

POESIA E PINTURA: MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO

Susanna Busato UNESP/ São José do Rio Preto
susanna.busato@gmail.com

Resumo:

A poesia do poeta francês Jean-Pierre Lemaire (1948) vem reunir no âmbito de minhas reflexões sobre poesia e pintura o gesto de procura por uma expressão espiritual que tem na pintura o seu correlato objetivo. A partir da máxima horaciana, “ut pictura poiesis”, procura-se compreender como a palavra poética na poesia de Lemaire traduz a imagem e transcende a relação física ou referencial do mundo que a palavra exerce no seu poder simbólico de representação. Assim, algumas indagações emergem neste estudo acerca dos modos como a palavra, ao traduzir o universo icônico da pintura, configura os elos de similitude com o universo icônico da pintura. Ou ainda: como a palavra constrói no âmbito do poético o processo de desrealização do objeto com que guarda a referência? Como compreender o elemento crítico do gesto tradutório da palavra poética que resgata/transforma/transcende seu referente? Como a memória de um tempo opera o olhar que emerge como moldura para o poema, tornando-o independente na forma do objeto que constrói? Para que possamos explorar essas questões, iremos proceder à leitura e à análise de dois poemas de Jean-Pierre Lemaire: “Paris par la fenêtre” e “Magritte (La Victoire)”, construídos a partir da referência às telas, respectivamente, de Chagall e de Magritte.

Palavras-chave: Jean-Pierre Lemaire; memória; representação; poesia; imagem

Uma poética da imagem pode ser lida como uma poética da memória. Afirmo isso na leitura que faço dos poemas do poeta francês contemporâneo Jean-Pierre Lemaire¹, os quais reescrevem, ou melhor, reinscrevem como palavra a poética latente da pintura de um Chagall, de um Magritte, ou de um Morandi, especificamente, pois esses pintores são referência direta de alguns poemas do poeta francês. Na poesia de Lemaire, nesse exercício de *découpage* (que, no caso dos poemas que estudo aqui, são deliberadamente “extraídos”² dos quadros de mesmo nome), percebo uma lírica da memória que vai tecendo os signos por meio do entrelaçamento entre universos imagéticos, da poesia e da pintura. Uma memória que se inscreve como sendo a da própria poesia (na sua potencialidade mimética, no sentido de ser construtora de universos, paisagens e sensações que se auto-referem ou que buscam a referência fora de si mesmos) e uma memória da pintura que se inscreve no poema como notação verbal transformadora do ícone representado na dimensão espacial da tela.

As escolhas dos pintores remetem a um traço da poesia de Lemaire que se percebe muito próximo do roteiro imagético metafísico, muitas vezes de caráter místico, que abstrai da realidade concreta das coisas um vir-a-ser que as transcende em si mesmas, para revelar uma paisagem em suspensão. Uma espécie de olhar inaugurador das coisas que vai se pontuando, por meio de um vocabulário simples e de uma sintaxe direta, por ambientes dotados de simplicidade, que vão tomando corpo na expressão de uma linguagem imagética. A simplicidade, porém, é apenas aparente, pois ela oculta uma busca pela similitude das coisas, seu aspecto sensível, de notação direta algumas vezes, que remete o sujeito do olhar para um ambiente de simultaneidades e de acontecimentos únicos.

¹ Jean-Pierre Lemaire (1948, Sallanches, França) é poeta, professor de latim, e mora em Paris. Publicou oito livros de poesia: *Les marges du jour* (La Dogana, 1981), *L'exode et la nuée*, seguido de *La pierre à voix* (Gallimard, 1982), *Visitation* (Gallimard, 1985), *Le coeur circoncis* (Gallimard, 1989), *Le chemin du cap* (Gallimard, 1993), *L'Annonciade* (Gallimard, 1997), *L'intérieur du monde* (Cheyne, 2002) e *Figure humaine* (Gallimard, 2008). Além disso, é autor de um volume de ensaios sobre poesia, *Marcher dans la neige* (Bayard, 2008).

² Faço uso do verbo “extraire” justamente como uma ação de *découpage*, de recortar da pintura os elementos, as figuras, para reorganizar num outro roteiro do olhar o traçado da memória e fazer emergir de seu poema a poesia: o que nada mais é do que a capacidade de transformação de um objeto no outro, num processo de correspondência homológica como vai se perceber.

É assim que o poeta faz sua leitura/escritura poética emergir da referência ao quadro de Marc Chagall, “Paris par la fenêtre”, de 1913. O poema extraído do livro *La pierre à voix*, de 1982, tem o título, “Paris par la fenêtre”, e está publicado na edição bilíngue brasileira, *Poemas*, da Lumme Editor, de 2010, com tradução de Júlio Castañon Guimarães. É assim, também, com referência ao quadro “La Victoire” (1938), de Magritte, do qual emerge o poema “Magritte (La Victoire)”, do livro *Figure Humaine*, de 2008, e também presente na tradução de Castañon Guimarães na edição acima mencionada.

A nuance descritiva da poesia de Jean-Pierre Lemaire, quando se volta para o trabalho de *découpage* da pintura que lhe serve de abrigo, fonte, espaço de criação e de expansão da subjetividade, redimensiona não somente o objeto a que se refere numa instância, mas a sua própria visão de mundo. Olhar, nesse caso, seria ir além das aparências das coisas. Mesmo sendo a pintura esse espaço em que figuras vão tomando lugares e compondo relações de natureza vária, circunscritas num universo espacial. É de lá que o poeta faz emergir o tempo da memória, o do sujeito que fala no texto, e que potencializa na palavra a poesia, inaugurando assim um espaço redimensionador de si própria.

A questão principal que formulo ao aproximar-me das relações entre o verbal e o visual é a que diz respeito aos modos como a poesia (o verbal) estabelece elos com a pintura (o visual). A máxima horaciana “ut pictura poesis” (a poesia é como a pintura) leva-nos a pensar a poesia em sua capacidade plástica de descrever um fenômeno, uma cena, e dar vida a um conjunto de imagens visuais que emergem no poema por força de um sujeito que as capta da realidade. Se a poesia é como a pintura, ela é marcada por uma natureza semissimbólica que se apoia num processo desreferencializador do signo linguístico de modo a intensificar nele uma capacidade referencializadora outra que vai além da sua: processo mimético. Isso ocorre com a linguagem verbal porque seu caráter arbitrário distancia-a de seu referente, contrariamente aos signos da pintura que seriam “naturais” e não “arbitrários”, pois sua aproximação com o seu referente é muito mais intensa³. Mas a poesia não está a serviço da pintura. Ainda que a poesia, na evolução de suas formas, tenha liberado o significante de sua servidão ao objeto, de modo a construir imagens, estas não podem ser compreendidas como representações miméticas do mundo dos objetos. A poesia constrói o seu próprio referente. O gesto, portanto, de traduzir em palavras a imagem da pintura, não quer significar uma subserviência da arte da palavra à da pintura. De outro modo, leríamos os poemas de Jean-Pierre Lemaire que elenco neste estudo como “retratos linguísticos” dos quadros dos pintores a que o poeta faz referência. Então para que ler o poema se existe o quadro?

Assim posta a pergunta, poderíamos então indagar, de outro modo: no caso da poesia de Jean-Pierre Lemaire, o que mobiliza a palavra em seus poemas que têm como motivo a pintura? “Motivo” é uma palavra que vem do Latim *motivus*, que tem o sentido de movimento, mas também de razão, causa. Seria, em outros termos, um tema recorrente numa obra, uma imagem de natureza abstrata ou concreta que daria ao conjunto um sentido por sua insistência. A escolha de Lemaire, segundo o recorte que fazemos, recai em telas conhecidas e importantes, de pintores como Chagall⁴ e Magritte⁵. O que persegue o poeta nos poemas que se referem diretamente às telas “Paris par la

³ No caso da poesia, os signos verbais são signos secundários, como nomeia Lotman, e o caráter arbitrário existente na natureza primeira do signo linguístico intensifica-se quando sua existência ocorre na poesia. Uma outra relação com o referente se instaura, pois o signo não é mera valise de sentido, mas o próprio sentido que comunga com o de outras palavras.

⁴ Marc Chagall, pintor bielorusso, nascido em 1887 e morto na França, em 1985. A obra de Chagall não se vincula a nenhuma escola especificamente, mas podemos perceber nela traços surrealistas e neo-primitivistas. Suas pinturas revelam uma inspiração da tradição cultural judaica e do folclore russo, além de fazer reverberar simbolicamente nas telas aspectos de sua vida privada.

⁵ René Magritte, pintor belga, nascido em 1898 e morto na mesma cidade, em 1967. Magritte é considerado um pintor surrealista, tendo sido influenciado pela pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Seu surrealismo é realista e trabalha com paradoxos visuais, discutindo criticamente os modos de olhar e a natureza das coisas. O mistério e o laconismo de

fenêtre”, de Chagall, e “La Victoire”, de Magritte, que ora estudamos? O que percebemos, num primeiro momento, entre os poemas citados e as telas de mesmo título é que os poemas se anunciam, de nosso ponto de vista, como “traduções” das telas.⁶

Evidentemente, os poemas do autor francês não são uma mera tradução descritiva (ou literal) dos quadros. O dado descritivo sede lugar para o reflexivo, que é por onde o sujeito poético se manifesta com mais autenticidade. O que desejo evidenciar em minha leitura é que, mesmo ao guardar proximidade com a tela do pintor escolhido, pelo título que toma emprestado, ou ainda pelas referências que aponta no poema como sendo as mesmas da tela, há um elemento de liberdade na construção que lê/traduz o outro objeto, de modo a assinalar no poema o olhar do sujeito que vê e *sente*⁷ o outro. Faz-se necessário assinalar na leitura que empreendo dos poemas e dos quadros as diferenças também históricas que permeiam ambos os sujeitos perceptivos (o pintor e o poeta) frente aos objetos que percebem. Sigo agora com minha análise do primeiro poema “Paris par la fenêtre” e especificamente me volto aos elementos que constroem a imagem de Paris na tela de Chagall, de modo a procurar compreender o roteiro perceptivo do sujeito que lê o outro.

A liberdade do sujeito que observa o quadro leva-o a traduzi-lo em palavras que vão plasmar no âmbito do poético, por meio das imagens, seu modo particular de articular novamente as figuras que percebe simultaneamente na tela, numa estrutura que as representa na sucessividade visual dos versos (a poesia é arte do tempo, da sucessão), ainda que essa sucessividade seja apenas aparente⁸. A relação entre simultaneidade e sucessividade implica uma percepção do tempo por parte do sujeito, que ao viver o momento de sua experiência perceptiva reinscreve-o posteriormente pela memória, num espaço outro que procura detê-lo. Nesse movimento de reinscritura do outro (o tempo/espaço da tela) num tempo/espaço diferente (o do poema) o sujeito produz uma imagem do “agora” de sua percepção que dá origem a um outro objeto, que não é mais o tempo (e espaço) do quadro (o tempo passado), mas é o poema (o tempo presente; espaço que espacializa porque constrói outra perspectiva de percepção). Ao realizar esse movimento, no âmbito do poema, a linguagem não prima por obedecer a uma métrica determinada, tampouco a um esquema de rimas. Não serão essas as molduras ou as estruturas formais que regularão as imagens em termos de um roteiro dos versos. O que regulará os versos na sua presença será a inserção do olhar no mundo dos objetos do quadro para resgatar de lá a forma. E será isso que dará ritmo ao movimento da percepção.

Paris pela janela

Precisamos manter a cabeça fria
diz o gato
O ar está tão leve

muitas imagens trabalhado por metáforas e por processos ilusionistas geram imagens insólitas e de caráter profundamente sugestivo.

⁶ O termo “tradução” é utilizado aqui no sentido da operação de “transportar” o texto de um sistema de linguagem a outro. Roman Jakobson (1955) já havia mencionado os tipos de tradução entre códigos: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. Esta última diz respeito ao processo de “interpretação” dos signos de um sistema de linguagem verbal, por exemplo, para um sistema de linguagem visual, musical, enfim, ou o contrário, evidentemente. Assim, traduzir não implicaria ingenuamente “transportar” os signos de um meio a outro, mas construir, operar uma transmutação de signos de um sistema a outro, de modo a conceber no sistema de chegada uma construção interpretativa do sistema de partida. O que está implicado no processo tradutório assim concebido é como encontrar num sistema as equivalências do outro sistema para aquele corpo de sentido a ser traduzido, que é o texto na sua natureza sígnica. Minha atenção neste texto voltar-se-á especificamente aos poemas mencionados como “traduções” das telas, pela referência imediata feita por meio dos títulos, ainda que os demais poemas guardem uma relação íntima com a pintura, sobretudo com as naturezas-mortas de Morandi, sugeridas especificamente no poema que tem como título o nome do pintor.

⁷ Um sentir que é pensar, porque é perceber o que há de conexão entre as coisas; porque é promover ao pensar a transformação dessas mesmas coisas em signo de uma experiência.

⁸ Há de se observar no âmbito da linguagem poética o aspecto de reverberação das palavras em seu plano fono-morfo-semântico e também no visual e gráfico, promovendo assim uma recepção do poema que passa pela simultaneidade da percepção.

que a Torre Eiffel ficou branca
e o paraquedista esquece de descer
Onde estou? diz o homem de duas cabeças
perdido no arco-íris
Os dois passantes, o homem e a mulher
caíram frente a frente na rua
quando se mexeu no quadro

Mesmo nesse andar
ouvem-se os pássaros
atrás da tela
A janela estava ali
desde o início

Paris par la fenêtre

Gardons la tête froide
dit le chat
L'air est si léger
que la Tour Eiffel est devenue blanche
et le parachutiste oublie de descendre
Où suis-je ? dit l'homme à deux têtes
perdu dans l'arc-en-ciel
Les deux passants, l'homme et la femme
sont tombés dans la rue nez à nez
quand on a dérangé le tableau
Même à cet étage
on entend les oiseaux
derrière la toile
La fenêtre était là
depuis le début



“Paris pela janela”, Chagall, 1913.

Óleo sobre tela, 132,7 x 139,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

No processo tradutório da construção das imagens no poema “Paris par la fenêtre”, de Lemaire, a partir da tela “Paris par la fenêtre”, de Chagall, vale perceber o que permanece e o que se perde; que sentidos se somam, que sentidos se transformam. No título de ambos os textos, um elemento em comum faz-me ler o poema como a promessa de uma descrição de Paris vista pela janela. A pergunta inicial que faço no poema é: quem vê Paris? de que lado da janela se situa o sujeito do olhar? para onde ele quer que olhemos? Termina o poema com o aviso: “La fenêtre était là / depuis le début” (“A janela estava ali / desde o início”). De que janela fala o poema? De que moldura? Da janela do quadro/quarto de Chagall, por meio da qual nos reporta para o universo de simultaneidades e de elementos insólitos?

Na tela de Chagall, por sua vez, as perguntas também se repetem e observamos que os elementos visuais se situam no espaço segundo uma perspectiva subjetiva, do sujeito que está no interior da sala, do lado de cá da janela, onde se situa o homem de duas cabeças e o gato com cabeça humana. O lado interno da janela, espaço interior, pode ser concebido como o olhar íntimo do sujeito que o dirige para o lado externo da janela, a Paris de sua memória e de sua afetividade. As figuras, portanto, segundo uma lógica da memória desse sujeito, encontram-se na tela como expressão de um sentir o tempo. Há de lembrar-se que Marc Chagall tem para com a cidade de Paris um afeto particular desde que adotou a cidade como morada depois de sua chegada à França no início do século XX. É em Paris que seu conhecimento estético se amplia, pois é no ambiente artístico e cultural da cidade que conhece os movimentos artísticos importantes como o cubismo, o fauvismo, bem como estabelece vínculos importantes com Guillaume Apollinaire e Robert Delaunay. Sua origem bielorrussa não desaparece no quadro em questão e se faz representar pela imagem do homem de duas cabeças, à maneira de um Janus, no canto inferior do quadro. Curiosa relação com a divindade romana que simboliza os inícios e os fins, e que agrega o sentido do duplo, aportado ao quadro como símbolo do sentimento dividido do pintor entre a sua origem (a cabeça que olha para fora do quadro) e seu presente (a cabeça que olha no sentido inverso). Na mão desse homem de duas cabeças outra imagem é representada: a de um coração desenhado que simboliza o amor por Bella, sua primeira mulher. No poema, os versos “Où suis-je? Dit l’homme à deux têtes / perdu dans l’arc-en-ciel” (“Onde estou? diz o homem de duas cabeças / perdido no arco-íris”) remetem-nos a uma pergunta retórica, cuja resposta não vem. O corte é dado pela cena a seguir, a dos passantes, homem e mulher, caídos na rua, frente a frente.

Jean-Pierre Lemaire também adota a cidade de Paris como sua para morar e dedicar-se ao magistério. É de uma Paris afetiva que ambos os sujeitos, tanto no âmbito do pictórico como no âmbito do poema, estão a expressar por um processo de *découpage*. Eleger essa importante tela de Chagall não é apenas prestar uma homenagem ao pintor, mas de participar da vivência mítica de uma Paris que expressa nas figuras insólitas um ambiente cifrado pela leveza, pelo amor à nação, pela altivez, enfim. Estamos aqui no cerne de um movimento de alteridade, que promove, pois, a relação entre um eu e um outro. Afirma Jean-Pierre Lemaire, citado por Béatrice Bonhomme (2004)⁹, que “La poésie est une seconde chance donnée à l’autre d’apparaître et aussi à ce tu”.¹⁰ Bonhomme (2004), a respeito da declaração faz registrar que a poesia é o lugar formal, o lugar metafórico, o lugar retórico, é a procura do outro, a descoberta da alteridade. O lirismo não é pessoal, é construído a partir da face do outro.¹¹ (tradução nossa). Interessante colocação da pesquisadora francesa, uma vez que as escolhas do sujeito lírico no poema passam por um processo

⁹ Declaração feita a Camilla Gjørven, em *La poésie française au tournant des années 90*, Mémoire de DEA, Paris-Oslo, 1993, citado por Béatrice Bonhomme, 2004, *La poésie et le lieu*, *Noesis*, vol.7 (La philosophie du XXe siècle et le défi poétique). <http://noesis.revues.org/29?lang=en#text> (acesso em 16 de maio de 2015).

¹⁰ “A poesia é uma segunda chance de dar presença ao outro e também a este tu.” (tradução nossa).

¹¹ “La poésie, lieu formel, lieu métaphorique, lieu rhétorique, est recherche des autres, découverte de l’altérité. Le lyrisme n’est plus personnel, il est tourné vers le visage de l’autre.” Béatrice Bonhomme, 2004, *La poésie et le lieu*, *Noesis*, vol.7 (La philosophie du XXe siècle et le défi poétique). <http://noesis.revues.org/29?lang=en#text> (acesso em 16 de maio de 2015).

de recorte do outro, que se torna, por sua vez, um outro “eu” ao ser traduzido no poema. O processo de deslocamento dos signos faz reverberar o “eu” da tela num outro “eu” do poema, para no final termos um diálogo “eu-tu” que não pretende ser especular, mas dialogizante, uma vez que o “eu” que fala no poema expressa um outro sentir por meio das escolhas da paisagem e por meio das inferências que faz na cena (as quais não estão expressas do mesmo modo no quadro). Ludicamente este sujeito que fala no poema imprime um não-lugar ao espaço que ele ocupa na cena interna que ele anuncia nos versos. Ao mencionar o canto dos pássaros que são ouvidos “atrás da tela” (“derrière la toile”), o poema confunde o leitor e deixa mais evidente a pergunta do homem de duas cabeças, que indaga sobre onde está. O que parecia tão perfeitamente situado num primeiro momento no poema deixa seu lugar pela perturbação instaurada pelos elementos anafóricos que remetem a lugares móveis, porque indicadores de espaços ao mesmo tempo internos e externos: “onde”, “nesse”, “ali”.

A perspectiva que dirige o olhar do observador da tela de Chagall leva-o para várias cenas que acontecem simultaneamente. Essa Paris pontuada pelas figuras e cores situadas em diferentes e surpreendentes pontos do espaço da tela corresponde a uma perspectiva subjetiva do enunciador da cena. A janela é escolhida como moldura que separa o interior do exterior, em camadas. A janela, como símbolo do entre-espacos, limite sutil que singulariza o dentro e o fora, por meio da consciência do sujeito, é um espaço de trânsito. E, certamente, esse espaço de trânsito permite a contemplação e o devaneio, estado de suspensão da consciência que se deixa penetrar pela memória e pela projeção das figuras que representam a marca da memória do sujeito. Os olhares que se desdobram tanto para dentro como para fora do quadro estão presentes no gato de cabeça humana, sentado no peitoril da janela e no homem de duas cabeças no canto inferior da tela, no interior do cômodo e próximo à janela. A perspectiva assim posta leva-nos ao encontro de vários pontos do quadro. Leva-nos para uma Paris moderna com seus edifícios e metrô, mas sobretudo para a exuberância da Torre Eiffel, símbolo de modernidade e da França, dando equilíbrio vertical ao quadro. O cenário segue pontuado pelas figuras e cores que dotam a paisagem de matizes que nos reportam às cores da bandeira da França. Na verdade, esses matizes de cores em azul, branco e vermelho correm o quadro em diagonais, do céu ao solo e, no caminho, percebem-se traços dessa bandeira reverberados no espaço. Poder-se-ia falar aqui de um traço cubista a perpassar a representação em traços geométricos, ainda que o resultado final do quadro nos remeta a uma representação expressionista. Estaria aqui, provavelmente, toda uma exaltação de certo instinto de pertencimento ao novo país de morada de Chagall. A atmosfera apreendida, ao localizarmos as figuras, compreende um estado de suspensão, pois o dado aéreo dessas figuras – casal flutuando horizontalmente frente a frente, paraquedista suspenso no ar¹², uma Torre Eiffel embranquecida por um sugestivo facho de luz na cor branca que transpassa o céu, um gato que olha o espaço exterior com sua cabeça humana, boquiaberto, e uma cabeça humana que se biparte em faces, uma a olhar para fora do quadro, outra, para dentro.

No poema, do mesmo modo, a perspectiva que irá compor o espaço das imagens é simultânea, ou seja, procura flagrar as coisas num espaço em suspensão, plasmando esse dado expressivo nos versos, que se sucedem sem uma ligação lógica discursiva entre si. A lógica que os une é dada pela escolha. Há no poema um dado sutil que empresta ao gesto dos versos uma razão. O verso 10, “quando se mexeu no quadro”, destaca-se semanticamente e espacialmente (haja vista que está no verso seguinte) da frase imediatamente anterior, à qual se vincula, em termos de acontecimento temporal. Ao destacar-se remete ao gesto organizador do poema, cuja estrutura ou lógica interna é resultante do ato de “mexer no quadro”, o de Chagall justamente. A dica de leitura é interna e atua metalinguisticamente no processo de organização lógica. Tudo se desaloja quando se mexe no quadro, até o casal que passa e cai frente a frente. Ironia sutil desse sujeito que tem a liberdade de “brincar” de ser o sujeito que pinta a cena de uma Paris que é sua também.

¹² Cogita-se que a figura do paraquedista seja uma referência a um fato recente à época da produção da tela, referência ao primeiro salto de paraquedas de sucesso em 1912, na França, pelo Capitão Albert Berry.

O gato, situado no limiar da janela, encarna um símbolo na pintura de Chagall que o remete à figura sagrada do gato no Egito Antigo, que representava o protetor, o companheiro fiel, uma encarnação do divino. A figura do gato pode se expandir na sua referência à cidade de Paris, pois remete, por exemplo, ao do Chat Noir, nome de um cabaré do final do século XIX e aos famosos cartazes que até hoje são referência à cidade. Quero com isso dizer que a figura do gato é importante na sua presença central no quadro e sua representação, metade gato, metade homem, remete-nos a uma figura totêmica. E é dessa figura totemizada que o conselho emerge como voz na abertura da moldura do poema: “Precisamos manter a cabeça fria / diz o gato.” Um gato que fala, um gato que aconselha, remete-nos também a uma tradição oriental que tem no gato uma figura simbólica da consciência, da sabedoria. Em contrapartida, quem tem a dúvida existencial é o homem de duas cabeças, “perdido no arco-íris”, que pergunta: “Onde estou?”. O flagrante dessa condição controversa cria um espaço de ebulição de acontecimentos inusitados que são pontuados pelos versos, que não seguem uma lógica situada numa construção progressiva de acontecimentos ou de tomadas, mas tão somente de notações do olhar, ao acaso, que se somam, se sucedem, se sobrepõem, como nuances de um universo em suspensão, metafísico.

A natureza das coisas no poema é, pois, tomada em presença (não à-toa a maioria dos verbos estão conjugados no presente do indicativo, com exceção dos verbos nos versos 4, 9 e 10, que estão no pretérito perfeito, e no verso 14, que está no imperfeito). Esse modo de “tomar em presença” associa as imagens a um estado pictórico espacializante e atemporal, ou seja, o lugar que elas tomam é um lugar em qualquer lugar, e um tempo em qualquer tempo. Tanto o lugar quanto o tempo do acontecimento é circunscrito no espaço da enunciação dos objetos e seres. Um gato, como vimos, fala na primeira pessoa do plural como um guia do roteiro dos versos do poema. Um gato personagem que assume o discurso do conselheiro: “precisamos manter a cabeça fria”. Sem emoções, o poema segue objetivando os elementos que o olho atento do sujeito vai recortando em sua viagem por esse espaço de suspensão (vale notar que os versos não são pontuados, o que empresta à imagem um sentido de permanência, de presença volátil, porque não pontuada graficamente no espaço da frase). Ao isolar os elementos, e a até mesmo criar uma ambiência perceptiva particular, que os vai unindo – “O ar está **tão leve**”; “a Torre Eiffel **ficou branca**”; “o paraquedista **esquece de descer**” - o poema redimensiona o dado de imagem visual da pintura de Chagall. Poderíamos afirmar que este poema de Lemaire funciona como uma ecfrese, ou seja, uma descrição verbal de um texto não-verbal. Procura o poema, nesse aspecto da ecfrese, a adotar uma perspectiva de leitura que deseja doar ao conjunto representado pelas figuras uma narratividade (“Os dois passantes, o homem e a mulher / caíram frente a frente na rua / quando se mexeu no quadro”) e uma atribuição enunciativa (“o paraquedista **esquece de descer**”; “**onde estou?** diz o homem de duas cabeças / **perdido no arco-íris**”). (negritos nossos) Aproxima-se do quadro de Chagall pelos elementos figurativos; distancia-se pelas atribuições que advêm da leitura particular do sujeito que lê o quadro. A última estrofe situa o sujeito da percepção numa dimensão do “entre”, que ocupa um espaço de mesma natureza metafísica a partir do momento em que assinala o espaço de representação num processo de repetição: “quadro”, “tela”, janela”, numa recuperação desse não-lugar percebido por uma janela. O poema tem esse compromisso de recompor indicialmente as figuras que vão se mostrando para o leitor na medida de sua aparição nos versos. O conjunto todo se encadeia em suas partes de modo fragmentado, uma vez que a organização dos versos não obedece a uma simples sucessão de ideias ou fatos ou sensações, mas à sugestão de uma simultaneidade de acontecimentos que orientam o olhar do sujeito para vários pontos do espaço. O devaneio sugerido na imagem promove uma dinâmica desse universo em suspensão. O sujeito poético, guiado por um olhar objetivo, faz o leitor deparar-se com uma ordem/pedido, feita pelo personagem do gato que declara em discurso direto: “Precisamos manter a cabeça fria”. Que tipo de preocupação poderia estar por trás desse conselho? O poema deixa uma lacuna e não explicita, bem como vai construindo muitas outras ao longo dos versos, determinando o fragmentário da composição. Somos cegos no poema. Somente o sujeito interno do poema tem acesso ao todo e

somente a parte que recorta é dada à nossa imaginação. Os verbos no presente do indicativo são indiciais do movimento que se instaura num presente interno do poema. As figuras são apresentadas como colhidas num universo que vai se espacializando no momento em que compõem o poema. O “gato”, a “Torre Eiffel”, o “paraquedista”, o “homem de duas cabeças”, o “arco-íris”, o outro “homem” e a “mulher”, a “rua”, o “quadro”, o “andar”, os “pássaros”, a “tela”, a “janela”: figuras colhidas da realidade e que estão presentes no quadro de Chagall; e espacializadas nos versos do poema em sintagmas que se sucedem numa aparente linearidade. O tom do discurso é objetivo e nos situa num universo espacial que vai se desdobrando à medida que os versos vão inserindo novas informações. Colhidas num lá e num cá no presente dos verbos a paisagem emerge ante o olhar do leitor que a imagina na sua totalidade. Somente os versos 4, 9 e 10 e os finais, 14 e 15, nos remetem ao passado para se referirem a um estado presente, como advertimos anteriormente: “Torre Eiffel **ficou** branca”, “o homem e a mulher / **caíram** frente a frente na rua/ quando se **mexeu** no quadro”; “a janela **estava** ali / desde o início”. (negritos nossos) Muito embora as referências às figuras no poema sejam representadas em sintagmas completos, ou seja, em frases ou declarativas, denotadoras de causa e consequência, ou narrativo-descritivas ou mesmo simplesmente descritivas, o poema na sua totalidade projeta uma lógica de organização das cenas¹³ por justaposição, sem que uma cena e outra estabeleçam uma relação de dependência entre si. Esse universo assim concebido, aéreo e alinear, nos oferece uma natureza cubista na sua configuração.

Vejamos agora como esse processo de “*dérangement*” ocorre com o poema “Magritte (A vitória)”, que traz no título o nome do pintor seguido, entre parênteses, do nome do quadro.



“A Vitória”, Magritte, 1938. Óleo sobre tela. 72.5 x 53.5 cm. Coleção particular.

MAGRITTE (A vitória)

Timidamente, pela porta entreaberta,
passa uma nuvem.
O teto, as paredes
se tornaram céu pálido,
litoral desconhecido
onde crescem algumas ervas.
O mar brilha ao longe.
As duas metades do horizonte

¹³ “Cenas”, no plural, pois cada núcleo imagético constrói uma cena particular, que não interfere na outra.

logo se reunirão
por trás da porta
cor de céu, de areia.
Só ela está de pé
na casa dissolvida
para te acolher,
suave mensageiro,
cordeiro vencedor.

Magritte
(La Victoire)

Timidement, par la porte entrouverte,
un nuage passe.
Le plafond, les murs
sont devenus ciel pâle,
rivage inconnu
où poussent quelques herbes.
La mer brille au loin.
Les deux moitiés de l'horizon
se rejoindront bientôt
derrière la porte
couleur de ciel, de sable.
Elle seule est debout
dans la maison dissoute
pour t'accueillir,
doux messenger,
agneau vainqueur.

A referência explícita à obra do pintor se revela, além do título, também nos versos que procuram descrever os aspectos pictóricos do quadro como a “porta entreaberta” pela qual “passa uma nuvem”. Novamente aqui a ideia simbólica do entre-lugar, a porta como o espaço transponível e moldura que isola e ao mesmo tempo permite o encontro entre dois universos, o dentro e o fora. E mais:

O teto, as paredes
se tornaram céu pálido,
litoral desconhecido
onde crescem algumas ervas.
O mar brilha ao longe.

[...]

As palavras aqui parecem não se mirar, mas voltar-se para o objeto de contemplação. O sujeito vê a paisagem suspensa e misteriosa e a traduz em versos nos quais o estranhamento das imagens ganha em efeito por meio de algumas intervenções do sujeito. A descrição da paisagem, que remete ao quadro, é permeada por advérbios e tempos verbais que situam o sujeito como sendo esse elo perceptivo que imita o artista na construção da obra. Alguns exemplos temos em: “**Timidamente**, pela porta entreaberta, / **passa** uma nuvem.”; “As duas metades do horizonte / **logo se reunirão** / por trás da porta / cor de céu, de areia.”; Só ela está de pé / na **casa dissolvida** / **para te acolher**, / **suave mensageiro**, / **cordeiro vencedor**.” (negritos nossos) O mundo metafísico que

a poesia de Jean-Pierre Lemaire encena e também o dado intimista que sua poesia promove nutrem-se de um repertório visual que tem na pintura metafísica, sobretudo, uma fonte inspiradora.

Para concluirmos nosso raciocínio sobre a análise comparativa que empreendemos aqui, poderíamos esquematizar alguns dados do processo. O poeta parte de um texto visual, marcado por relações espaciais predominantemente, para um texto verbal, marcado por relações temporais entre seus elementos, predominantemente. A tradução de um texto a outro encontra esses limites que são lidos como registros plásticos de uma memória sensível que resgata o que considera importante ou marcante para o sujeito. O poeta, nesse processo tradutório, irá instaurar em seu texto um outro que já lhe é memória, um outro que já lhe é sensação. Esse outro se insere no seu registro cultural e lhe confere autenticidade.

A tradução entre-códigos irá exigir do tradutor, no caso o poeta, que realize escolhas no objeto de partida, a tela, portanto não poderemos ter a tela no poema, tal qual ela é como pintura. Então, as perguntas se fazem: irá o poeta elencar todos os elementos visuais e transformá-los em signos que lhe sejam referentes? Estabelecerá a mesma relação entre as figuras no texto verbal, o poema, que percebe no texto visual, da tela? Acrescentará algo à cena? Mudará o lugar dos elementos? Ou irá imprecisar seu lugar no espaço? O que deseja o poeta nessa empresa?

A questão nos levaria invariavelmente para a pergunta “para quê a poesia?” O que a poesia poderia acrescentar, reescrever, transformar o que na pintura podemos ver como algo pronto, como algo que se apresenta ao olhar de uma vez só? Que movimento é esse que a poesia, como arte do tempo, representaria na relação entre as palavras que a pintura sugere na tensão espacial de que é presa? O objetivo da poesia que tem como referência direta a pintura quer *deranger* a tela, isto é, “mexer” nela, como afirma o v. 10 do poema “Paris dans la fenêtre”, que diz: “quand on a dérangé le tableau”, sintagma que insere uma subordinada adverbial temporal ao período que se refere ao apontamento de alguns elementos do quadro, em particular, “l’homme et la femme /sont tombés dans la rue nez a nez”: a queda do homem e da mulher parecem concomitantes ao ato de mexer no quadro, ação esta realizada por um sujeito qualquer que observa o quadro (um sujeito indeterminado, pois em francês o pronome “on” nos leva a entendê-lo como uma partícula de indeterminação, como está na tradução do poema para o português: “quando se mexeu no quadro”). O fato é que a poesia emerge na sua proximidade imitativa do quadro para “mexer” na sua composição e organizar outra tensão entre os elementos, um outro olhar transformador.

Para a poesia contemporânea não basta existir, precisa se inserir no âmbito de uma série cultural complexa e dinâmica. A palavra poética existe em relação e emerge de um tempo que é seu e da cultura, pois sua existência está fadada a ser memória de si mesma. A imagem desse “dobrar-se e desdobrar-se” dá-lhe presença dinâmica desde que a leitura da palavra poética se situe no âmbito de uma consciência histórica de seu tempo e de uma percepção do passado. A presença da imagem pictórica na arquitetura da poesia revela o sentir do sujeito que projeta seu olhar para o mundo como um elemento transformador das referências. As pinturas no diálogo com os poemas de Jean-Pierre Lemaire situam os poemas na história e na linha de uma poética definidora das tensões entre códigos, pois se situam como um espaço de encontro da imagem que busca adensar a natureza cambiante dos referentes tanto na pintura como na poesia. Estas duas expressões do possível situam-se num espaço de diálogo perpétuo pois lidam com um fazer construtivo que instaura espaços no tempo da percepção. Há beleza e simplicidade na poesia de Jean-Pierre Lemaire. Há um fluxo do olhar que flui diante da paisagem que se imprime no sujeito da percepção. Há um universo de imagens que requer um leitor que saiba que a realidade é um mero acaso “no sopro do verso”.

Referências bibliográficas:

BONHOMME, Béatrice. La poésie et le lieu, *Noesis*, vol.7, 2004 (La philosophie du XXe siècle et le défi poétique). <http://noesis.revues.org/29?lang=en#text> (acesso em 16 de maio de 2015).

JAKOBSON, Roman. Os aspectos linguísticos da tradução. 20.ed. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

LEMAIRE, Jean-Pierre. *Poemas*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Lumme Editor, 2010.