
ENERGIZANDO O OLHAR

Álvaro Cardoso Gomes

RESUMO

A *Voz do Olhar* é uma incursão pelo mundo da correspondência entre a poesia e as artes plásticas. As palavras, utilizadas poeticamente, têm o condão de despertar ressonâncias, capazes de abrir uma dimensão absolutamente nova em relação à obra que lhe serviu de ponto de partida, desvelando o que está implícito no objecto artístico ou projectando imagens para um além. No jogo de vai-e-vem entre o objecto estético e o poema, instaura-se uma rede de significados em que o onírico se funde ao onírico, urdindo uma tessitura que oculta o abismo do não-sentido.

ABSTRACT

A *Voz do Olhar* is an incursion within a universe of correspondence between poetry and the plastic arts. Words, when poetically used, have the power to awaken sonorities that are capable of opening entirely new dimensions as to the work which started them. They reveal what is implicit in the artistic object or project images beyond another dimension. In this game of exchanges between the aesthetic object and the poem grows a network of meanings where dreams fuse with other dreams, thus weaving a textual web that hides the abyss of non-feeling.

A *voz do olhar*, o último livro de Albano Martins, é surpreendente incursão pelo mundo da correspondência entre as artes, no caso, entre a poesia e a pintura e/ou escultura. Digo surpreendente porque o livro é *todo* ele dedicado a uma leitura de objectos artísticos, com a intermediação da palavra poética, capaz ela própria de criar uma realidade cheia de fulgurância, que parece ampliar o sentido daquilo que serviu ao poeta de mote, ponto de partida, inspiração. Dividido em três partes, "O rosto das máscaras", "Nos jardins de Miró", "As imagens e as legendas", os poemas "comentam" obras plásticas, desde a época das pinturas rupestres até a modernidade. Objectos artísticos da Antiguidade egípcia, greco-latina, mexicana, indiana, da Idade Média, do Renascimento, dos Seiscentos, do Fim-do-Século e da Era Moderna e Contemporânea são contemplados, como se o poeta quisesse viajar nas asas do tempo. E, nessa viagem, Albano Martins com malícia vence as artimanhas da temporalidade, porquanto viajar nas obras de arte de um passado imemorial, que se torna

ENERGIZANDO O OLHAR

presente, tem como resultado anular os efeitos do transitório e fazer com que os dedos rocem pela plumagem da eternidade. Quando o poeta depara os efeitos da corrosão temporal, supera-os, servindo-se da imaginação criadora, que coagula o tempo, extirpando dele o que há de corrosivo. É o que acontece, por exemplo, em "Apolo dito Strangford":

*Sem braços
e sem pernas,
como podem
chamar-lhe Apolo?
E só o sexo
aponta ainda
a direcção do sol.*

Se o tempo destruiu as pernas da estátua e consequentemente sua beleza, o carácter vivo e apolíneo dela ainda subsiste, graças às pulsões da sexualidade latente (activadas pelo poeta) que aponta em direcção do sol.

Mas, deixando de lado a ordenação do livro e sua arrumação em áreas temáticas (já fascinantes em si e talvez merecedoras de outras reflexões), interessa-me muito mais discutir a questão intrigante de o poeta dedicar *todo* o livro a leituras altamente sofisticadas de objectos de arte. Esse consórcio entre a poesia e as artes plásticas não é novidade em poesia e vem de longa data. Quando isto ocorre, um poeta que comenta uma tela ou uma escultura busca, de modo geral, encontrar correspondências entre as palavras e as cores, as formas, os volumes, nascidos do uso da tinta sobre uma superfície, ou do trabalho do formão, do camartelo (ou mesmo dos hábeis dedos) sobre a pedra, a argila, a madeira, o metal. Assim de memória, recordo-me aqui de Baudelaire poetizando, em "Les phares", não uma tela, mas a técnica de Rubens, Delacroix, entre outros, de Huysmans, em *A rebours*, com sua prosa carregada de poeticidade, reinventando Moreau, e de Drummond, em "A mão", lendo uma pintura de Portinari, na qual encontrava não só as motivações para seu poema, como também uma explicação para a função da poesia. Nesses poucos casos que citei acima, chama sempre a atenção o mesmo procedimento: o poeta, em vez de se debruçar sobre a realidade em si, projecta o olhar sobre uma pára-realidade (talvez muito mais real do que a própria realidade...); o poeta, em vez de confrontar a matéria bruta a ser ordenada, confronta um sistema de signos, um código altamente sofisticado (que implica ordenação do caos, do vazio), por meio do qual pretende criar um outro código, não menos sofisticado. Contudo, o poeta utiliza-se de um material diverso nessa sobreposição de signo-sobre-signo – não as cores, linhas, formas, volumes, expressos pelo pincel, pela mão, pelo camartelo, pelo formão, mas as palavras que,

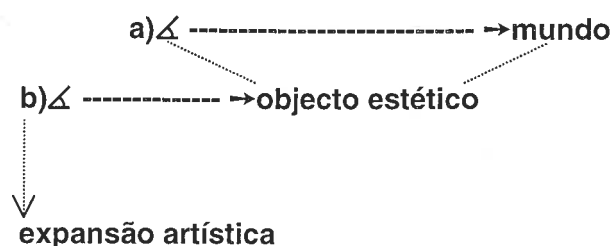
utilizadas poeticamente, têm o condão de despertar ressonâncias, capazes de abrir uma dimensão absolutamente nova em relação à obra que lhe serviu de ponto de partida.

Em Albano Martins, essa “dimensão absolutamente nova” salta logo aos olhos porque, ao invés de ele se comportar como um comentador passivo de um objecto artístico, no sentido de se colar ao motivo, envereda pelo campo do onírico, desvelando o que está implícito nesse mesmo objecto ou projectando imagens para um além, como se pode ver em "Ostrakon da bailarina":

*O que sustenta o arco
desta ponte
são os braços e as pernas
da bailarina. A água
que ali corre derrama-se
da ânfora da cabeça e são
os seus cabelos. Se alguém
atravessar a ponte
e beber, encontra
a entrada aberta e a saída
fechada. (...)*

Sob o efeito da magia do olhar, a bailarina ganha o estatuto de ponte, em que braços e pernas são colunas, a cabeça é uma ânfora, e os cabelos, água. A imagem da ponte é bem significativa, no sentido de que o poeta iconiza o próprio processo de criação artística, fundindo duas dimensões da realidade diametralmente opostas. A bailarina é ponte *apenas* para seu olhar privilegiado e ponte para que *isto e aquilo* (cabeça = ânfora; cabelos = água), ao contrário do que dita o senso comum, sejam a mesma coisa.

Essa activação de objectos plásticos pela imaginação poética seria similar à de uma exegese crítica, somente que acrescida de uma espécie de câmara de eco – em vez de procurar a denotação, necessária à objectividade, ao distanciamento do olhar que analisa, interpreta, pelo contrário, o poeta avança o sinal e como que reduplica o olhar-matriz que, por primeiro, contemplou o real. Olhar crítico de viés, olhar parelho, correndo paralelo a, altamente irónico, no sentido de quem lê, mas quer ser, acima de tudo, lido. Eu representaria esse olhar do olhar do seguinte modo:



50

O artista (indicado por **a**), no gráfico), pintor, escultor, interage com o mundo, formando imagens mentais de objectos e seres e, em seguida, criando uma representação, o **objecto estético**, que, por sua vez, se deixa apreender pelo olhar de um espectador que pode simplesmente extrair um prazer estético ou ir além promovendo a exegese crítica, meio de activar as potencialidades da obra de arte. Razoavelmente diferente é a postura do poeta, privilegiado espectador (indicado por **b**), no gráfico), porquanto, ao experimentar o prazer estético da pura contemplação, potencializa-o na criação de um objecto estético paralelo, com vida própria, preenchendo um vazio, deixado quando o prazer estético, após a contemplação, correr o risco de diluir-se no lago do esquecimento. É o que, de modo geral, acontece na relação entre um objecto artístico e um espectador e/ou leitor não privilegiado: após um contacto neurótico, em que ocorre a anulação do eu ou a sua projecção ou a projecção de conteúdos recalcados sobre a obra de arte, as mais das vezes, o que se verifica após a contemplação e/ou leitura, é somente a permanência de resíduos: um detalhe decorativo, uma palavra, uma imagem ou mesmo uma vaga tonalidade. A dissipação do efeito, mesmo que natural e previsível, implica necessariamente perda. A beleza, fulgurâncias de luz, permanecerá portanto, depois da contemplação, somente como vaga recordação, ou diluída nebulosa, na mente carente do contemplativo. Daí vem que o desejo, na perda, deseje novamente ser aplacado, renovando o procedimento neurótico de contemplar e projectar-se.

Esse procedimento poético empreendido pelo poeta, o de potencializar um objecto artístico, sob o influxo da mosca da imaginação, eu chamaria, na falta de uma expressão mais precisa, de "expansão energizada", um processo diametralmente oposto ao da "entropia". A "entropia" é entendida por Fritjof Capra, em *O ponto de mutação, como "medida de desordem"*. Em Física, a 2ª Lei da Termodinâmica, ao tratar da questão da perda de energia, estipula que, num determinado sistema, quando a quantidade de energia útil diminui, ela dissipa-se em calor, fricção, etc. Dissipando-se em calor, a energia não pode ser completamente recuperada, o que provoca a caminhada da "ordem para a desordem". Nesse sentido, conclui-se, de

acordo com a 2ª lei da Termodinâmica, que qualquer sistema físico isolado avançará espontaneamente na direcção de uma desordem sempre crescente. Transferindo-se metaforicamente a questão entrópica para o âmbito da arte, verificaremos idêntico processo: a contemplação de um objecto estético por um espectador implica acúmulo de energia ou mesmo uma energização altamente positiva de seu imaginário; em contrapartida, implica também e, como não poderia deixar de ser, após o processo da contemplação, entropia ou perda de energia, pela dissipação progressiva daquilo tudo que se potencializou na mente do contemplativo. Já Albano Martins, ao ampliar a visão de um objecto estético, procede de modo anti-entrópico, no sentido de que, em vez de deixar o prazer da contemplação dissipar-se na memória, energiza-o, projectando outro objecto estético. Numa relação de vasos comunicantes, a energia inicial (organizada primariamente em signos visuais) transforma-se em outro tipo de energia (organizada primariamente em signos auditivos), capaz de deflagrar um outro processo imaginativo, de modo a não deixar que se cumpra o postulado da 2ª Lei da Termodinâmica, ou seja, o encaminhamento da ordem para a desordem. *Energizando-se o olhar*, à ordem segue-se a ordem, ao cosmo, cosmo.

Essa mutação energética dá-se, em Albano Martins, essencialmente por meio de vários recursos, entre os quais, selecionei os seguintes: a) o do desvelamento de faces ocultas por máscaras de signos; b) o da tessitura de legendas como "explicação" de imagens enigmáticas; c) o do prolongamento de sensações; d) o da activação da sexualidade. No primeiro caso, como se subentende pelo título de uma das partes do livro, há rostos, metáfora do sentido, ocultos que cabe ao poeta desvelar. Em "Suposto retrato de Júlia, filha do imperador Tito", esse processo (como também em muitos outros poemas) é bem patente:

*Só os cabelos
lhe cingem
As feições. Eu não
lhes chamaria flores. Diria
simplesmente que se trata
de um enxame de abelhas
prestes
a assaltar-lhe a boca
e a devorar-lhe
a maçã dos lábios. E deles
fazer um duplo
favo de mel.*

Os cabelos volumosos do busto de Júlia constituem a máscara, apenas um belo busto de mármore, sobre o qual o volume dos cabelos pesa em seus novelos sobre a face. O rosto desvelado é o sentido novo, a imagem poderosa de um enxame de abelhas, que, em sua agitação, se alimentam da maçã (não mais uma simples catacrese) dos lábios para fazer o mel. No segundo caso, o poeta apõe, junto a uma imagem, uma legenda (legenda aqui entendida em seu sentido estrito, como um texto explicativo que acompanha uma ilustração). É o que se verifica em "Vaca e violino, de Malevich":

52

*É preciso
dar um nome às coisas. Foi
por isso que,
ao representar
um mamífero
dedilhando
com seu dorso
as cordas
retesadas do violino,
Malevich apenas
quis dizer
que no mugido
da vaca pode estar
a essência da música.*

A legenda, nesse procedimento de desvelação empreendido pelo poeta, é a tradução do que Malevitch "quis dizer" com o mugido da vaca. No terceiro caso, o poeta não deixa uma sensação morrer porque a prolonga numa outra de carácter diferente, criando a figura da sinestesia, aliás recorrente no livro. A sinestesia está presente a partir mesmo do título da obra: *o olhar fala, o olhar tem uma voz*. O que significa esta imagem sinestésica? Significa que o poeta deixa de ser um contemplador passivo (o do olhar) e transforma-se num doador de sentidos ao olhar, na medida em que o faz falar. E por que o olhar *deve* falar? Para vencer a tessitura do silêncio (e por que não sua linguagem dura, só de consoantes?), do vazio: "a paleta/da fala, quando a voz/já não tolera/as consoantes do silêncio". Em "O cavalo cor-de-rosa", esse processo de expansão sensorial, de carácter sinestésico, é bem visível na imagem do cavalo que relincha e do galo cantante:

L
ao
'd

*Relincha, e das narinas
sai o azul
em que se banha. Na garupa,
um galo
de crista
rosada
encrespa a voz
e prepara
as tintas
da madrugada.*

Ambos os animais promovem o nascimento da cor, da vida, da ordem, que sucede ao caos, por meio do canto; na voz de um animal, é o *azul* que irrompe, na do outro, são as cores da aurora.

No último caso, seres olvidados, adormecidos ganham vida, energizam-se, quando o poeta desperta neles a pulsão da sexualidade, em poemas como "Apolo dito Strangford", "Vénus a la corne", "As duas filhas mais novas de Akhenaton", "A Vénus suméria também dita a deusa da maternidade", "O jogo das pedrinhas ou os ardis do amor" e muitos outros. Como são "secretos" "os ardis do amor", é o poeta quem revela a nós um segredo que já era de posse dos deuses do "primeiro milénio". É bem significativo que seja também ele a, indiscretamente, revelar o que o olhar comum não pode devassar, aquilo tudo que constitui o signo de vitalidade: a humidade da concha, os perfumes do amor, as sombras dionisíacas do mundo ctónico, onde a serpente-pénis se insinua entre as pétalas da rosa:

*Do seu sorriso
de estame desprende-se
uma flor. E das tranças,
soltas como espigas
caindo-lhe dos ombros,
desabrocham
os seios. E na renda
do corpo e do seu braço
direito multilado
dormem serpentes que umas vezes
lhe cingem os pulsos, outras
descem ao púbis, que todavia
não se vê*

*mas se presente
no movimento estudado
do braço esquerdo. E é lá
que a espiga do sexo
se abre, perfumada,
como uma rosa de sangue.
(Kore)*

- 54** O procedimento adoptado pelo poeta, seja sob qual forma for, implica a tentativa de impor ordem ao caos, para evitar que o fenómeno entrópico aconteça, ou seja, para evitar que a energia, essencial à vida, vá se dissipando até chegar ao vazio. Seu modo de agir é em tudo similar ao do pintor (e, por extensão, ao do escultor), que impõe ordem ao caos, como vem explícito em “O beijo, de Gustav Klimt”:

*(...) O que as tintas
encobrem e descobrem
e os pincéis revelam,
mas no nomeiam,
é a ordem
que se presente
em todas
as nebulosas. Que sempre
a ordem precede
a desordem.*

Nessa relação entre o objecto pictórico e/ou escultórico e o poético, verifica-se dupla instalação da ordem: o contemplador vagueia do objecto pictórico e/ou escultórico para o poema e vice-versa, e a energia pulsante escorre (como em vasos comunicantes, volto a frisar), sofrendo um constante processo de transformação. Volumes, formas, linhas, cores transmudam-se em música, assim como a música, similar à que sai do bico do galo, quer-se como cor que canta o surgir da plenitude da aurora. É o dia, imaginado pelo poeta, que nos retira da condição nadificante. E nesse jogo de vai-e-vem entre o objecto estético e o poema, instaura-se uma rede de significados, ou se se quiser uma ponte que basta por si mesmo, fundindo o onírico ao onírico – em suma, ela é auto-referencial, tessitura que oculta o abismo do não-sentido.

✓
oo
i

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de, "Cantar de Amigos", in *Antologia Poética*, 16ª ed., Rio de Janeiro, 1983, p. 92

BAUDELAIRE, C., "Les Phares", *Les Fleurs du Mal*, Garnier, Paris, 1961, p. 15

CAPRA, Fritjof, *O Ponto de Mutação*, trad. brasileira, Cultrix, S. Paulo, 1982, pp. 67-68

HUYSMANS, J-K., *Às Avestas*, trad. de José Paulo Paes, Companhia das Letras, S. Paulo, 1987, pp. 83-90

MARTINS, Albano, *A Voz do Olhar*, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 1998