.

SENA, Jorge de. *Metamorfoses*. Lisboa: Livraria Morais, 1963.

VAN GOGH, Vincent. *A cadeira amarela*. 1888. In: *National Gallery of Art*, Londres. Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/vincent-van-gogh-van-goghs-chair>> Acesso em: 19 abr. 2011.

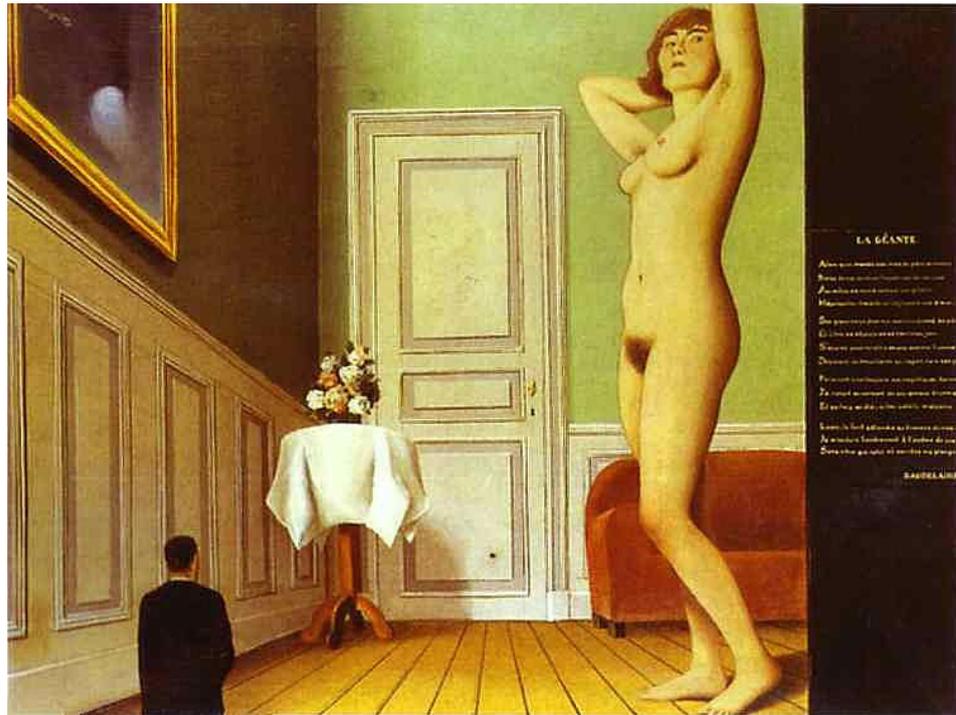
WALTHER, Ingo F. *Vincent Van Gogh 1853-1890: visão e realidade*. Trad. Maria Odete Gonçalves-Koller. Köln: Benedikt Taschen, 1990.

Recebido para publicação em 08/06/12.

Aprovado em 30/06/2012.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – FIG. 1 – RENÉ MAGRITTE. *LA GÉANTE*



René Magritte. *La géante*. (1929-1930). / Poema de Baudelaire. Aquarela em papel, papel cartão e tela. 54 x 73 cm. Museu Ludwig, Colônia, Alemanha.

APÊNDICE 2 – JORGE DE SENA. "A CADEIRA AMARELA, DE VAN GOGH"

A cadeira amarela, de Van Gogh

No chão de tijoleira uma cadeira rústica,
rusticamente empalhada, e amarela sobre
a tijoleira recozida e gasta.

No assento da cadeira, um pouco de tabaco num papel
ou num lenço (tabaco ou não?) e um cachimbo.

Perto do canto, num caixote baixo,
a assinatura. A mais do que isto, a porta,
uma azulada e desbotada porta.

Vincent, como assinava, e da matéria espessa,
em que os pincéis se empastelaram suaves,
se forma o torneado, se avolumam as
travessas da cadeira como a gorda argila
das tijoleiras mal assentes, carcomidas, sujas.

Depois das deusas, dos coelhos mortos,
e das batalhas, príncipes, florestas,
flores em jarras, rios deslizantes,
sereno lusco-fusco de interiores de Holanda,
faltava esta humildade, a palha de um assento,
em que um vício modesto – o fumo – foi esquecido,
ou foi pousado expressamente como sinal de que
o pouco já contenta quem deseja tudo.

Não é no entanto uma cadeira aquilo
que era mobília pobre de um vazio quarto
onde a loucura foi piedade em excesso
por conta dos humanos que lá fora passam,
lá fora riem, mas de orelhas que ouçam
não querem mesmo numa salva rica
um lóbulo cortado, palpitante ainda,
banhado em algum sangue, o «quantum satis»
de lealdade, amor, dedicação, angústia,
inquietação, vigílias pensativas,
e sobretudo penetrante olhar
da solidão embriagadora e pura.

Não é, não foi, nem mais será cadeira:
Apenas o retrato concentrado e claro
de ter lá estado e de ter lá sido quem
a conheceu de olhá-la, como de assentar-se
no quarto exíguo que é só cor sem luz
e um caixote ao canto, onde assinou Vincent.

Um nome próprio, um cachimbo, uma fechada porta,
um chão que se esgueira debaixo dos pés
de quem fita a cadeira num exíguo espaço,
uma cadeira humilde a ser essa humildade
que lhe rói de dentro o dentro que não há
senão no nome próprio em que as crianças têm
uma fé sem limites por que vão crescendo
à beira da loucura. Há quem assine,
a um canto, num caixote, o seu nome de corvo.
E há cantos em pintura? Há nomes que resistam?
Que cadeira, mesmo não-cadeira, é humildade?
Todas, ou só esta? Ao fim de tudo,
são só cadeiras o que fica, e um modesto vício
pousado sobre o assento enquanto as cores se empastam?

APÊNDICE 3 – FIG. 2 – VINCENT VAN GOGH. A CADEIRA AMARELA (1888)

Vincent de Van Gogh. *A cadeira amarela*. Óleo sobre tela. 91,8 x 73 cm. National Gallery of Art, Londres.



NOTAS

1 “Un coup de dés *jamais n'abolira le hasard*”. Todas as traduções são do autor deste artigo.

2 Essa classificação foi dada por Mallarmé no prefácio que ele escreveu para a Revista *Cosmópolis*, onde o texto foi publicado pela primeira vez (MALLARMÉ, 1945, p. 456).

3 Em “A pintura e o poema: processos de criação e de leitura”, in Revista *Letras & Letras* (ALVAREZ, 2011), examinamos como J. M. Magalhães toma a tela “Cape Cod Evening” como inspiração poética para reelaborar a cena visual no poema de mesmo nome, mediante os atributos de plasticidade dados pelo signo verbal.

4 “[...] the Greek noun [ekphrasis] and adjective [ekphrastic] come from *ekphrazein* (ἐκφράζειν), which means ‘to speak out’, ‘to tell in full’”

5 Para Heffernan, *ekphrasis* “is the verb representation of a visual representation”.

6 “[ekphrasis is] the attempted imitation in words of an object of the plastic arts, primarily painting or sculpture” (Krieger, *Pictures into words*, p. 4).

7 “*Ekphrasis* is a verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system.”

8 “[...] recording, interpreting, reflecting, meditating, linking the observed to themes of the human existence and experience”

9 É um termo grego, da retórica, aplicado ao discurso descritivo que cria uma imagem visual muito próxima àquela que o observador tem do objeto natural. (HAGSTRUM, 1987, p. 12). “*Enargeia* implies the achievement in verbal discourse of a natural quality or of a pictorial quality that is highly natural.”

10 Jorge de Sena considera que, em *Metamorfoses*, há um claro interesse em “meditar poeticamente no sentido [...] de determinados objetos estéticos” (SENA, 1963, p. 121).

11 Termo latino para *enargeia*. Em latim, há outras acepções para essa figura da retórica: *inlustratio*, *repraesentatio*.

12 Este fragmento, segundo nota 1 de rodapé do próprio autor, em *Metamorfoses* (SENA, 1963, p. 123), foi retirado do seu artigo “Reflexões sobre o exótico, o folclórico, etc., a propósito do teatro clássico da China”, publicado em o *Comércio do Porto*, de 26 de novembro de 1957.

13 Como a imagem dos corvos está associada à morte, Ingo Walther comenta que muitos críticos consideram que a presença dessas aves na tela de Van Gogh representa um vaticínio da morte do artista. Até onde vai o lendário, onde reside a verdade, não se sabe. O certo é que, depois dessa obra, Van Gogh não conseguiu produzir trabalhos tão representativos quanto este.