

Um «Busto» Em Duas Linguagens

Maria Heloísa Martins Dias

Universidade Estadual Paulista, São Paulo

Palavras-chave: Nuno Júdice, «Busto», poesia, pintura, reflexo entre linguagens.

Keywords: Nuno Júdice, «Bust», poetry, painting, reflections between languages.

Em *Jeu de Reflets / Jogo de Reflexos*, de Nuno Júdice (2001), o diálogo entre poesia e pintura se afirma a partir da própria composição que se configura na obra. Entre os poemas do poeta português, traduzidos para o francês por Michel Chandeigne, e as gravuras de Manuel Amado há um jogo de reflexos que instiga a leitura crítica a procurar relações de sentido entre as duas linguagens – verbal e pictórica – o que resulta numa iluminação mútua dos objetos postos lado a lado.

Desse modo, o propósito intersemiótico, sugerido na própria estruturação desse livro-moldura, pode se oferecer como um interessante caminho de análise da obra. Entretanto, o percurso a ser seguido neste trabalho não se apoiará na rede conceitual definida pela Semiótica, pois o que nos interessa não é esta linha teórica propriamente e sim as possibilidades de investigação analítica extraídas da natureza singular desses objetos artísticos a partir de suas confluências especulares.

Se, como enuncia o título, estamos diante de um jogo de reflexos, cabem algumas indagações: tal projeção irá se construir por linearidades e transparências, como em espelhos planos, ou fará despontarem tremulações, assimetrias e inversões? Enfim, que procedimentos são operados por essas linguagens para fazê-las figurarem num espaço dialógico?

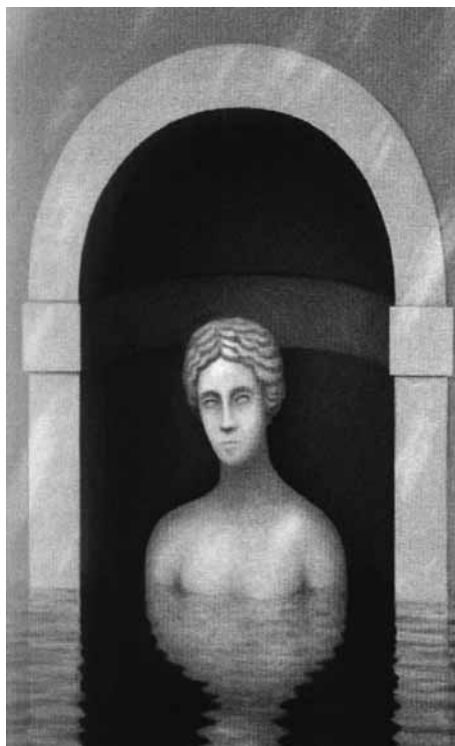
Recortemos um desses jogos contidos na obra de Nuno Júdice como alvo de nosso comentário: o poema «Busto» (Júdice, 2001: 14) e a pintura que o acompanha (ibid.:15). O poema em francês, «Buste», que antecede o texto em português, não será

objeto de discussão, pois demandaria entrarmos em questões específicas de tradução e de natureza lingüística.

Fiquemos, portanto, com o poema de Júdice e a gravura de Amado.

Busto

Nos teus ombros de gesso desfaz-se um resto de música. Pedacos que sacudo da pele com um espanador de vento; o olhar oblíquo na indecisão do sexo. Perdi um estremecer de marés quando atravessei o pátio da tua voz. Apanhei as palavras, uma a uma, como folhas arrastadas na corrente vaga do ocaso. Estendi-as na mesa da manhã, abertas, para que o primeiro sol as secasse. Com o calor, voavam até aos teus lábios: pediam-te que os abrisses, que recolheses cada uma das suas sílabas, que bebesses o licor ácido das suas consoantes. Fora dos lábios, as palavras morrem com um estertor de musgo. Corri atrás delas, com uma ânsia de colecionador de borboletas. E vi-as fugirem por entre os dedos; limpei um resto de sons na espuma do canto.



Já a um primeiro olhar para o poema, a visualidade de sua estrutura nos coloca diante de um texto ou mancha densa e recortada, graças ao traçado dos versos ininterruptos que desafiam a linearidade convencional, ao irem se projetando como um fluxo singular de imagens. Não há estrofes, mas um «quadro» sem espaços vazios, em que a linguagem segue seu ritmo operando algumas pausas em certos momentos. Voltaremos a isso mais adiante.

Se o propósito do eu poético é construir o retrato de um busto, tal composição suspende-se no momento mesmo em que se enuncia como promessa. É que os dois primeiros versos, ao apontarem para a imagem a ser captada, oferecem apenas uma parte congelada, solidificada da figura, os «ombros de gesso», incapazes de sustentar a música, que se reduz a restos. A partir dessa inicial imobilidade do busto oferecido ao olhar, desenvolve-se uma estratégia de retratação que colocará em jogo a investida insistente do sujeito em procedimentos para a captura desse ser (imóvel? distante? alheio? indiferente? esquivo?), enfim, uma figura retida na sua intangibilidade. Já o quadro de

Manuel Amado oferece-nos um busto, também de gesso ou marmorizado, mas que, ao contrário do poema, ocupa lugar central e permanece como objeto a nos atrair o olhar, posto que figura em primeiro plano, mesmo com sua também indiferença. Diferentemente dos versos de Júdice, que abandonam a figura mencionada metonimicamente no início do poema para focalizarem o movimento do eu em busca das palavras ou «pedaços» sacudidos da pele impassível, a pintura de Amado deixa centralizado o busto, para o qual converge o nosso olhar, como permanente desafio. Mesmo sob a forma marmórea e hierática, o busto está lá, no centro da moldura que o circunda.

A partir do segundo verso do poema, e persistindo até seu final, a retirada de cena do busto é substituída por uma espécie de «narrativa» em que o centro passa a ser as ações do sujeito poético para apanhar os resíduos ou restos deixados pela visão inicial da imagem. Por outro lado, em relação ao quadro, o percurso de busca para apanhar o que a imagem oculta deve ser realizado pelo observador, exterior à figura, e não um sujeito imerso no texto como o eu poético do poema.

Os pedaços da pele sacudidos pelo eu, ao funcionarem como signo metafórico, abrem-se a algumas possibilidades de sentido: de quem é essa pele, do eu que ficou apenas com os pedaços de uma relação amorosa (carnal? desfeita?) ou a pele engessada desse retrato que ele tenta criar, esculpir, mas de que só consegue pegar as aparas ou sobras da composição? Seja o que for, o que importa como resultado é a construção de um objeto não figurativo, justamente porque escapa à nitidez e ao enquadramento: «o olhar oblíquo / na indecisão do sexo.» (vv 3 e 4). Note-se que a imagem de obliquidade se traça concretamente nos versos, pois há um corte (gráfico) entre um verso e outro, embora encadeados pela unidade semântica. Mas o que o sentido faz permanecer é a indecidibilidade que marca a figura, quanto à sexualidade, a mesma indefinição que a pintura exhibe. Nesse sentido, é interessante notar como desponta a imagem do ser híbrido, bissexuado, indefinido na conjunção entre feminino e masculino, própria das figuras gregas, andróginas, presentes em divindades como Adônis, Dionísio, Cibele etc. Eis o que o quadro nos revela. E o que no poema se enuncia como «olhar oblíquo», no quadro, se transforma numa ausência de olhos e numa leve inclinação da figura para a esquerda. Embora contida na sua posição refratária à cumplicidade com o observador diante da pintura, a figura de gesso ou mármore destaca-se contra o fundo negro em flagrante contraste com o busto branco. Mesmo pétrea, ela avulta-se enquanto clareza luminosa, como se quisesse saltar para fora da redoma em que está colocada.

Assim como «desfaz-se um resto / de música», no início do poema, aludindo-se ao silêncio ou canto que estabelecerá uma possível comunhão entre o eu e o tu, também na gravura o não-olhar e os lábios fechados silenciam e anulam o contato com o outro. Tanto nos versos como na imagem pictórica o não-encontro entre quem foca e o focado se constrói para configurar a poética da perda ou ausência. Para o eu lírico de «Busto», buscar ressonância no outro, tentando atingir a sua voz («quando atravessasse o pátio /

da tua voz»), leva a uma perda ou a um «estremecer / de mares». Curioso notar que é no plano inferior do quadro, diferentemente do plano superior do poema (verso 5), que o elemento aquático aparece, com as ondulações, as quais retomam o «estremecer de mares» enunciado. É fundamental essa imagem do plano inferior do quadro, por adquirir pelo menos duas funções.

Além de provocar o estremecimento da figura e das margens que a ladeiam, passando a ser refletidas nas ondulações, esse jogo especular também reflete os versos do poema, à luz da leitura dialógica das duas linguagens. Se, por um lado, a ondulação da imagem pintada movimentava o que acima está estático, por outro, embaça ainda mais o objeto, fazendo tremular sua nitidez e, assim, ressaltando seu ser esquivo, inapreensível. Trata-se, portanto, de uma tensão entre o estático e o móvel. Assim como para o eu poético, no poema, a travessia do pátio no encalço da voz do tu não logra o efeito desejado, a travessia dessa ondulação aquática, em que o busto se reproduz em espelho, não nos leva a alcançar o objeto ou a captar sua voz. Ao contrário: o observador topa com o corpo escultórico e granítico, que não o acolhe. Mas há ainda outra margem de sentido sugerida pela presença da água ondulante que figura no plano inferior do quadro. Não se trata apenas da projeção oscilatória do busto promovendo a liquefação de sua solidez marmórea, mas também de uma liquefação do figurativo representado acima, como se os reflexos ondulantes modulassem a própria representação, tornando-a refratária à nitidez: fazer o corpo tremular é possibilitar uma nova forma de concebê-lo pelo olhar que o constrói pictoricamente. Do figurativo para o abstrato, da superfície para a profundidade, do natural para o simbólico – eis o caminho de leitura a que o olhar é levado pelo quadro de Manuel Amado.

Se quisermos continuar no jogo de associações entre os elementos de composição do quadro, há mais uma possibilidade. Entre os cabelos da figura e a água abaixo dela cria-se uma relação especular, já que ambos estão marcados pela ondulação. É como se os cabelos já anunciassem, antecipando, a tremulação aquática que se dá abaixo, propiciando também uma espécie de amolecimento da matéria congelada e impregnada de frieza.

Do sexto ao último verso do poema, portanto, ao longo de seu percurso ou corpo textual, o que se oferece é uma espécie de jogo de cabra-cega entre o eu poético e as palavras que se dissiparam ou partiram da voz-música-busto. Traça-se uma situação alegórica para metaforizar a incomunicação ou desencontro entre eu e tu; entre o sujeito e as palavras afirmam-se ações calcadas no absurdo, cuja legitimidade se deve à função poética que as coloca em relação. Assim, apanhar as palavras e estendê-las na mesa para secarem ao sol existe em homologia ao ato de voar das palavras até os lábios, para forçá-los a se abrirem e recolherem as sílabas.

Se o texto verbal configura, na sua performance narrativa tecida pelo absurdo, o esforço do eu em construir uma via de acesso ao entendimento com o tu e sua posse, o objeto pictórico elide o narrativo para preenchê-lo com imagens, cores e formas que

«falem» de uma história imaginária a ser construída pelo observador. Essa «narrativa» não é senão a de uma metalinguagem em que passado e presente confluem nas águas tremulantes da pintura atual, trazidos por uma história da arte que passamos a (re)ler nesse quadro. O que este nos oferece, pelo não dito ou não revelado, é uma concepção de arte marcada pelo figurativo, um momento artístico em que o culto a retratos ou a bustos auratiza a composição do objeto, pelo hieratismo ou sacralidade em que ele está imerso. Arte clássica, por excelência, na qual sublimidade e perfeição conferem à imagem um estatuto (estatuária?) decorativo.

Além de alegórica e anímica a situação em que as palavras atuam como personagens, ocorre uma inversão da lógica habitual, na medida em que são elas que pedem, «falam», solicitam do tu a abertura dos lábios para o recolhimento das sílabas e o fruir do licor. Tanto no poema quanto na gravura os lábios fechados, ainda que sob diferentes formas, convergem para um mesmo sentido: a recusa de beber a acidez das consoantes, acidulação que atua como metáfora do teor amargo do possível diálogo entre eu e tu.

Entretanto, mesmo correndo o risco de enfrentar o amargo do dizer, o risco maior é o não dizer, ou mais ainda, o dizer que não encontra eco, se dissipa, já que, «fora dos lábios», as palavras não existem ou se perdem. Ou seja: não interessa o dizer como fala passada ou a ressoar no vazio, mas como presença viva, entendimento mútuo entre fala e escuta, impedindo que as palavras morram «com um estertor de musgo». O musgo que, na gravura, em seu plano superior, reaparece na parte posterior da cabeça e ladeando-a, sob a forma de friso esverdeado no espaço côncavo que contém o busto.

O embate entre o eu em busca das palavras negadas pelo tu de «ombros de gesso» e as próprias palavras, transformadas em seres animados, prolonga-se por todo o poema e, em seu final, transforma-se numa atitude infantil, por meio da analogia com a perseguição às borboletas: «Corri / atrás delas, com uma ânsia de colecionador / de borboletas» (vv.15-16). O efeito da comparação torna-se evidente num primeiro nível de leitura – tanto os insetos quanto as palavras escapam, fogem por entre os dedos, pois sua natureza não permite a captura imobilizadora por quem busca conservá-las em formol ou num mostruário. Ou numa redoma, como o busto clássico, hierático. Mas não se pode deixar de entrever sentidos mais profundos, para além dessa aparência lúdica contida na atitude do colecionador inocente (que não é inocente). Afinal, a alegoria criada pelo poeta, em «Busto», incluindo em seu final o signo borboletas, como mais uma imagem para compor sua peça, espelha um propósito que está no cerne de toda obra artística, seja qual for a linguagem que a configura: transformar o objeto do desejo em um corpo que só se torna capturável pelo gesto tenso da linguagem, em que fisgar e soltar o objeto pulsem simultaneamente no ato da feitura da composição. Sem dúvida, um ato prenhe de erotismo, do qual a borboleta também participa com sua simbologia. Talvez seja a forma encontrada pelo poeta para compensar a «indecisão do sexo» do ser que

ele tenta retratar. A metamorfose dessa larva, sugerida pelo signo, em algo maduro, eis o que sua poesia busca construir com a alegoria.

Mas são apenas sugestões de leitura. Assim como também podem ficar sugeridas na gravura de Amado as «folhas arrastadas na corrente vaga / do ocaso» (vv. 7-8), signo verbal que se transforma, pela resolução plástica, nos reflexos que esvoaçam na moldura amarela em forma de redoma sobre o fundo róseo, a cor do crepúsculo, que envolve a imagem central.

No início deste percurso dialógico no encaço das duas linguagens acerca de «Busto», focamos o poema como aparentado a um «quadro» ou mancha densa, sem espaços (com só estrofe) e apenas recortada pelos versos em seu ritmosingular. É o momento de retornarmos a esse recorte para focalize-lo melhor.

Com exceção da passagem dos versos 11 para 12, 12 para 13 e 17 para 18 (os dois últimos do poema), nos quais há pausas no ritmo e na sintaxe, todos os demais versos se encadeiam por meio do *enjambement*, criando um fluxo contínuo, porém demarcado por pausas em lugares recorrentes – o início do verso seguinte. Assim: «Nos teus ombros de gesso desfaz-se um resto / *de música*. (...)». Note-se que a expressão por nós grifada, bem como outras («da tua voz», «do ocaso», «de borboletas»), qualificam elementos finais dos versos anteriores, imprimindo ao ritmo uma continuidade feita de quebras. Fratura que reaparece também em versos com outro traçado sintático mas com o mesmo efeito de corte: «(...) o olhar obliquo / na indecisão do sexo. (...)», «(...) para que o primeiro sol / as secasse. Com o calor, voavam / até aos teus lábios: (...)». Enfim, a quebra da regularidade métrica, a tensão entre continuidade rítmica e pausa sintática, o traçado irregular do verso, tensionado entre prosa e poesia, conferem ao texto de Júdice uma natureza híbrida, difícil de ser apanhada, principalmente por uma leitura que se pretenda demarcada pelo poético. Linguagem anfíbia, ou existindo como borboletas (ainda larvas) que escapam por entre os dedos do colecionador a que o poema alude, tal linguagem assinala um apagamento das fronteiras entre «o signo da poesia e o signo da prosa», como Umberto Eco intitula o capítulo de seu texto sobre esse assunto (Eco, 1989).

Não nos cabe aqui, porém, discutir o sentido teórico dessas diferenças nem avaliar a dimensão de uma e outra para explicar o poema «Busto»; importa, sim, perceber que efeitos essa «indecisão» estratégica criada na linguagem desse texto provoca na construção de sentidos, que passam a circular justamente por entre essas margens, oscilatórias, do poético para o narrativo.

O que o poema exhibe em sua textualidade é a presença dúplice da linha reta e do sulco, fluxo e refluxo, mas sem o intuito de compor ou dar como resultado um «desenho» regular, previsível. Se a ausência de ritmo, não garantido pela regularidade ou homogeneidade, como o definem Tomachevski ou Tynianov, dissolve a poesia, é essa

dissolução exatamente que nos interessa considerar como abertura ou espaço em que se opera o jogo de imagens instaurado no poema.

Uma vez que cabe ao eu poético perseguir a voz ou a música de uma figura reduzida à distância e intangibilidade, tal travessia pelo dis(curso) só pode se fazer pelo enfrentamento dos riscos de um espaço-texto sem margens definidas, em que paradas e vertigens ocorrem, perda e encontro do sentido, ida e retorno do verso. Afirmações que se dissipam, vôos abortados. O jogo de cabra-cega entre o sujeito poético e as palavras, como vimos, reflete-se neste outro jogo, o da perseguição mutual entre prosa e poesia: «Apanhei as palavras, uma a uma, / como folhas arrastadas na corrente vaga / do acaso. (...)». A estes versos, bem como a outros do poema, se adequam à perfeição as palavras de Eco ao assinalar a distinção entre prosa e poesia: «é no encontrar e produzir, ou anular, este branco ao redor de uma palavra (ou substituir o branco com um silêncio, ou mudar de linha com um suspiro) que se estabelece a diferença entre prosa e poesia» (Eco, 1989: 234). Suspiro ou seu prolongamento, criação de espaço e seu apagar, é por esses caminhos que o texto de Júdice encontra a sua forma possível para apanhar a figura que lhe escapa – uma mulher ou busto – incontornável, assim como a movimentação indecisa da linguagem, feita de impulso e contenção.

Como se pode ver, a «semiótica do verso», expressão de Eco, engloba aspectos que ultrapassam a configuração material quantitativa e identificável por parâmetros de regularidade. Bem mais rentável, do ponto de vista crítico, para a focagem do poema de Nuno Júdice, é perceber a importância da correlação necessária entre expressão e conteúdo, conceitos teorizados por Hjelmslev em relação à linguagem (Hjelmslev, 1975). A nosso ver, tal interdependência se dá como um modo singular de construir a própria função signica, no seu funcionamento artístico: dar espessura ou umka aparente autonomia à expressão de modo que o conteúdo nela se configure como realidade segunda, incrustada na materialidade verbal, significante. É por isso que o «busto», quer como referência, quer como objeto resultante da construção, não é o relevo ou foco principal de nosso olhar. Antes dessa realidade dita ou a residir num fundo que precisaria vir à tona, existe o ser da enunciação, que se expressa ou se adianta como peça a exibir sua feitura. Já o busto, na gravura de Manuel Amado, é uma imagem que se impõe, mesmo com seu hieratismo e a tremulação de seus reflexos, adiantando-se a qualquer texto/leitura que dela se fizer.

Em ambos os casos, texto e pintura se conjugam num jogo de reflexos com tal densidade e profundidade de sentidos, que seus efeitos só se tornam possíveis por meio de um olhar que se disponha a percorrer os caminhos para sua construção. Mesmo que seja, como reconhece o eu poético de «Busto», para sentir escorrer por entre os dedos «um resto de sons / na espuma do canto»

Bibliografia

- ECO, Umberto (1989). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- HJELMSLEV, Louis (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- JÚDICE, Nuno (2001). *Jeu de Reflets / Jogo de Reflexos*. Paris: Chandeigne.

Resumo: Análise comparativa entre o poema «Busto», de Nuno Júdice e a gravura de Manuel Amado que figuram em *Jeu de Reflets / Jogo de Reflexos* (2001), com o propósito de destacar procedimentos estéticos que singularizam o jogo entre as duas linguagens – verbal e pictórica – por meio de aproximações e diferenças.

Abstract: A comparison between the poem «Busto», by Nuno Júdice, and the painting by Manuel Amado that are present in *Jeu de Reflets/Jogo de Reflexos* (2001), in order to highlight the aesthetic procedures that singularize the interplay between the two languages – verbal and pictorial – based on similarities and differences.