

A METAMORFOSE DA ARTE: DO QUADRO AO POEMA

Edson Rosa da Silva*

*Eu sei que os povos só valem como
humanidade, nunca valeram como outra coisa.
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 de eu sentir em tudo,
desde as estátuas aos pequeninos objectos
domésticos, uma humanidade viva, gente viva,
pessoas, sobretudo pessoas.*

Jorge de Sena

Começo assim, com esta pequena citação extraída do posfácio de 1963 que o poeta Jorge de Sena escreveu para as suas *Metamorfoses*. E assim começo porque me parece ouvir aí ecos de leituras que me são muito familiares e que me vão permitir aproximar o escritor francês André Malraux do escritor português, objeto deste colóquio e desta mesa. Tal aproximação já não seria difícil, dada a atenção que o poeta sempre dedicou a Malraux, de quem traduziu o mais famoso romance, intitulado *A Condição Humana*, e que sempre admirou como um dos grandes defensores do humanismo. Que Sena tenha conhecido a obra romanesca de Malraux, quanto a isso não paira dúvida alguma; que tenha conhecido seus escritos sobre a arte, sobre isso nada posso afirmar com plena certeza. Por isso, vou usar como único critério comparativo a ressonância de vozes semelhantes e a convergência dos interesses estéticos.

É de grande agudeza a reflexão teórica do ensaísta André Malraux que o brilho do ficcionista da *Condição Humana*, prêmio Goncourt de 1933, acabou por ofuscar. São muitos os ensaios estéticos que publicou. Dentre eles destaco as duas trilogias mais conhecidas: *A Psicologia da Arte* (depois intitulada *As Vozes do Silêncio*), da qual faz parte o famoso *Museu Imaginário*, publicado em 1947, e reeditado em 1951; e *A Metamorfose dos Deuses*, que contém *O Sobrenatural* (1957), *O Irreal* (1974) e *O Intemporal* (1976). Acredito que, com seu interesse e amor confessado pela arte e pelos museus, é muito provável que Sena tenha conhecido essas trilogias tão apreciadas pelos intelectuais portugueses de sua geração. A citação que acima destaquei ressalta a função humana e cultural dos museus para o escritor

*Doutor em Letras Modernas (UFRJ, 1984), é Professor Titular de Língua e Literatura Francesa da UFRJ desde 1998 e Pesquisador I do CNPq.

português, função essa que o escritor francês aponta com frequência em seus estudos sobre a arte, como lemos, a título de exemplo no *Museu Imaginário*: «Ao ‘prazer do olhar’, a sucessão, a aparente contradição das escolas acrescentaram a consciência de uma busca apaixonada, de uma recriação do universo em face da Criação. Afinal, o museu é um dos lugares que dão a mais alta idéia do homem» (MALRAUX, 2004: 205). Quanto «à vida milenária» que palpita nas coleções, como diz Sena na mesma citação, é igualmente um tema recorrente de *As Vozes do Silêncio* que termina assim: «Na noite em que ainda desenha Rembrandt, todas as Sombras ilustres, bem como as dos desenhistas das cavernas, acompanham com o olhar a mão hesitante que lhes prepara a imortalidade ou um novo sono...» (MALRAUX, 2004: 900). E continua logo a seguir: «E a mão, cujo tremor os milênios acompanham no crepúsculo, treme, da forma mais secreta e mais elevada, pela força e pela honra de ser homem» (MALRAUX, 2004: 900). A arte, da qual os museus são os grandes depositários, atravessa os tempos imemoriais: e cada artista, tal Rembrandt ou outras Sombras ilustres, ou os primitivos pintores das cavernas, acompanham cada tentativa de um novo artista de proclamar a grandeza de ser homem. Como Malraux já havia dito em 1935, no prefácio do seu romance *O Tempo do Desprezo*, «pode-se querer que o sentido da palavra arte seja tentar dar aos homens consciência da grandeza que ignoram em si mesmos» (MALRAUX, 1935: 9).

Não pretendo dizer que há aí influência, isso não me parece importante, há aí, sim, coincidência, convergência de pensamentos que vêm na arte uma manifestação elevada do espírito humano. E é nisso que eles se encontram.

Outra convergência que me salta aos olhos é o título da coletânea *Metamorfoses*, que o autor lembra, por duas vezes no referido posfácio, ter sido inicialmente «Museu». Assim afirma ele: «Esta palavra sugestionara-me, quando li, na tradução inglesa do *Dicionário das Antiguidades Clássicas*, de Oskar Seyffert, que museu foi originariamente um templo dedicado às Musas, e depois local dedicado às obras das Musas; [...]» (SENA, 1963: 157) Com efeito, as *Metamorfoses* são uma exposição de quadros, como num museu, e um sarau de música como numa sala de concerto, transpostos pela palavra para o lugar da poesia. É a consciência da necessidade dessa transformação para a continuidade da arte e o trabalho de releitura, de deslocamento e de alusão que são, na minha interpretação, a melhor definição de metamorfose. A metamorfose cuida, portanto, de reler uma obra anterior, dando-lhe outra forma e, até mesmo, outros sentidos; cuida ainda de deslocá-la de seu contexto, de seu tempo, de seu mundo; ou cuida, por vezes, de aludir a um aspecto, detalhe significativo que não reconstitui a obra mas que a não deixa esquecer, tornando-a imperativamente presente num traço, numa mancha, num compasso, num acorde, numa nota.

Sabemos que a *metamorfose* é o conceito-chave da reflexão malruciana sobre a arte, aquele que se acha na base da composição do *Museu Imaginário*¹ e da *Metamorfose dos Deuses*². É também o que rege as reflexões do livro póstumo de 1977,



intitulado *O Homem Precário e a Literatura*³, onde a idéia de biblioteca interior⁴ ou imaginária⁵ retoma o conceito de museu imaginário: «Nossa relação com a literatura [no mundo moderno], imposta pela metamorfose, separa-se das precedentes pelo fato de que estas aspiravam todas a uma permanência: beleza, razão, expressão, paixão» (MALRAUX, 1977: 289). À permanência de algo imutável, o mundo moderno opõe a transformação. Por meio de análises agudas e sutis, Malraux nos faz seguir, como uma forma de História da Arte em três atos, a metamorfose da arte que passa da aura sagrada (no mundo antigo) à aura da beleza idealizada (no Renascimento), para, rompendo com uma aura sacralizada, como quer Walter Benjamin, tornar-se seu próprio objeto de representação nos tempos modernos, quando enunciado e enunciação cada vez mais se aproximam: transpondo, pois, os limites do templo religioso, dos palácios e dos salões, o museu revela-se o espaço privilegiado da arte. Aí refletem-se e iluminam-se, num constante movimento de confrontação para que uma reproduza a outra, para que uma provoque muitas. Ao invés da ilusão de captar ou de reproduzir uma realidade ou uma verdade, a arte cede ao procedimento da alusão a uma outra obra ou à sua própria significação. Com efeito, quer se trate da representação do divino ou da beleza ideal, do mundo ou de seu próprio fazer, a arte nunca escapou à confrontação entre a obra e o modelo que deveria supostamente representar ou metamorfosear.

E qual seria o modelo que a poesia seniana das *Metamorfoses* quer representar? Retomando obras plásticas que admira ou composições musicais que o fascinam (bem mais do que as obras plásticas, como confessa), dá a essas obras um novo vigor, seja pela repetição do tema que será fatalmente outro, seja pela sua presentificação em outro contexto sociocultural, seja pelo desvio que permitirá dizer, a partir de um *leitmotiv*, coisas que se assemelham mas que fogem ao caráter mimético de uma descrição.

Assim é, por exemplo, a «Carta aos meus filhos sobre os Fuzilamentos de Goya». Ao relembrar o *Três de Maio* de Goya, e a violência dos soldados de Napoleão contra o povo espanhol, Sena dirige-se aos seus filhos para falar-lhes da violência do mundo que os aguarda, para falar daqueles que

amaram o seu semelhante no que ele tinha de único,
de insólito, de livre, de diferente,
e foram sacrificados, torturados, espancados,
e entregues hipocritamente à secular justiça,
para que os liquidasse «com suma piedade e sem efusão de sangue».
Por serem fiéis a um deus, a um pensamento,
a uma pátria, a uma esperança ou muito apenas
à fome irresponsível que lhes roía as entranhas,
foram estripados, esfolados, queimados, gaseados,
e os seus corpos amontoados tão anonimamente quanto haviam
vivido,
ou suas cinzas dispersas para que delas não restasse memória.





Às vezes, por serem de uma raça, outras
por serem de uma classe, expiaram todos
os erros que não tinham cometido ou não tinham consciência
de haver cometido.

(SENA, 1963: 127)

Aqui não há *ekphrasis*. Não sabemos, pelo texto, como é o quadro que, aliás, ainda só figura no título do poema, além da reprodução na página anterior. Mas o poema não diz o quadro, apenas diz a mensagem que Goya passa ao poeta e que se metamorfoseia na mensagem que dirige aos filhos. Não importam os soldados de arma apontada nem o homem de braços abertos tão alegoricamente ali colocado, uma espécie de Cristo que permite ao humanista Sena ver aí toda a sorte de oprimidos e torturados. O pictórico não importa, apenas seus possíveis sentidos. Os mesmos que foram para o pintor, contemporâneo do fato histórico? Não creio. Pelo texto de Sena perpassam outras referências (ao nazismo, por exemplo, que pertence ao seu tempo histórico) e que Goya não conheceu. Sena alegoriza o fato histórico, ou, a bem da verdade, deforma a precisa referência que a data de 1808 parece fixar. E, para ser radical, diria que Sena mente para os filhos, pois não é disso que Goya falava. Mas como escapar à máxima do grande Pessoa? O poeta tem que fingir, tem que inventar, recriar, transformar, mesmo que para isso seja preciso mentir. A arte não perpetua o passado, ela o retoma e o transforma, ela o torna presente. Sena alude a Goya, não o pinta ecfrasticamente em sua poesia, e faz de Goya um crítico até das atrocidades contra os judeus. Subverte o tempo. Subverte o espaço, a história, a objetividade. Pinta um outro Goya, ou faz de Goya o pintor de atrocidades intemporais (é essa a única eternidade da arte! a que permite a Malraux dizer que «a arte é um antidesestino», pois ela muda tudo). Sena faz de Goya um profeta dos tempos sofridos que os «desastres das guerras» hão de continuar causando. Embora não fosse necessário, pois ali já estava tudo, e como que para precisar aos filhos a inspiração da carta, Jorge de Sena cita finalmente o quadro do pintor espanhol:

Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,
foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha
há mais de um século e que por violenta e injusta
ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,
que tinha um coração muito grande, cheio de fúria
e de amor.

(SENA, 1963: 129)

No âmbito da reflexão estética de Malraux, a metamorfose é um conceito complexo. Antes de mais nada é o que permite a existência da obra de arte: Goya transforma a cena histórica em uma tela colorida; Sena transforma a idéia da tela em



poesia. Mas nos três atos da história da arte que Malraux analisa nos três volumes da *Metamorfose dos deuses* (*O Sobrenatural*, *O Irreal* e *O Intemporal*) fica clara a passagem do sobrenatural (o sagrado das representações antigas) à beleza idealizada do Renascimento. Perdendo sua aura de sagrado, a arte se profaniza e deixa o recinto sacro para entrar nos palácios e castelos, representando não mais o rosto de Deus, mas o dos príncipes, dos nobres, das famílias reais. Do domínio cultural a arte passa para o domínio profano. Há, pois, não só a metamorfose do objeto da arte (Deus × homem) como também o deslocamento espacial da obra de arte. Mas há ainda outro deslocamento mais determinante e verdadeiramente responsável pela transformação das esculturas e pinturas, objetos de devoção dos templos e igrejas, em objetos de contemplação artística. É que, na realidade, o maior deslocamento é o que muda a natureza da função do objeto artístico. Um crucifixo deslocado espacialmente para o museu deixa de ser cultuado para ser contemplado como arte. Diante das obras sacras dos museus não mais se reza, deleita-se. Caminha-se da unção ao prazer; da piedade ao gozo. Do recolhimento solitário à exposição coletiva. E o novo espaço que anexa tanto o templo quanto o palácio se chama agora Museu: é ele que dá chancela ao mundo da arte. É ele que acolhe não só as obras do passado num diálogo de vozes distintas, mas que aí se aproximam, como também é ele o único que pode acolher as obras modernas, aquelas que não representam mais nem os deuses nem os homens, aquelas que representam tão-somente, apesar de qualquer semelhança com os objetos do mundo, o próprio mundo da arte. Picasso não quer representar Dora Maar ou Marie Thérèse, mas quer pôr a nu a própria pintura, suas impossibilidades de representação, a ruptura da linearidade. É no espaço do museu, e apenas ali, que encontra o seu mundo em que as cores se espalham para recriar novas relações, novas formas, novas possibilidades. Um mundo em metamorfose, em enunciação, inacabado, à espera de outras metamorfoses.

O poema de Jorge de Sena intitulado «A cadeira amarela de Van Gogh» suscita outra reflexão que gostaria de sustentar com o que acabo de dizer. Contrariamente à «Carta aos meus filhos», aqui há efetivamente uma descrição do quadro de Van Gogh. Todos os detalhes são retomados pelo poeta. Nada lhe escapa. Eis a primeira estrofe:

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.

(SENA, 1963: 115)

Não há aqui o que explicar. O texto apresenta, com efeito, o quadro. Tudo o que se pode ver. Objetivamente quase. Com algumas observações pessoais. Dele, mas também possivelmente de outros espectadores. «Tabaco ou não»? Realmente é difícil discernir. E depois a preocupação com a técnica do pintor: matéria espessa, cores empasteladas que dão volume à cadeira, à argila do chão.

O que se passou? Van Gogh pintou a cadeira, retirando-a do quarto e dando-lhe vida na pintura. Não é mais uma cadeira, como o poeta dirá a seguir: são pinceladas de uma tinta espessa amarela que transformou a natureza do objeto cadeira. Que faz Sena? Descreve a cadeira de Van Gogh em seu poema. Desloca-a, dá-lhe uma terceira vida.

A terceira estrofe, no entanto, não mais descreve: parece contestar o objeto antes desenhado em palavras. E nasce algo como um novo poema que não mais tem no objeto o foco de sua atenção, seguindo o fluxo proposto por detalhes exteriores ao quadro, pela biografia do pintor, fluxo que, embora lógico, se acumula sob a forma de uma reflexão sem controle, que parte da cadeira que não é mais. Leio a estrofe:

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.

(SENA, 1963: 115)

Mas o que realmente me atrai e interessa aqui é a insistência na destruição do objeto primeiro da *ekphrasis* que lembra e, seria injusto não citá-lo, o pintor belga Magritte: «Ceci n'est pas une pipe».

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.

(SENA, 1963: 115-116)



Anexado pela pintura (o conceito de «anexação» em Malraux justifica que a obra mude de natureza e se torne parte do Museu), o objeto cadeira metamorfoseia-se em quadro, deixando, portanto, de existir enquanto cadeira. Para Sena, ela não é, nunca foi e nunca poderá ser. Ele a conheceu quadro e como quadro ela permanecerá. Mas ao anexá-la ao seu museu das *Metamorfoses*, ele a transforma em cadeira-poema. E nós temos o privilégio de conhecê-la quadro e de conhecê-la poema. A cadeira só existiu para aqueles que lá estiveram, nela sentaram. Nessa reflexão do poeta, expõe-se o processo criativo da poesia e da arte. Não se trata mais da mimesis, não se trata mais da ilusão de criar uma cadeira verdadeira, mas só resta a possibilidade de aludir a ela. O poema da cadeira não se limita à descrição do seu referente, mas discute sua «pictorialidade» enquanto poema. Só existe enquanto poema quando revela seus processos de deformação do real.

Na estrofe seguinte, tampouco descreve; cita apenas alguns elementos do quadro: «um nome próprio, um cachimbo, uma fechada porta...» (SENA, 1963: 116). Uma «cadeira humilde» – sintagma que na segunda estrofe até tinha o seu sentido, já que se opunha às outras pinturas de objetos mais nobres que Van Gogh realizou – agora esvazia-se de sentido: «uma cadeira humilde a ser essa humildade que lhe rói de dentro o dentro que não há» (SENA, 1963: 116). Não há o dentro, a cadeira é oca, não há humildade, não há cantos na pintura – «E há cantos em pintura?» (SENA, 1963: 116). E, talvez, a pergunta mais angustiante para o poeta: «Há nomes que resistam?» (SENA, 1963: 116) Há nomes que resistam na poesia?, pergunto eu. Existe possibilidade de significação, existem certezas, certezas que duram, sentidos que não deslizem, que perdurem? Ou vivemos na corda bamba da linguagem, criando, apagando, inventando? Sem nenhum porto seguro do sentido. No mais absoluto arbitrário. À deriva. Há um personagem de Georges Perec, no romance *A Vida Modo de Usar* (PEREC, 2001), chamado Cinoc, que era um matador de palavras. Jogava fora do dicionário as palavras em desuso. Mas aqui pra nós: guardava todas em outro lugar com pena de perdê-las. O poeta é um Cinoc que casa cadeira com humildade? Cadeira já não existe. E humildade existe ainda? O melhor então seria conservá-las.

Há nomes que resistam?
 Que cadeira, mesmo não-cadeira, é humildade?
 Todas, ou só esta?
 (SENA, 1963: 116)

Não se trata mais do sentido primeiro de «humildade» neste poema. É um jogo porque os nomes não resistem à imposição de um sentido pleno. Neste processo de tensão, tudo explode: cadeira pode ser humildade, bondade, santidade. Não importa. Contanto que a poesia anexe esses sintagmas ao seu museu de palavras. E conclui Jorge de Sena, perguntando-se, perguntando-nos:

Ao fim de tudo,
são só cadeiras o que fica, e um modesto vício
pousado sobre o assento enquanto as cores se empastam?

(SENA, 1963: 116)

E nos deixa essa interrogação à qual não quer ou não pode responder.

Também não sei o que fica, nem tentaria responder. O que me parece muito claro é que a literatura e as artes vivem um permanente processo de atrito com a realidade no qual mutuamente se destroem e se recompõem. Num processo de luta e resistência. Só sobrevivem porque se transformam. E é porque se transformam que não podemos ter a ilusão de copiá-las, nem às obras nem à natureza.

No fundo a arte e a literatura são sempre esboços que aguardam um acabamento. Referindo-se aos esboços da pintura de Rubens, Malraux diz no último volume da *Metamorfose dos Deuses*: «Os esboços que [Rubens] conservava só se destinavam a existir. O tema se perdia a serviço da pintura: a alusão substituí-a, assim, a ilusão.» (MALRAUX, 1976: 23)

E para terminar sobre a tônica da metamorfose (toda composição musical retorna à tônica – a primeira nota do tom), deixo também sem resposta uma questão de Malraux: «Que obra de outrora pode ser vista da mesma forma?» (MALRAUX, 2004: 241)

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir a relação do conceito de «metamorfose» de André Malraux com a poesia de Jorge de Sena, através da análise de dois de seus poemas: «Carta aos meus filhos sobre os Fuzilamentos de Goya» e «A cadeira amarela de Van Gogh».

Abstract: *The purpose of this article is to discuss the relationship between the André Malraux's concept of metamorphoses and Jorge de Sena's poetry, by analysing two of his poems: «Letter to my children on Goya's executions of the third of may» and «Van Gogh's yellow chair».*

Palavras-chave: Metamorfose. André Malraux. Jorge de Sena. Arte. Poesia. Museu imaginário.

Keywords: *Metamorphose. André Malraux. Jorge de Sena. Art. Poetry. Museum without walls.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- MALRAUX, André. *Œuvres Complètes IV*. Paris: Gallimard, 2004.
– *Le temps du mépris*. Paris: Gallimard, 1935.
– *L'homme précaire et la littérature*. Paris: Gallimard, 1977.
– *L'Intemporel*. Paris: Gallimard, 1976.



PEREC, Georges. *A Vida Modo de Usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
SENA, Jorge de. *Metamorfoses*. Lisboa: Edições 70, 1963.

- ¹ Há várias edições do livro intitulado *Le Musée imaginaire*. A primeira data de 1947 (Genebra: Skira), quando foi publicado como 1.º tomo dos ensaios *Psychologie de l'art* [Psicologia da arte], cujos 2.º e 3.º tomos são respectivamente *La Création artistique* [A Criação artística] (Genebra: Skira, 1948) e *La Monnaie de l'absolu* [A Moeda do absoluto] (Paris: Skira, 1950). Em 1951, esses ensaios foram reeditados pela editora Gallimard sob outro título: *Les Voix du silence*, de que há uma tradução em língua portuguesa por José Júlio Andrade dos Santos: *As Vozes do Silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d., 2 volumes. Os três tomos anteriores, com acréscimos e alterações, como é do feito de Malraux, aí se encontram reunidos ao lado de uma outra parte (segunda na ordem do livro), intitulada *Les Métamorphoses d'Apollon* [As Metamorfoses de Apolo]. Em 1965, *Le Musée imaginaire* é publicado à parte pela Gallimard, numa edição ampliada, na coleção «idéés/arts». É esse mesmo texto que foi reeditado em 1996, também pela Gallimard, na coleção «folio/essais», o único disponível nas livrarias hoje, sem esquecer, claro, que os volumes IV e V das *œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 2004) contêm todos os escritos sobre a arte.
- ² *La Métamorphose des dieux* é uma trilogia constituída por *Le Surnaturel* [O Sobrenatural] (Paris: Gallimard, 1957 – ainda com o título de *La Métamorphose des dieux*; só em 1977 sairá com o título de *Le Surnaturel*) *L'Irréel* [O Irreal] (Paris: Gallimard, 1974) e *L'Intemporel* [O Intemporal] (Paris: Gallimard, 1976). Não há traduções em língua portuguesa.
- ³ *L'Homme précaire et la littérature* [O Homem Precário e a Literatura] (Paris: Gallimard, 1977). Ainda sem tradução em língua portuguesa. A tradução é de minha autoria.
- ⁴ «O papel que desempenha a biblioteca interior parece muito mais considerável que o da atenção; e ainda mais quando o romancista começa a acrescentar seus livros, publicados ou não, aos livros do passado» (MALRAUX, 1977: 156); e, ainda, referindo-se a Flaubert: «Nenhuma biblioteca interior desafiou a realidade de forma tão constante, profunda e muitas vezes involuntária que a do mestre dos realistas franceses» (MALRAUX, 1977: 169).
- ⁵ «Este museu, esta biblioteca, *reais* ou *imaginários*, são, como o mundo de Deus, valorizados em face do século» (MALRAUX, 1977: 151). Grifos meus.



