

**CONTOS COM ARTE. TRÊS TIPOS DE DIÁLOGOS ARTÍSTICOS:
NUNO JÚDICE, AFONSO CRUZ E LUÍS CARMELO**

**SHORT STORIES WITH ART. THREE TYPES OF ARTISTIC DIALOGUES:
NUNO JÚDICE, AFONSO CRUZ, AND LUÍS CARMELO**

Maria João Simões¹

RESUMO

O desafio de imaginar uma história a partir de quadros ou dialogando com pinturas e outras obras de arte é assumido em contos de Nuno Júdice, Afonso Cruz e Luís Carmelo. No caso de Nuno Júdice, o diálogo é contratualizado dependendo de um plano editorial. Nos dois últimos casos, o diálogo é mais difuso e mais liberto de constrangimentos. Este estudo visa analisar como se tece esse diálogo entre escritores, pinturas e obras, abordando afinidades e distanciamentos criativos e estruturais. Pretende-se investigar os procedimentos acionados nestes diálogos interartísticos, desde a écfrase à mera alusão, mostrando como as contaminações do sensível originam novos sentidos capazes de envolver os leitores numa dialogante viagem artística.

PALAVRAS-CHAVE: Écfrase, interartes, intermedialidade, alusão, conto.

ABSTRACT

The challenge to imagine a story from canvas or through the dialogue with paintings and other works of art is the core of short stories by Nuno Júdice, Afonso Cruz e Luís Carmelo. The first author creates a dialogue in close articulation with an editorial plan. On the other hand, in the case of Afonso Cruz and Luís Carmelo texts, dialogues are more diffuse and free from constraints related to pre-stated planning. This article aims to analyze how this dialogue between paintings or other works of art and writers is woven, in view of creative and structural affinities and distancing. The intention is to investigate the procedures triggered in these inter-artistic dialogues, from ekphrasis to mere allusion, showing how contaminations of the sensible originate new senses capable of involving the readers in a dialogical artistic journey.

KEYWORDS: Ekphrasis, interarts, intermediality, allusion, short story.

¹ É docente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pertencendo ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas. Concluiu o Doutoramento, em 2000, com a dissertação *Ideias Estéticas em Eça de Queirós*. É membro da APLC. Integra a Comissão Executiva do CLP - Centro de Literatura Portuguesa. Coordenação de volumes: *O Grotesco* (2005); *O Fantástico* (2007); *O Século do Romance. Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista* (co-ed.) (2013); *Impressões Surreais: O Surrealismo Português entre os Surrealismos Europeus* (2015); *Revista de Estudos Literários*, nº 7 — *A Sátira: Teorias & Práticas* (co-ed. com Marta T. Anacleto), em 2017. Coordenou um projeto interno, cujos resultados foram publicados em *Imagotipos Literários: Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária* (2011). No CLP, coordena, atualmente, o projeto interno “Literatura, Emigração e Transnacionalismo: Representação de Migrações” (2014-20). Integra o corpo editorial da Revista *TOPUS. Espaço, Literatura e outras Artes*. Escreveu capítulos em vários livros sobre espaço e literatura: *Espaço e Literatura: Perspectivas*; *O Espaço Literário na Obra de Vergílio Ferreira*; *O Espaço Literário na Obra de Lídia Jorge*.

Preâmbulo

O diálogo entre os artistas e as artes sempre existiu, tendo sido menos valorizado em certos momentos na História, os quais, muitas vezes, são logo seguidos de outros períodos em que aumentam as trocas entre os diferentes domínios artísticos. Se as diferentes artes já utilizavam diferentes meios, com a evolução tecnológica crescente, elas tornaram-se muito mais técnicas e especializadas, à semelhança dos saberes. Porém, a nossa contemporaneidade é marcada pelo sentido relacional e pela complexidade, o que explica, em grande parte, o relevo concedido aos fenómenos de intermedialidade. Com efeito, a um período que valorizou os tecnicismos parece seguir-se um tempo de ressurgimento da atenção dada às relações artísticas e intermediais.

Assim, no âmbito do comparatismo literário, ao estudo sobre invariantes e motivos (que se repetem em diferentes autores e épocas) parece suceder, hoje, uma investigação orientada para a análise dos empréstimos interartísticos e dos cruzamentos de fronteiras entre as artes. Como assinala Nicoleta Popa Blanariu (2015: 142), estes aspetos têm sido sistematizados e elencados por vários estudiosos. Por exemplo, Marina Grishakova and Marie-Laure Ryan distinguem vários tipos de relações intermediais, entre as quais “a referência intermedial”, a “transposição intermedial”, a “transmedialidade”, a “multimodalidade” e uma “forma generalizada de écfrase” (GRISHAKOVA & RYAN 2010, p. 4).

Os três contos a abordar neste estudo — “O Segredo da Mãe”, de Nuno Júdice, “*Déjeuner sur l’Herbe* com Alguém a Afogar-se”, de Afonso Cruz e “O cometa” de Luís Carmelo” — são textos que assumem e ostentam diferentes modalidades de diálogo interartístico que cabem nesse entendimento muito alargado da écfrase, desenhando vários tipos de relação ecfástica ou intermedial, como se pretende observar.

1. Transferência e absorção de temas: do múltiplo ao uno

O conto “O Segredo da Mãe” de Nuno Júdice é construído a partir de quadros da pintora Graça Morais. Esta incursão de Nuno Júdice na ficção conta com antecedentes, pois, embora o autor seja sobretudo conhecido pela sua obra poética, já tinha escrito outros contos e romances. A marca lírica, porém, está incrustada na sua escrita, sendo bem visível também neste conto. Na verdade, logo a partir do título, é possível observar a sensibilidade poética de Nuno Júdice, uma vez que escolhe dar à narrativa uma tonalidade de descoberta de algo misterioso, oculto e enigmático. Interpretando os quadros de Graça Morais, Nuno Júdice vai para além deles inventando uma história que dialoga com vários quadros. Na pintura de Graça Morais o

2 Vários filósofos têm apontado este aspeto que epitomizado no título da obra *A poética da Relação* do filósofo e poeta Édouard Glissant.

3 Há muito que Edgar Morin vem defendendo a utilidade do pensamento complexo e a necessidade de atentarmos nos princípios da complexidade (cf. Morin, 1991: 284).

mundo rural é apresentado com a sua rudeza — ainda que encerre também muita beleza —, assinalando a influência exercida pela pequena aldeia da sua infância, o Vieiro, que fica em Trás-os-Montes, no Nordeste de Portugal. Estreitamente ligada a esta marca telúrica surge o protagonismo das mulheres na obra da pintora. A mulher da região de Trás-os-Montes, marcada por uma vida dura, por um clima inclemente de longas invernias, pelo trabalho duro, era uma mulher submissa, mas ao mesmo tempo tão estóica que conseguia preservar uma profundidade inacessível a uma leitura superficial. Em muitos quadros de Graça Morais com mulheres ou rostos de mulheres há sinais e marcas de violência, pois a mulher neste mundo rural antigo tinha muito pouca possibilidade de se rebelar, sujeitando-se a várias formas de submissão como um destino do qual não tinha possibilidade fugir. Mas, para além da violência advinda do poder do homem, existe, nos quadros da pintora, a violência da maldade e do mal em sentido lato e, também, a violência da natureza. O ambiente recriado nas telas mostra como este era um mundo cru (rude e cruel), onde mulheres e homens viviam paredes meias com os animais e por isso lhes conheciam tão bem os jeitos e os ritmos e onde cabia às mulheres um papel pré-determinado: dar vida e chorar os mortos. No seio deste mundo natural, constantemente renovado a partir da dor e com a dor, o tipo de violência é ainda direto e físico, mas tal não quer dizer que não haja violência psicológica. As pinturas e os desenhos de Graça Morais captam e denunciam estes dois tipos de violência e, por isso mesmo, não almejam o agrado fácil, antes colocam o público em estado de alerta, conduzindo-o a uma profundidade de leitura muito para lá da aparente inocência da passagem do tempo e das marcas dos lugares representados.

Na obra *Topologia da Violência*, o filósofo Byung-Chul Han mostra como a topologia da violência é diferente hoje, uma vez que a sociedade atual apresenta uma transformação estrutural da violência que é agora mais viral e interior. Esta “viralidade subtrai à violência toda a visibilidade” antiga (cf. HAN, 2019:, p. 18). Por ter sido tão atenta às conexões entre uma violência exterior e uma mais oculta violência interior de um tempo de obscurantismo e opressão, Graça Morais revela uma grande intuição relativamente a estas mudanças estruturais da violência, visíveis na sociedade contemporânea em que o medo se tornou mais difuso, mais líquido segundo Zygmunt Bauman. Assim, mesmo em obras mais recentes da pintora, o medo e a violência continuam a ser temas fundamentais, como é bem visível no título *Desastres da Guerra* escolhido para a sua recente exposição, realizada na Fundação Arpad Szenes, em 2013.

Uma das formas de representar a violência encontrada por Graça Morais surge com a utilização estratégica da metamorfose — aspeto que, como se sabe, caracteriza bem grande parte da sua pintura. A metamorfose dos corpos, metade humanos metade animais, confere à sua pintura uma feição grotesca capaz de carrear o sentido crítico e mesmo acusador das atrocidades e da maldade inerente ao homem. Outra estratégia utilizada pela pintora implica a sobreposição do humano e do animal (ou do vegetal): por vezes, sobre um fundo com figuras humanas se justapõe um traço fino com desenho de animais ou com referências e alusões fálicas

ou sexuais. Certas telas da pintora fundem sagrado e erótico numa mesma figuração³. Este figurativismo, porém, já não assenta em relações de verosimilhança relativamente à realidade, antes, pelo contrário, alia real e maravilhoso numa fusão que ora tende para o fantástico, ora para o grotesco, ora se aproxima de um hiperrealismo que não foge ao disforme. Todo este jogo é permeado pela perspectiva interior da artista, fazendo jus ao que Emily Bilman aponta como característico da arte moderna:

In modern art's evolution towards abstraction, the principle of verisimilitude is not totally neglected but the focus is shifted from the precise rendering of external reality in the rendering of the artist's inner reality. This tendency to translate the artist's depth mind into a work of art creates an aesthetic reality in its own right, centered in itself comparable to the very objects which, in (...) neo-classical art, paintings tried to imitate. (BILMAN, 2013, p. 36)

Nuno Júdice interpreta este jogo metamórfico visível nos quadros da pintora, criando uma narrativa breve com a sua lógica e coerência próprias diferente daquela que encontramos nos quadros a que alude e lhe dão origem. O leitor pode observar diretamente este diálogo porque, no livro, o conto alterna com a reprodução de vários quadros da pintora.

Com efeito, esta narrativa breve, intitulada “O segredo da mãe”, está integrada na coleção “Olhar um conto”, da editora Quetzal, que tem vários volumes dedicados a diferentes artistas plásticos, entre os quais José Guimarães, Paula Rego, Júlio Pomar, etc.. O título da coleção cripticamente expõe o jogo que é pedido aos escritores: um jogo de um olhar interpretativo sobre certas obras de arte, o qual pressupõe contar esse o próprio modo de olhar através da imaginação, através da fabricação de uma história, de uma intriga ficcional.

A interpretação de Nuno Júdice levanta voo para além dos quadros, ao criar como protagonista um aldeão diferente — um jovem rapaz de cabelos compridos, que “prefer[e] a companhia dos adultos que se reuniam à porta do café ou da barbearia, depois do trabalho.” (JÚDICE, 2004, p. 11). O que Nuno Júdice parece realizar não é uma “transcendência”, no sentido genettiano, da obra olhada, nem uma transposição da essência das dezassete telas de Graça Morais exibidas juntamente com a ficção, mas antes uma interpretação subjetiva da essência da pintura de Graça Morais. Este sentido subjetivo está implicado no processo de “apreciação estética” que, para ficarmos ainda com Genette, pressupõe a leitura de protocolos e de predicados estéticos da obra de arte, lidando assim simultaneamente com uma dimensão mais objetiva da leitura interpretativa do pictórico e outra mais subjetiva que implica uma “dimensão afetiva” (GENETTE, 1997, pp. 70 e 76).

³ Este é mesmo o título de uma das suas obras expostas na Fundação Calouste Gulbenkian (cf. https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/o-sagrado-e-o-erotico-153632/).

Num sentido ainda mais abstrato, este concreto diálogo interartístico situa-se politicamente no terreno da “partilha do sensível”, segundo a conceptualização de Jacques Rancière, uma vez que o filósofo a entende como um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respetivas.” (RANCIÈRE, 2005, p. 15). Na verdade, no caso dos artistas em análise, é possível ver como ambos “toma[m] parte no comum, em função daquilo que faz[em]” (*idem*, 16), dando origem a objetos artísticos diferenciados.

Com a figuração de um protagonista do género masculino, por um lado, o escritor elabora o seu recorte e, com esse recorte, afasta-se dessa marcada e ostensiva presença do feminino visível nos quadros da pintora; por outro lado, o facto de escolher um jovem diferente dos outros, permite-lhe, por assim dizer, duplicar o olhar do autor através do olhar protagonista, não se colando inteiramente à sua personagem. Estrategicamente, o escritor opta por dotar a personagem de uma grande curiosidade perante esse mundo feminino subjugado, oprimido, ferido pelo poder masculino, mas que conserva, mesmo assim, um reduto de resistência e de diferença. Esta diferença e o pouco poder que dela emana — sobretudo o poder de dar vida — constituiu um elemento de separação entre o mundo feminino e o mundo masculino, suscitando a curiosidade deste último.

É neste âmbito que se poderá compreender o desafio que o rapaz lança: “consegui[r] saber qual era o tema da conversa [das mulheres] quando se juntavam em volta da árvore” (JÚDICE, 2004, p. 12). Nuno Júdice utiliza, de forma hábil, os dois poderosos elementos propulsores da tensão narrativa, de acordo com a teorização de Raphaël Baroni: a *curiosidade* e o *suspense* (BARONI, 2007, p. 110). Estes elementos cruciais da diegese são acionados fundamentalmente por dois processos, o prognóstico e o diagnóstico (*idem*), os quais são observáveis no conto em análise, parecendo predominar a prognose, pois se parte da ideia antecipada de que o jovem poderá desvendar o mistério do encontro das mulheres. As expectativas, porém, serão defraudadas uma vez que o jovem não conseguirá atingir o seu objetivo⁴.

Este insucesso revela o tema da incomunicabilidade entre os mundos feminino e masculino e conduz ao desfecho epitomizado através do uso do provérbio: “foi buscar lã e veio tosquiado” (JÚDICE, 2004, p. 23). Mas, para além deste tema, o fracasso do protagonista mostra como se mantém o discurso das mulheres como um discurso “outro”, representativo de uma alteridade radical relativamente aos discursos falocêntricos dominantes, tratando-se de um discurso em “luta pela significação” (cf. HOLLANDA, 1994, p. 10). Em grande medida, os quadros de Graça Morais também devem ser interpretados neste sentido, pois a pintora dá voz a muitas destas mulheres que sem a sua figuração ficariam para sempre esquecidas.

⁴ Talvez este fracasso se deva ao facto de não haver mistério algum. Simone de Beauvoir alertou para esta questão do mistério feminino, que associou ao disfarce comum do submisso, mas também à questão da alteridade. A escritora afirma: “Mas o Mistério feminino tal qual o reconhece o pensamento mítico é uma realidade mais profunda. Em verdade, acha-se ele implicado imediatamente na mitologia do Outro absoluto. (...) Para que toda reciprocidade se apresente como impossível, é preciso que o Outro seja para si um outro, que sua subjetividade mesma seja afetada pela alteridade. (...) [Na literatura] o mistério nunca passa de uma miragem, dissipa-se quando se tenta apreendê-lo.” (BEAUVOIR, 1970, pp. 305-306).

Não será por acaso, então, que é o rapaz diferente — o dos cabelos compridos — aquele que se atreve a querer saber o que as mulheres falam quando se juntam. Esta espécie de mitigada *húbris* acarretar-lhe-á o castigo de ser tosquiado, cumprindo assim esses elementos das narrativas míticas que são a *húbris*⁵ e a *nemésis*.

Curiosamente o seu arrojo tem um objetivo: o rapaz quer obter como prémio um mapa porque “precis[a] de saber como se sai (...) da aldeia” (JÚDICE, 2004, p. 13). Outro tema caracterizador deste conto é, pois, o enclausuramento sufocante da aldeia, sendo o mapa o meio de fugir a esse ambiente asfixiante da aldeia — tema que assim surge representado quer no conto, quer nas obras de Graça Morais inspiradoras da narrativa ficcional. Simbolicamente, quem tem o mapa reclamado como prémio pelo rapaz não é nem o regedor nem o dono do café, mas sim o professor que apenas lho dará com a condição de ele o consultar só de noite. Aliás, o professor nunca mostrava o mapa aos alunos “porque sabia que se as crianças conhecessem os caminhos, logo partiriam da aldeia” (*idem*).

Esta atitude do professor mostra um tempo antigo marcado pelo obscurantismo e pela censura — simbolismo para o qual também remetem as múltiplas representações de tesouras e outros esquisitados objetos cortantes que abundam nos quadros da pintora, claramente associados ao tema do medo acima referido.

Por intermédio de todos estes temas e de todos estes elementos simbólicos, o conto do escritor dialoga com diversos quadros da pintora, num processo de absorção e de transferência criativa. Existem alusões mais diretas a quadros mais concretos, nomeadamente à figuração de uma mulher com uma ovelha às costas presente numa tela de 2001, em acrílico, carvão e pastel, mas há também múltiplas e difusas alusões a outras obras da pintora, nomeadamente a vários quadros com os títulos de anjos e outros.

Entende-se então ser mais adequado falar, como aqui se propõe, em *écfrase múltipla e difusa*, em contraste com outras situações escfrásticas que exibem uma *écfrase singular*.

2. A *écfrase* paródica — empréstimo e atualização do modelo

Diferente se apresenta o diálogo interartístico desencadeado no conto “*Déjeuner sur l’herbe* com alguém a afogar-se”, de Afonso Cruz.

A referência ecfástica, direta e explícita, estabelece-se logo a partir do título que convoca o célebre quadro “*Le Déjeuner sur l’herbe*” de Édouard Manet, terminado em 1863. Como se sabe, trata-se de um quadro que causou escândalo não tanto pelo nu que expõe, mas mais pela atualidade dessa nudez, dado que não se trata de uma representação mitológica ou alegórica,

5 Embora breve, o conto apresenta temas e motivos que há muito Propp identificou como recorrentes no conto: o tema do ludíbrio, o motivo do prémio, entre outros.

não se trata de figurar uma deusa ou uma abstração figurada, mas antes se representa uma mulher-modelo que despudoradamente olha para quem a olha, no meio da desatenção de dois homens vestidos de acordo com a moda elegante da época. O escândalo causado deve muito à representação de um ambiente burguês coevo, marcado pelo conforto e por alguma dose de luxúria que se exhibe.

Ora, é precisamente o conforto burguês o tema propulsor da intriga do conto de Afonso Cruz, que assenta numa temporalidade atualíssima: uma família burguesa sai cedinho para fazer um “piquenique”, porque, estando “sempre a respirar poluição”, pais e filhos precisam de se “purificar” (CRUZ, 2016, p. 11). A perspectiva (e, por vezes, a voz narrativa) é entregue ao filho; ora, a ativação desta estratégia no conto permite que as comparações e as metáforas mostrem questões bem atuais, como acontece quando o pai explica aos filhos que a necessidade de sair para ir apanhar ar “funciona como os antivírus nos computadores” (*idem*).

Também no conto se ressalta o ambiente burguês: o carro, a comida, os refrigerantes para os filhos, o vinho para os pais, os auscultadores da filha que está sempre a ouvir música e a prazerosa e comovente leitura de um livro de ficção científica, no caso do filho. Satiriza-se a sociedade de consumo atual com os seus objetos de prazer que levamos connosco independentemente do local para onde vamos.

Dissonância é, porém, a grande nota caracterizadora deste conto de Afonso Cruz, uma vez que este ambiente burguês é reiteradamente interceptado pela imagem de alguém que está a tentar atravessar o rio — uma figura disruptiva, que inicialmente pensam ser um homem, mas que o pai parece identificar como uma mãe com o filho ao colo. Estando o conto integrado numa antologia de contos intitulada *Uma terra prometida* e subintitulada *Contos sobre refugiados*, o leitor logo identifica não só a figura como sendo um refugiado, uma pessoa em fuga de um espaço perigoso para outro mais seguro, como ainda percebe que o gesto de aceno é um pedido de ajuda e socorro. No entanto, a resposta dos vários membros da família é pautada pela incompreensão, pela indiferença e pela alienação em graus e formas variadas, visível nas perguntas e comentários feitos, de entre os quais se pode destacar, por exemplo, o seguinte:

— Bom, mas se está a acenar, acena de volta.

A mamã não acenou porque não conhecia aquela gente de lado nenhum.

— Imagina que são umas pessoas desinteressantes ou aborrecidas ou até delinquentes... (CRUZ, 2016, p. 14)

Com demasiada ligeireza e superficialidade, ainda é levantada a hipótese de ser um pedido de ajuda, porque a mãe diz “parece que está em dificuldades”, mas o que fazem é acenar de volta, como faz o pai, ou atirar um brigadeiro para o rio, como faz a filha. Quando, porém, se coloca a hipótese de ser um pobre, os comentários feitos sugerem indiferença e afastamento: “ — Oh, espero que não, que não tenho moedas”, ou então “ — Porque é que ela não fica na

outra margem? É tão boa como a nossa.” (*idem*, 15). E logo decidem de ir embora, comentando ainda: “não é da nossa conta. (*idem*, 16).

Se no quadro de Manet há também um certo dissenso entre as figuras do primeiro plano e a figura de segundo plano que se banha no rio, no conto de Afonso Cruz, esse dissenso avoluma-se e impregna-se de dramatismo, adentrando-se no registo satírico que coloca em contraste a abundância de iguarias (torta de cenoura, arroz doce, vinho, etc.) com o desespero de uma mãe lutando pela sua sobrevivência e pela do filho.

Assim, Afonso Cruz toma de empréstimo o quadro de Manet, mas, num jogo paródico introduz no seu conto um conjunto de ideias e situações que exibem uma grande diferença relativamente ao modelo, inscrevendo no texto essa característica fundamental da paródia. Com efeito, segunda a já famosa teorização de Linda Hutcheon, a paródia contemporânea assenta numa “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 47).

Aliada ao sentido da diferença, a transformação operada neste conto claramente pressupõe o sentido “mudança” que, como chama a atenção Freda Chapple, é um ponto fulcral de toda a prática intermedial. Por isto mesmo, esta investigadora defende que a ideia de mudança se torna um ponto central em termos de reflexão teórica, a qual não pode deixar investigar os seus diferentes aspetos, entre os quais destaca:

[The] exploration of the medial changes that happen through the process of creating intermedial work; the change in perspective that is achieved by the way that artists and audiences participate in intermedial practice; and the potential for radical change that is encompassed in the concept of intermediality, which has within its conceptual framework the idea of “becoming” – of moving into something else – of deconstructing existing paradigms and therefore of perceiving (and acting upon) the structures that control us, differently. (CHAPPLE, 2008, p. 8)

Claramente o conto de Afonso Cruz aciona uma diferença grande relativamente ao seu modelo e o seu processo de reconstrução de um tema (o piquenique) em outro meio artístico (processo de *re-mediação*) desconstrói a ideia da “amoralidade” que o quadro de Manet comporta (pelo modo de apresentar o nu), passando a acentuar a “imoralidade” do comportamento burguês face ao drama dos refugiados. A intriga progride em grande parte através das cenas dialogadas, dando ao conto uma feição mais dramática ou cinematográfica. O leitor segue a diegese através dos diálogos que vão marcando o espaço e o tempo e, por este processo, é alcançado um grande visualismo que deixa transparecer o saber gráfico do escritor que é também designer, ilustrador e realizador de filmes de animação. Esta componente visual, transmitida através do diálogo, acentua a crítica social, uma vez que as pessoas desta família têm voz e, sintomaticamente, nunca se ouve a voz de quem esbraceja e luta por se fazer ouvir no meio do rio que tenta atravessar. A crítica faz-se através da sátira e,

mais especificamente, da sátira que utiliza o fingimento, pressupondo que as atitudes de cada um dos membros da família são normais e expectáveis. Vários teóricos têm salientado dois tipos de sátira diferentes (entre outros): um mais próximo do sarcasmo e outro dependente do fingimento. Este último modo satírico — que pode mostrar-se sob várias matizes — castiga o alvo e o público, “a partir de uma benevolência cínica, de um envolvimento predatório dissimulado” (NOGUEIRA, 2011, p. 55), que é o que acontece no caso deste conto. Por vezes, como acima se referiu, o autor recorre à estratégia de dar a perspectiva a uma personagem, utilizando um dos tipos de narrador de que fala Pascal Engel, um narrador que finge não entender as personagens (cf. ENGEL; 2008, p. 20).

Por tudo isto, no caso deste conto, entende-se ser mais adequado falar em “*re-mediação*” *paródica*, uma vez que a tónica é colocada na diferença com fins satíricos.

3. Esteticismo sentiente: incrustações e embutidos artísticos

Facetas diferentes apresenta o conto de Luís Carmelo intitulado “O cometa”. Neste caso, o que se salienta é um tipo de escrita marcada por um grande pendor esteticista, com algumas influências surrealizantes. Esta característica é muito notória nos romances deste autor, diferenciando o seu estilo de escrita. A sua formação na área da semiótica e o seu investimento no domínio da escrita criativa (que ensina em diferentes escolas de arte e que difunde coordenando formações atualíssimas), permite-lhe uma atenção excecional ao poder das imagens e das analogias inusitadas. Como ele próprio explica, contraditando um pensamento mais tradicional, as imagens são fundamentais para uma perceção conscientizada:

No princípio são as imagens, são as imagens que constroem a nossa consciência, imagens que traduzem o real, imagens que traduzem outras imagens (...). No princípio nós somos cascatas de imagens, só depois [fomos desenvolvendo] capacidades de tradução dessas imagens. (CARMELO, 2014)

No conto “O cometa”, Luís Carmelo procede a um diálogo interartístico que lhe é muito próprio e distintivo: um diálogo penetrante em que as analogias se infiltram na tessitura na narrativa, servindo a caracterização de personagens, espaços e ambientes. Trata-se de um diálogo artístico paradoxalmente mais difuso e mais concreto, na medida em que se aplica a pormenores capazes de criar uma ambientação onde as potencialidades sensoriais e sensíveis emergem à flor da pele da narrativa.

Logo a abrir o conto, por exemplo, se nota este modo de criar ambientes hiperestésicos na descrição que é feita da calçada do elevador da Glória em Lisboa, que Ricardo, o protagonista do conto, está subindo a pé. Com efeito a descrição é esboçada em pinceladas que transmitem sensações visuais e até auditivas numa imagética sensitiva que une cor e movimento, desenho e bailado:

As pedras são de basalto e terão sido talhadas para esboçar uma dança ou um qualquer desvario. Sobre elas deslizam pés agitados, rápidos, com trejeitos de pinguim. Passo a passo, sob a luz nebulosa do fim de Verão. São pés que vogam entre o cardume do dorso vulcânico de Lisboa. Pedra a pedra, fio a fio, desenho a desenho. (CARMELO, 2008, p 127).

Ricardo vai encontrar-se com Tiago, antigo colega seu do tempo de estudantes em Granada e, mais tarde, na Universidade do Cairo, para onde foram ambos trabalhar, o primeiro enquanto especialista de “teologia dogmática islâmica” e o segundo enquanto historiador. Porém, Ricardo apenas encontra Clara, a filha, que ele viu nascer no Cairo e que viu crescer em Portugal, para onde vieram na altura da Guerra dos Seis Dias. A escassa descrição de Clara é um exemplo típico do processo de caracterização utilizado pelo escritor, pois ela surge como uma figura que “manteve nos olhos a coloração dos cometas inflamados de Van Gogh” (*idem*, 126), ou seja, a figura é descrita apenas através do pormenor da fulgurância dos seus olhos, cuja luminosidade absorve a força dos amarelos sóis do pintor a que explicitamente se alude. É ao leitor que cabe, todavia, fazer o esforço interpretativo da analogia estabelecida. A história evolui rapidamente para um ponto dramático, pois, logo nos primeiros momentos do encontro, Ricardo sofre um ataque fatal (provavelmente cardíaco) e, a partir daí, o conto configura os breves momentos de tempo anormalmente distendido (na sua *durée* psicológica) da última viagem do protagonista, estabelecendo constantes analogias desta viagem escatológica com o simbolismo de textos antigos e de textos apocalípticos de que este “judeu de origem marroquina” (*idem*, 132) era estudioso, tais como o Tratado de Al-Maturídí, o *Enoch*, e o *Apocalipse* siríaco de *Baruque*. Esta recriação permite à personagem recordar momentos-chave da sua vida e também os seus lugares marcantes carregados de simbolismo cultural, numa mescla de sensações e recordações. Então, todo o erotismo contido no amor platónico que Ricardo votou a Clara emerge desencadeado pelo/no vislumbrar último dos seus seios, quando ela se debruça para o socorrer, o que permite uma última presença da “inquieta suavidade do corpo” (*idem*, 133), na sua travessia da escatológica ponte *Al-Sirat* que leva ao paraíso — ponte presente nas viagens de múltiplas narrativas místicas e escatológicas que irão ter eco em Dante. O leitor não só é convidado a convocar famosas imagens que ilustram esses textos místicos ou mitológicos, como simultaneamente também é compelido a reativar imagens de obras de arte ou de lugares, para poder acompanhar tudo o que Ricardo recorda no momento de “atravessar a estreita ponte, a *Sirat*, que tem a largura de um cabelo”, e que tanto pode ser um quadro de Almada Negreiros, ou o Pátio dos Leões do Palácio de Alhambra, ou imagens mentais da obra de Dante, ou qualquer outra referência cultural esteticamente pregnante.

Este modo de criar ambientes esteticamente saturados, através de analogias e associações artísticas difusamente espalhadas no texto, aproxima a escrita de Luís Carmelo de técnicas que Emily Bilman reconhece serem utilizadas por pintores contemporâneos verdadeiramente

preocupados em mostrar as obras como representações do real, conduzindo o público a uma percepção ativa, capaz de captar a energia estética por detrás das obras (cf. BILMAN, 2013, p. 33).

Coda

Os três tipos de diálogos aqui brevemente observados não se constituem como elementos disjuntos (ou discretos), antes se podem pensar num continuum gradativo ou suscetíveis de tecerem entre eles inúmeras interseções.

Se o viés escolhido por um escritor para acionar o diálogo interartístico difere da feição escolhida por um outro, de certo modo todos fazem emergir nas suas obras a energia criativa, a *energeia*, que reconhecem nas obras que convocam, transpondo-a para as suas próprias criações. Para além disso, os exemplos aqui abordados expõem a complexidade dos modos de dar a ver e das relações que se estabelecem nesse olhar. A perceptividade, para dentro da qual os leitores estão convidados a imergir, é muitas vezes mediatizada por uma perspetiva já ela própria acionada numa situação de espetador (cf. HORSTKOTTE, 2017, p. 127), aumentando e complexificando, assim, a visualidade presente na obra. Quer através da *écfrase*, quer através de uma *re-mediação* reconstrutiva, quer ainda através de um enredamento saturado de referência estéticas, estas relações interartísticas exibem a força do mundo do sensível que indelévelmente nos toca.

Uma vez tocada uma corda da nossa sensibilidade estética, algo permanece dessa vibração que nos atingiu e ela está pronta a acordar ou a eclodir ao menor toque de um novo estímulo estético, capaz de se associar com o anterior ou rizomaticamente com ele estabelecer as mais variadas ligações. Ora, este é um inegável prazer que estas obras nos oferecem, sendo o convite dos artistas direcionado para que o possamos usufruir de modo ativo e transformador em termos estéticos.

Referências

BARONI, Raphaël. **La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise**. Paris: Seuil, 2014.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. Vol. I.

BLANARIU, Nicoleta Popa. “Alternative Insights into Comparative Literature: Interdisciplinary, Intercultural, Intersemiotic Dancing Ekphrasis and Transmedial Narrative”, in Asunción López-Varela Azcárate; Ananta Charan Sukla (eds). **The Ekphrastic Turn. Inter-art Dialogues**. Champaign, Illinois: Common Ground Publishing, p. 130- 166, 2015.

BILMAN, Emily. **Modern Ekphrasis**. Bern/New York, Peter Lang, 2013.

CARMELO, Luís. “O cometa”. In: **A pé pelo paraíso**. Lisboa: Publicações Europa-América, 2008.

CARMELO, Luís. “Oficina de Escrita Criativa, EC.ON”. **Cursos Ícone**. Lisboa, 12 de Abril de 2014 (cons. em 29/07/220, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xLFsexuej0c>).

CHAPPLE, Freda. “On Intermediality”. In: **Cultura, Lenguaje y Representación/ Culture, Language and Representantion**. Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I, 2008, p. 7-14. Vol. VI.

CRUZ, Afonso. “*Déjeuner sur l’Herbe* com Alguém a Afogar-se”, In: **Uma Terra Prometida. Contos sobre refugiados**. Lisboa: Edições Zero a Oito, 2016.

ENGEL, Pascal (2008) “La pensée de la satire”. In: Duval, Sophie et Saidah, Jean-Pierre. **Mauvais genre. La satire littéraire moderne**. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 10-38, 2008.

GENETTE, Gérard. **L’Œuvre de l’art. Immanence et Transcendance**. t. 1, Paris: Seuil 1992.

_____. **L’Œuvre de l’art. La relation esthétique**. t. 2, Paris: Seuil. 1997.

GLISSANT, Edouard. **A Poética da Relação**. Porto: Porto Editora, 2011.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da Violência**. Lisboa, Relógio d’Água, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “Feminismo em Tempos Pós-Modernos”, In: ____ (org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HORSTKOTTE, Silke. “Ekphrasis as Genre, Ekphrasis as Metaphenomenology”. In: Ronja Bodola and Guido Isekenmeier (Eds.) **Literary Visualities. Visual Descriptions, Readerly Visualisations, Textual Visibilities**. GmbH, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2017.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cmz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JÚDICE, Nuno. **O Segredo da Mãe**. Um conto de Nuno Júdice inspirado na obra de Graça Morais, Lisboa, Quetzal, 2004.

MACHADO, Rosário Sousa. “Quem é Graça Morais”. In: Júdice, Nuno. **O Segredo da Mãe**. Um conto de Nuno Júdice inspirado na obra de Graça Morais, Lisboa: Quetzal, 2004.

MORIN, Edgar. “De la complexité: complexus”, in Soulié, Françoise (dir.) **Les Théories de la Complexité. Autour de l’Œuvre d’Henri Atlan**. Paris: Seuil, 1991, p. 283-296.

NOGUEIRA, Carlos. **A sátira na poesia portuguesa e a poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O’Neill**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo, EXO experimental org. / Ed. 34, 2005

VANDERLEI, Wanessa R. L. da F. M. **Leituras cruzadas: o diálogo entre palavra e imagem na coleção “Olhar um Conto”**. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal de Pernambuco (Centro de Artes e Comunicação. Letras), 2014.