



Pensando a écfrase na contemporaneidade

Thinking about ekphrasis in contemporaneity

Seção Livre

Thais Kuperman Lancman*

ORCID: 0000-0002-0418-4690

E-mail: thais.kuplan@gmail.com

Recebido: 25/05/2022

Aprovado: 09/01/2023

Resumo:

O presente artigo busca apresentar e justificar duas tendências notadas na écfrase contemporânea, a rigor, a écfrase que se dispõe a transpor para o texto literário, em especial o narrativo, obras de arte contemporânea. Essas tendências são: a forte presença do curador como figura criativa e de procedimentos curatoriais adotados por artistas como elemento fundamental em suas obras; o destaque para a experiência na obra, ou seja, concepção de instalações ou outras peças cuja compreensão não se dá por meio da apreciação estética, e sim pela experiência compartilhada. Foram analisadas passagens ecfrásticas nas seguintes obras literárias: *O Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk, *Não há Lugar Para a Lógica em Kassel*, de Enrique Vila-Matas, e *O Que Deu Para Fazer em Matéria de História de Amor*, de Elvira Vigna. A análise de textos em que se notam essas tendências levam à conclusão de que tanto há novas possibilidades da écfrase a serem exploradas, como a sua relação com o fazer literário na contemporaneidade, quanto uma retomada da enargeia como valor fundante da écfrase em uma nova leitura.

Palavras-chave:

écfrase; arte contemporânea; romance contemporâneo

Abstract:

This article aims to present and justify two trends observed in contemporary ekphrasis, strictly speaking, ekphrasis that transposes contemporary works of art into the literary text, especially the narratives. These trends are: the strong presence of the curator as a creative figure and of curatorial procedures adopted by artists as a fundamental element in their works; the emphasis on the experience in the work, that is, the design of installations or other pieces which understanding is not through aesthetic appreciation, but through shared experience. Ekphrastic excerpts in the following novels were analyzed: *The Museum of Innocence*, by Orhan Pamuk, *The Illogic of Kassel*, by Enrique Vila-Matas, and *O Que Deu Para Fazer em Matéria de História de Amor*, by Elvira Vigna. The analysis of texts in which these trends are noted leads to the conclusion that there are both new possibilities of ekphrasis to be explored, such as its relationship with contemporary literary work, and a resumption of enargeia as a founding value of ekphrasis in a new reading.

Keywords:

ekphrasis; contemporary art; contemporary novel.

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (bolsista CAPES) com doutorado sanduíche na Universidade do Minho (Braga, Portugal).

1 Breve histórico do conceito de écfrase e seus estudos

Ao longo dos anos, os estudos da écfrase dividiram-se em algumas vertentes, que eventualmente se retroalimentam, reforçando se tratarem, afinal, de um mesmo acontecimento literário.

Nos estudos clássicos, entende-se a écfrase como recurso definido e debatido nos *progymnasmata*, manuais de oratória que transmitiam as técnicas da retórica, com exercícios preliminares. Neles, *ekphrasis* era entendida como “arte mimética” (HANSEN, 2006, p.96). O termo não era restrito à descrição de objetos artísticos. O fundamental era a capacidade da descrição ecfrástica de despertar *enargeia*:

Aélio Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético — que narra em torno — pondo sob os olhos com *enargeia*, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus *Progymnasmata*, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe. (HANSEN, 2006, p.85)

Écfrase, portanto, seria a habilidade em reproduzir na fala uma riqueza de detalhes como forma de convencimento. A *enargeia*, elemento-chave da écfrase, caberia em qualquer descrição, não se restringindo àquilo que se descreve, e sim à habilidade do retor em imprimir essa qualidade nas descrições.

Nos estudos da écfrase, a elaboração verbal do escudo de Aquiles no canto XVIII da *Ilíada* é tida como a inauguração da écfrase na literatura. A longa descrição do escudo e seus adornos inclui versos como os seguintes:

Cinco eram as camadas do próprio escudo; e nele
cinzelou muitas imagens com perícia excepcional.
Nele forjou a terra, o céu e o mar;
o sol incansável e a lua cheia;
e todas as constelações, grinaldas do céu:
as Plêiades, as Híades e a Força de Oríon;
e a Ursa, a que chamam Carro,
cujo curso revolve sempre no mesmo sítio, fitando Oríon.
Dos astros só a Ursa não mergulha nas correntes do Oceano.
E fez duas cidades de homens mortais,
cidades belas. Numa havia bodas e celebrações:
as noivas saídas dos tálamos sob tochas lampejantes
eram levadas pela cidade; muitos entoavam o canto nupcial.
Mancebos rodopiavam a dançar; e no meio deles
flautas e liras emitiam o seu som. As mulheres
estavam em pé, cada uma à sua porta, maravilhadas. (HOMERO, 2013)

A *enargeia* aqui é provocada por meio das descrições das imagens, detalhadas e com evocações de movimento das representações e de emoções transmitidas por meio das figuras humanas. Muito do que se entende de écfrase em estudos posteriores irá tomar como ponto de partida o escudo de Aquiles para a compreensão de que a écfrase é a descrição, ou ainda, a reconstrução verbal do visual, de um artefato cujas características contemplam ou são exclusivamente elementos figurativos. Importante destacar que, tomando a *Ilíada* como ponto de partida dos estudos da écfrase, toma-se como dispensável o referente real daquilo que é descrito, uma vez que o escudo de Aquiles como visto posteriormente é uma reconstrução a partir do texto homérico, e não o

contrário. Assim, a écfrase homérica é a transposição não do objeto, mas da experiência de observação, sendo também o exercício literário de “fazer ver com o olho mental”, como define Webb. (1999, p.15, tradução nossa)

2 Concepção moderna de écfrase

Partimos, então, para a écfrase no campo dos estudos literários, tomada a via do exemplo inaugural da *Ilíada* e que culminaria da definição de écfrase como poemas sobre obras de arte, ou, para mencionar uma definição sintética largamente adotada, aquela concebida por Heffernan: “representação verbal de representação visual”. (HEFFERNAN, 2004, p.8, tradução nossa)

Apesar de Heffernan não se restringir ao gênero poético, é nele que se centram a maior parte dos estudos da écfrase, inclusive do próprio. O mesmo se pode dizer a respeito do referencial real. Não há uma definição relevante nos estudos literários que limite a écfrase a obras de arte que de fato existam, partindo, como já mencionado, do caso inaugural de texto ecfástico. Entretanto, é nesse tipo de citação que se centram os estudos literários nesse campo.

Em uma abordagem mais ampla dos estudos da écfrase, situamos o trabalho de Claus Clüver como catalisador de debates que ganham relevância na contemporaneidade, tanto especificamente na análise da écfrase enquanto fenômeno literário, quanto ampliando a ideia de écfrase. Assim, mantém os estudos relevantes em textos contemporâneos, inclusive, atrelando a contemporaneidade à tradição que a antecede em um raciocínio que não é o da ruptura ou do diametralmente oposto.

Ao lado de Clüver, Irina Rajewsky cumpre um papel importante de situar a écfrase nos estudos da intermedialidade, observando-a como um acontecimento literário que se alia a outros fenômenos intermediários, dentro de subcategorias estabelecidas por ela: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediárias (RAJEWSKY, 2012, p.59). A própria autora pontua que características da écfrase a inserem nas três divisões propostas.

Nesse ponto, em que a écfrase é compreendida como um fenômeno intermediário, alicerçado na tradição literária, ela também se torna permeável — a partir da sua inserção em uma categorização mais ampla — a outros debates e comparações. Écfrase pode, a partir daí, ser entendida como transposição de obras de arte para qualquer outra linguagem, caso da écfrase musical, que seriam peças sonoras que remetem a pinturas ou esculturas. Ou, ainda, fala-se de tipos de écfrase como a arquitetônica (transposição de construções e elementos da arquitetura para o texto verbal).

Esse histórico da écfrase enquanto conceito aqui delineado, mais uma seleção de debates no decorrer de um amplo período, é relevante para as tendências que apontamos na écfrase contemporânea, ou, ainda, écfrase de arte contemporânea e como ela dialoga com o contexto que a antecede. A inserção da arte contemporânea na literatura a partir da écfrase, e ganhando corpo a partir daí, se vale dessas reflexões, principalmente da diferenciação entre a limitação de a écfrase se restringir à transposição de obras de arte ou não, uma vez que a arte contemporânea incorpora infinitas formas, suportes e discursos, muitas vezes justamente para questionar o próprio sistema que a chancela.

3 Situando a arte contemporânea para chegar à écfrase

Dessa forma, situamos dentro desses debates acerca da écfrase a arte contemporânea. Para tanto, é preciso ultrapassar o aspecto institucional da arte e como ele se comporta nos nossos tempos — lógica sintetizada na consideração que é arte aquilo que o sistema classifica como tal —, refletindo não apenas sobre a esfera artística enquanto espaço de discursos e mercado, mas também sobre as práticas artísticas em si.

Ultrapassar a simplificação de uma definição meramente institucional de arte contemporânea também requer superar a ideia de que ela se resume a um recorte temporal na história da arte, e não conceitual. Conforme observa Stallabrass:

(arte contemporânea) significa mais do que apenas arte feita agora: o contemporâneo é, em perspectiva, um período de desordem da informação, uma condição de entropia estética perfeita. Mas é igualmente um período de perfeita liberdade. Essa liberdade foi produzida pela visão da arte que sugere questões filosóficas sobre suas condições de existência e que não está mais presa a questões referentes à sua aparência. (STALLABRASS, 2006, p.112, tradução nossa)

O fato de estar atrelada a questões filosóficas voltadas a condições de existência dessa arte contempla tanto o suporte e o discurso — por exemplo, obras de arte perecíveis, condicionadas ao papel do espectador, concebidas para um evento ou local específico —, quanto o aspecto institucional — obras que questionam o próprio mercado de obras de arte, o capitalismo, o mundo das artes como uma bolha privilegiada em um mundo desigual.

Observemos como se dá a entropia a que Stallabrass se refere. Esse processo não é apenas institucional, ou seja, a hipótese de que as instituições são extremamente permeáveis e assim se dá a arte contemporânea. Também no aspecto filosófico, pensamos na questão ontológica colocada por Arthur Danto como transfiguração:

Aprender que um objeto é uma obra de arte é saber que ele tem qualidades que faltam ao seu símile não-transfigurado e que provocará reações estéticas diferentes. E isso não é institucional, mas ontológico — estamos lidando com ordens de coisas completamente diferentes. (DANTO, 2010, p.157)

Danto pontua que, no momento em que um objeto ou uma prática é incorporado pelo artista, aquele elemento passa por uma transfiguração, ou seja, torna-se outra coisa, embora idêntico ao que não foi transfigurado. Tomemos como exemplo o *ready-made*: o item individual retirado de seu contexto cotidiano e adotado pelo artista como obra ou parte de uma obra torna-se outra coisa. O urinol de Marcel Duchamp, aquele item individual, indistinguível quando saiu de sua linha de produção, passa a ser único quando o artista insere a assinatura R.Mutt e o expõe como arte. Essa noção de transfiguração é importante para delimitar o tipo de arte com que lidaremos ao tratar da écfrase de arte contemporânea, e também nos possibilita estabelecer uma ponte com a transfiguração posterior da obra de arte em texto e, ademais, da própria transfiguração como matéria narrativa, tendo a “internalização da história da arte como determinante”:

Não é só que a conformação da história da arte precisa mudar antes que essas afirmações estéticas se tornem possíveis, mas é que o indivíduo precisa ter internalizado essa história para estar em condições de fazê-las. (DANTO, 2006, p.96)

Essa transfiguração constitui um ponto importante da arte contemporânea, que corresponde ao que Danto observa nas mudanças em procedimentos artísticos ao longo do século 20. Embora constantemente se busque explicar esse período em uma lógica de rupturas, justamente o que o autor aponta são procedimentos artísticos da arte contemporânea, alguns deles iniciados por figuras como Duchamp e Andy Warhol, que atam esses elementos — agora transfigurados — na História da Arte, em diálogo com ela, ainda que seja um diálogo questionador, por vezes tenso, mas ainda assim há o estabelecimento de uma narrativa, de continuidade.

Nesse ponto, retomamos a *écfrase*, pois tratamos de processos análogos: delimitamos uma *écfrase* que, apesar de diferente da que a antecede, não corresponde a uma ruptura, pelo contrário, em diversos aspectos, recupera elementos do conceito que remetem à *écfrase* original, da *enargeia*. Isso é fomentado pelos próprios elementos da arte contemporânea que, por sua vez, reviram a história da arte em muitos pontos. Tais processos podem ser observados pela ótica da comunicação. Partindo da arte contemporânea, segundo Cauquelin

Em princípio, e não sem contradições, a obra e o artista serão “tratados” pela rede de comunicação simultaneamente como elemento constitutivo (sem eles, a rede não tem razão de ser) mas também como um produto da rede (sem a rede, nem a obra nem o artista têm existência visível). São as noções-princípios da comunicação — bloqueio, saturação e nominação — que darão conta de seu estatuto contemporâneo. (CAUQUELIN, 2005, p.73)

A ideia de que a arte contemporânea se sustenta como rede de comunicação é fundamental para os aspectos que destacamos: primeiro, porque indica uma mudança radical em relação ao sistema anterior, da arte moderna, voltada ao consumo — nota-se que a diferença está no sistema, não no procedimento artístico em si. Segundo, porque a amplidão de possibilidades formais e temáticas e as mudanças no papel do artista, do curador, e do espectador se inserem nesse regime de comunicação que amplifica vozes e processos. Assim sendo, tanto uma leitura da arte contemporânea em si quanto da *écfrase* que se volta a essas produções se beneficiam do modelo elaborado por Lars Elleström (2021), de um modelo de comunicação centrado na mídia. Se a comunicação é central na arte contemporânea e é a rede estabelecida por ela que chama a atenção como alicerce, sendo a partir dela que a obra ganha significado (e, portanto, visibilidade), faz sentido adotarmos uma interpretação dessa arte como a mídia em um modelo de comunicação, aqui partindo do que Elleström entende como tal: “meio e espaço intermediário” (ELLESTRÖM, 2017, p.31), que permite a transferência de valor cognitivo da mente de um produtor para um perceptor.

No modelo proposto por Elleström (2021, p.17) essa transferência se dá centrada na mídia, com o produtor responsável por atos de produção e o receptor, por atos de percepção. A *écfrase*, enquanto transposição de obra de arte para o texto literário, configura uma reprodução elaborada desse modelo, imaginando que a comunicação entre produtor e receptor efetivamente só exista mediada pela obra, portanto a obra é tanto condição para a comunicação existir quanto um produto de uma rede existente (afinal nem artista nem espectador existem no vácuo). Dessa forma, a *écfrase* seria a transposição de todo esse processo, não podendo se restringir à obra. É por meio da incorporação da possibilidade infinita de suportes — daí a pertinência desse espaço central e entendido como intermediário — como expressão do artista contemporâneo que iremos refletir a respeito da natureza da *écfrase*. Isso se soma ao aspecto comunicacional da arte contemporânea. Se o artista agora comunica, é preciso situar como, a quem, e em que contexto para que a *écfrase* faça sentido (fazer sentido aqui significa tanto ser efetiva enquanto transposição quanto se inserir na obra literária e dialogar com ela carregando questionamentos pertinentes à literatura e ao fazer artístico de maneira mais ampla).

Elleström entende a écfrase como um fenômeno maior dentro do que chama de transformação. A écfrase clássica, mais próxima da nossa abordagem, se insere nesse conceito abrangente:

A écfrase, por exemplo, faz parte do hábito generalizado de se transformar mídias básicas e qualificadas em outras mídias básicas e qualificadas, o que às vezes é resultado das restrições modais das mídias técnicas (como no caso de um jogo de futebol ser transmitido pelo rádio) e às vezes é resultado de escolhas estéticas ou comunicativas para tirar proveito de possibilidades modais (como no caso de uma narrativa verbal ser transformada em poema sinfônico ou de um filme ser transformado em jogo de computador). A écfrase clássica, um poema descrevendo uma pintura, é caracterizada por determinado tipo de transformação midiática: o espaço factual e o tempo virtual da iconicidade visual da pintura estão sendo transformados no espaço virtual dos signos simbólicos sequencialmente organizados do poema. (ELLESTRÖM, 2017, p.92)

A ideia de transformação é importante pois fica estabelecido para o leitor que um referencial, real ou não, é transposto para o texto literário, instigando o leitor a elaborar aquela obra com a sua imaginação. Aqui, portanto, se pensarmos no texto ecfrástico dentro do modelo de Elleström, o processo de reconstrução da obra no momento da leitura se insere em seu ato de percepção, permitindo que tal experiência se dê na chave da intermedialidade:

O ponto crucial do “inter” em intermedialidade é uma ponte, mas sobre o quê? Se todas as mídias fossem intrinsecamente diferentes, seria difícil encontrar quaisquer inter-relações; se fossem intrinsecamente semelhantes, da mesma forma seria difícil encontrar algo que já não fosse inter-relacionado. As mídias são, entretanto, diferentes e semelhantes, e a intermedialidade deve ser compreendida como uma ponte entre diferenças midiáticas cujas bases são semelhanças midiáticas. (ELLESTRÖM, 2017, p.51).

A concepção de intermedialidade segundo Elleström é observada na écfrase de arte contemporânea em dois níveis: pensamos nas diferenças e semelhanças entre o visual e o textual, que possibilita que pontes sejam estabelecidas entre os diferentes fazeres artísticos, as noções de sentido, de memória, e da própria experiência diante da obra de arte em comparação com a experiência da leitura. Entretanto, há um segundo aspecto relevante a ser levado em consideração, especificamente no que tange a arte contemporânea, pois ao nos debruçarmos sobre ela pensamos na intermedialidade dentro das artes visuais pontuada de maneira aguda: para utilizarmos conceitos do próprio Elleström, estamos lidando com a *mídia qualificada arte visual* (ELLESTRÖM, 2017, p.77), que precisa preencher determinados requisitos para ser reconhecida como tal. Justamente por tais requisitos não serem meramente técnicos, o amplo horizonte de possibilidades da arte contemporânea cria um conjunto indefinido de mídias técnicas para defini-la, o que cria um jogo interessante entre atos de produção e atos de percepção.

4 A arte contemporânea e a écfrase: duas tendências

Neste jogo de atos de produção e percepção nas artes compreendemos o crescente papel da curadoria no cenário contemporâneo. Mais do que isso, entendemos que há tanto uma hipertrofia do papel do curador enquanto produtor de sentido quanto das operações curatoriais enquanto procedimentos artísticos.

Curadores passaram a ser compreendidos como ampliadores dos sentidos possíveis das obras de arte que expõem, e as exposições em si cresceram em termos de uma narrativa própria,

um olhar a ser o foco da fruição do visitante. Isso é alcançado por meio de processos de seleção de obras para uma determinada mostra, além de outras ferramentas à disposição do curador: o próprio espaço expositivo, diferentes maneiras de exibir as obras, documentos e textos de apoio, a elaboração de um catálogo, entre outros.

Grammel sintetiza essa mudança apontando que o trabalho do curador adquiriu uma dimensão autoral: “O autor é um produtor que conquistou características específicas, inovações e a própria matéria de um discurso sejam inseparavelmente relacionados, em um contexto público, a ele”. (GRAMMEL, 2010, n.p., tradução nossa)

A ideia contemporânea do curador como autor também é defendida por Richter, que propõe em última instância o abandono de uma divisão rígida entre artistas e curadores. Harald Szeemann, curador pioneiro nesse sentido, é descrito por ela como “meta-artista” (RICHTER, 2013, p.47, tradução nossa). E conclui:

Entretanto, “artistas” e “curadores” não são mais funções que podem ser distinguíveis em todo e qualquer caso. Ambos estão envolvidos enquanto produtores de cultura em seus processos. Alguns curadores consideram a si mesmos artistas, antes de tudo, enquanto em outros casos as práticas artísticas contêm elementos de curadoria. Dessa forma, o termo “produtores de cultura” faz sentido. (RICHTER, 2013, p.56, tradução nossa)

O pioneirismo de Szeemann enquanto curador-autor nos fornece elementos para pensar-mos a éfrase curatorial. Segundo o próprio:

Algumas vezes ele [o curador] é o criador, outras vezes, o assistente, às vezes, ele fornece ao artista ideias sobre como apresentar esse trabalho [...] Na exposição coletiva, ele é o coordenador; nas exposições temáticas, o inventor. (SZEEMANN, 2010, p.130)

Nota-se que, mesmo dentro do papel da curadoria, há um aspecto circunstancial do escopo de atividades que o curador desempenha. Richter aponta que a dinâmica estabelecida entre curador e artista repercute na recepção da obra, e o mesmo pode ser dito a respeito de Szeemann, que passou a ter público cativo para as exposições que organizou. Pensamos, então, que se há a dimensão autoral do curador, e a dimensão curatorial do artista (ele sendo, inquestionavelmente, autor da própria obra), há uma dimensão da éfrase contemporânea que se debruça sobre esses procedimentos, aquilo que nos referiremos como éfrase curatorial.

Em um primeiro momento da éfrase curatorial, ela refere à transposição de exposições como um todo, ou então de obras de arte individualmente, porém em que a relação do observador explícita no texto se volta para o contexto da exibição, o eixo que articula diferentes objetos expostos. A compreensão de um curador-autor é, portanto, a possibilidade de entendermos as escolhas curatoriais como produção de sentido e eventos passíveis de éfrase. No modelo proposto por Elleström, entendemos a curadoria como um ato de produção que se materializa em um conjunto sem determinação prévia, podendo incluir obras, documentos, o espaço e a maneira de utilizá-lo, textos de apoio. Trata-se, portanto, de um enfoque dado aos procedimentos. É o que podemos observar, por exemplo, em *O museu da inocência*, de Orhan Pamuk:

Tendo me tornado — com o passar do tempo — o antropólogo da minha própria experiência, não sinto o menor impulso de depreciar essas almas obsessivas que recolhem cacos de cerâmica, artefatos e utensílios em terras distantes e os organizam a fim de expô-los a nós, para podermos entender melhor a vida dos outros e a nossa própria [...]. Assim, é precisamente para ilustrar a solicitude das carícias de minha amante de dezoito anos em minha pele de trinta, enquanto per-

manecíamos deitados em silêncio naquele quarto, nos braços um do outro, que decidi exhibir este lenço floral de cambraia, que naquele dia ela dobrou com tanto cuidado e guardou em sua bolsa, mas nunca mais tirou dela [...]. Que este cinto, cuja fivela grande demais agarrei e ajustei com uma arrogância masculina de que mais tarde me arrependeria tanto, sirva como testemunho da melancolia que senti quando cobrimos nossa nudez e voltamos novamente os olhos para a imundície do mundo. (PAMUK, 2011, p.43)

Neste romance, Kemal Bey, o narrador, é também idealizador desse museu — ou antropológico de sua existência — que conta a história de sua vida e de seu amor por Füsün. Podemos entender também o museu, em seu conjunto, como uma grande instalação contemporânea. Assim sendo, Kemal é o curador-autor, que expõe as salas do museu justificando os objetos, mostrando a relação entre eles, e os diferentes procedimentos de pesquisa e elaboração visual que culminaram naquilo que os visitantes observam. A descrição dos objetos, os materiais e a maneira como estão expostos, tornando visível a exposição para o leitor (interpelado aqui como visitante), se soma à vivacidade que as justificativas (procedimentos curatoriais) promovem. Isso porque a percepção do objeto, tanto a do curador-autor na elaboração do que é exposto quanto a do leitor-visitante, adquirem sentido com esses procedimentos tornados explícitos.

A écfrase de arte contemporânea, enquanto ato de percepção, incorpora na experiência estética elementos do espaço e do momento de interação com a obra, ressaltando a complexidade da relação intermedial proposta e a volatilidade da comunicação estabelecida por meio dela. Isso também aparece na obra mencionada de Pamuk, uma vez que há um jogo entre narrador e leitor que se espelha em curador-autor e visitante, explicitando o momento da leitura como o da visita imaginária ao museu. A écfrase, então, expõe o ato de percepção, e a comunicação que se dá na interação com aquilo que está exposto, um momento espremido em uma duração específica e frágil do ponto de vista da experiência.

Nesse sentido, podemos adotar o conceito deleuziano de dobra, a respeito da linguagem, da percepção e da vida. Para Deleuze, tais elementos não se diferenciam, são um todo que se constituem em dobras que tendem ao infinito, permitindo que tudo se dobre à sua maneira (DELEUZE, 2007, p.61). Esta aproximação é proposta por Dominika Bugno-Narecka, segundo quem

Écfrase, como a dobra, é algo mais que a soma do verbal e do componente visual. É uma interpretação da obra de arte, que possui um uma função no texto em que aparece, mas, principalmente, é agregador do texto fragmentado na dobra de descrição narrativa, a dobra de dois que separa, mas também conecta o interno com o externo, intrínseco com o extrínseco, a história/enredo com a estrutura da obra e, conseqüentemente, com o leitor. (BUGNO-NARECKA, 2017, p.108, tradução nossa)

Em vez de entender o verbal e o visual como antagônicos, aqui, estabelece-se a indissociabilidade, a complementaridade e a ausência de hierarquia entre linguagens quando o visual se infiltra no verbal, um raciocínio coerente com a premissa de Elleström, segundo quem a intermedialidade ocorre porque há semelhanças entre as mídias e a partir delas. As dobras, diz Deleuze, ocorrem em todos os sentidos, por meio daquilo a que Deleuze se refere como “micropercepções” (DELEUZE, 2007, p.131), o que remete ao processo de descrições detalhadas, de produção de energeia que caracteriza a écfrase.

A proposta de Bugno-Narecka abre o caminho para uma relação ainda mais profunda entre o conceito de dobra e écfrase: se pensarmos na arte contemporânea, notamos que a autora permanece restrita à observação como única interação possível diante da obra de arte. Entretanto, retornando ao texto de Deleuze, o autor toma a visão como ponto de partida da percepção, e

imediatamente a utiliza como disparadora para uma reflexão análoga, capaz de contemplar os cinco sentidos e o intelecto: Deleuze parte, por exemplo, da percepção da cor branca, a qual relaciona à espuma, depois a pequenos espelhos, para logo em seguida falar da percepção da dor, associada a facadas (DELEUZE, 2007, p.143).

Conforme Deleuze, passamos da écfrase como um elemento centrado na visão para uma relação com a arte que propõe ao visitante que abandone o papel de observador em detrimento de uma experiência imersiva, performática. Isso, é claro, se dá em função das transformações sofridas pelo universo das artes, em constante tensão com sua denominação de visuais, ou plásticas. Não se trata de abandonar a visão como mediadora das experiências diante da arte e da vida, mas de explorar também o que ocorre no momento imediatamente posterior à visão, como verdadeiros desdobramentos de uma interação inicial, frequentemente visual (um processo tão imediato que pode ser até difícil dissecá-lo em uma sequência de percepções). Tais considerações partem também das considerações de Elleström acerca dos atos de percepção:

Embora as configurações sensoriais não tenham significado em si mesmas, o processo de interpretação começa no ato da percepção. A concepção não vem após a percepção; em vez disso, todas as nossas percepções são resultados dos esforços de uma mente que interpreta e busca um significado. No momento em que tomamos consciência de uma sensação visual, por exemplo, a sensação já é significativa em um nível básico, porque a criação de significado já começa na apreensão e arranjo inconscientes do que é percebido pelos receptores dos sentidos. A criação de significado continua nos atos mais ou menos conscientes de criar padrões sensíveis no domínio intracomunicacional e conexões relevantes com o domínio extracomunicacional. (ELLESTRÖM 2021, p.50, tradução nossa)

Ao inserir a écfrase no ato de percepção como elaborado por Elleström, podemos inferir que o texto ecfrástico enquanto manifestação da dobra corresponde a um processo de criação de significado cujas divisões são, em grande parte artificiais, pois trata-se de um procedimento complexo e inconsciente. Entretanto, a écfrase nos permite observar a percepção nesse grau de detalhe, primeiro porque há dois atos de percepção: o do artista, que percebe o mundo para conceber sua obra, e o do observador, que irá transpor a obra ao texto literário. Fora isso, porque há uma instância extra-texto (a experiência diante da obra de arte) e outra intra-texto (a experiência narrada com a qual o leitor tem contato).

Quando falamos em experiência em arte contemporânea, retomamos o aspecto comunicacional da expressão artística, pois não há a dimensão da experiência sem um esforço de compreensão, seja do artista que se expressa ou daquele que interage com a obra. Além disso, retomamos o aspecto do momentâneo, pois pode haver tanto o instante da criação quanto, e principalmente, aquele da visitação, em que se misturam os elementos criados pelo artista, aqueles agregados pela curadoria (o espaço, as demais obras), e até mesmo o momento em si, contemplando eventuais acontecimentos e pensamentos concomitantes, os demais presentes no mesmo espaço, e o que mais couber. A entropia intrínseca ao processo criativo do artista contemporâneo é espelhada nessa concepção de experiência, raciocínio que reflete na maneira como essas produções aparecem enquanto textos ecfrásticos. Tomemos como exemplo a obra *Não há lugar para a lógica em Kassel*, de Enrique Vila-Matas, na qual ele une ficção e relato em uma narrativa que se passa da exposição de arte contemporânea *Documenta*, em Kassel, no ano de 2012.

[...] não se sentia falta de nenhum folheto explicativo que completasse o relato do que acontecia.
[...] Através dos alto-falantes que Philipsz tinha disposto em uma zona demarcada da Kassel Hauptbahnhof, ia se tornando audível para os que caminhavam até a ponta daquela plataforma

— a mesma onde, durante a guerra, uma grande quantidade de famílias judias tinha esperado o trem que as deportaria para campos de concentração — uma música bela, mas de uma tristeza imensa, uma espécie de música fúnebre para fracassados chamada *Study for Strings*, uma composição para cordas que em Kassel 2012 remetia à memória do Holocausto porque o seu autor, o músico tcheco Pavel Haas, deportado a Theresienstadt, a compôs para a orquestra de câmara do seu campo de concentração, pouco antes de ser transladado a Auschwitz, onde morreu. (VILA-MATAS, 2015, p.81)

Embora o narrador fale da dispensa de necessidade de um folheto explicativo, o parágrafo que sucede a essa observação cumpre o papel desse tipo de material, fornecendo o contexto histórico da localização da instalação e da música que a constitui enquanto obra sonora. O texto, aliás, é bastante similar ao catálogo da *Documenta* de 2012 (KATALOG, 2012, p.360), ao destacar os aspectos históricos da obra. Ou seja, de certa forma a narrativa incorpora o discurso oficial, da curadoria, e cumpre para o leitor o papel descritivo do catálogo. A absorção do texto de um terceiro não deixa de ser um processo curatorial adotado por Enrique Vila-Matas ao criar a narrativa, sob uma lógica de *mise en abyme*.

É só depois da explicação que a narrativa de Vila-Matas se volta para a experiência do visitante e ouvinte e, em meio a isso, ressalta que, mais importante que os aspectos estéticos, a obra se consolida a partir do compartilhamento do espaço e da audição da sinfonia por quem coincidentemente a desfruta simultaneamente:

Escutamos a peça de pé, com a mesma expressão grave de todos os outros reunidos ali, enquanto observávamos outros espectadores se incorporando àquela sessão musical ferroviária de menos de meia hora, uma das tantas sessões que — todas iguais, mas separadas por breves intervalos de tempo — se sucediam na desoladora plataforma, todos os dias. Ao final, um grupo se formou com umas trinta pessoas que acompanharam, emocionadas, o concerto de violinos e violoncelos e logo ficaram imóveis e pensativas, comovidas, em um silêncio profundo, como se se recuperassem do colapso provocado pelo escutado e também pelo lembrado, o evocado, o quase encenado, diria que também o vivido, porque não era difícil sentir-se vulnerável ali, e trágico, como um deportado. [...] Optei, de qualquer modo, por ficar quieto e a observar com atenção o processo de recuperação anímica dos que ali se reuniam. E acabei detectando uma comunhão intensa entre todos aqueles desconhecidos que, tendo chegado de lugares tão diferentes, reuniam-se ali. Era como se todos pensassem, como se pensássemos: nós fomos o momento, e este é o lugar, e já sabemos qual é o nosso problema. (VILA-MATAS, 2015, p.81)

Enquanto experiência, há menos uma descrição da sinfonia de Pavel Haas do que a reconstrução daquele momento, da formação coletiva e transitória de pessoas acidentalmente reunidas sob uma mesma sessão sonora. A interpretação do narrador de sua experiência em particular e suas observações emergem sob tal perspectiva, de forma que a primeira parte, mais objetiva, é indissociável da segunda — em que o momentâneo ganha espaço —, misturada às impressões e sentimentos do narrador. Destaca-se, nessa éctrase, o caráter indissociável da instalação sonora com sua localização e com o evento na qual é apresentada, isso porque ele tanto reafirma o peso da história da Segunda Guerra Mundial e do nazismo em suas impressões quanto fala da corrente de ar que solda “para sempre, a união entre os diversos membros daquele espontâneo grupo de ar subitamente subversivo” (VILA-MATAS, 2015, p. 82). Ao mesmo tempo, o que potencializa o momento é seu peso histórico, que emerge graças aos procedimentos artísticos de concepção da obra, principalmente escolha do local e da música, mas incluindo como criação do artista o fato de a instalação proporcionar a convivialidade entre os visitantes, unidos por acidente e em silêncio. Esses elementos concebidos pelo artista são indissociáveis, na transformação ecfástica da

obra, da curadoria da *Documenta* como um todo, o que se observa pelo uso dos termos “colapso” e “recuperação” pelo narrador. Como ele mesmo afirma, (VILA-MATAS, 2015, p.149), Colapso e Recuperação era o lema da Documenta, o qual se manifestava nas obras e também no corpo dele. Quando ele vê a reverberação desses conceitos em uma obra específica, não deixa de ter a obra como canal físico da mensagem da curadora da mostra. A *écfrase* de *Study for Strings* não deixa, portanto, de ser fundamentada no processo curatorial que envolve toda a cidade de Kassel.

À parte dos elementos fundantes da obra (localização, materiais, referências históricas), a *écfrase* é centrada no momento da visitação, sempre pautada pelo aspecto perecível da experiência: embora a sinfonia se repita em espaços iguais de tempo, como trens, aquele grupo de pessoas só se reunirá uma vez.

Aqueles que dividem o espaço com o narrador são observados por ele enquanto se recuperam, tornando-se efetivamente parte da obra. É como se, embora indistintos, o fato de serem essas pessoas e não outras fizesse total diferença. Como a movimentação do grupo é constantemente descrita e, portanto, entendida como parte da obra tanto quanto o comportamento do próprio narrador, aquela reunião acidental de pessoas faz parte da obra tanto quanto a música que toca.

Podemos associar a experiência descrita pelo narrador de Vila-Matas com a função fática da linguagem no modelo de Roman Jakobson. Segundo ele, o contato, o canal físico e uma conexão psicológica viabilizam a comunicação entre remetente e destinatário. Nesse modelo, temos a função fática da linguagem, que seria aquela focada no canal:

Há mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona (“Alô, está me ouvindo?”), para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada (“Está ouvindo?” ou, na dicção shakespeariana. “Prestai-me ouvidos!” - e no outro extremo do fio, “Hum-hum!”). (JAKOBSON, 2010, p.161)

Dizemos, assim, que há uma qualidade fática na *écfrase* de arte contemporânea, que nos afasta da noção mais sintética e conhecida de *écfrase* — representação verbal de representação visual — inserindo nossa reflexão na constante revisitação do conceito de *écfrase* segundo Clüver, partindo da manifesta necessidade de pensar um fazer artístico “não apenas cada vez mais abstrato mas, até mesmo, inteiramente “não representacional”, “não figurativo” ou “não objetivo” (CLÜVER, 2017, p.31). Nesse conjunto de negações a que Clüver se refere, situamos uma parte da arte contemporânea e da experiência de visitação da arte contemporânea que se destina a testar o canal, ou seja, experimentar materiais e suportes e a possibilidade que cada um agrega no processo comunicativo a que a arte contemporânea se destina.

Não se pretende, aqui, reduzir obras de arte transpostas ao texto literário a partir do que enxergamos aqui de fático como eventos artísticos desprovidos de qualquer sentido mais profundo. Enfatizamos que o caráter fático se dá na ênfase do observador e do olhar diante da experiência, construídos no texto literário, este sim dando algum destaque ao canal, ou seja, ao interesse em testar a possibilidade comunicacional entre visitantes, entre visitante e artista por meio da obra, ou puramente entre visitante e obra.

Em *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, Elvira Vigna constrói uma trama de revisão do passado a partir de uma instalação e performance criadas pelo artista Arno, um ábaco de drágeas vermelhas que se revelam o remédio que ele deveria dar à esposa. A experiência diante da obra e as dúvidas que pairam sobre sua constituição e seu significado — intimamente ligados — ressaltam o caráter fático da apreciação.

Não é uma vingança, é outra coisa.

As drágeas são bonitas, de um vermelho vivo, fazem um diálogo interessantíssimo com os fios de cobre.

É só isto.

As drágeas são bonitas e ele tem a ideia de pô-las em uma peça, a primeira que se sente vontade de fazer em muitos anos, um revival.

E me ocorre, na hora, que é esta a vingança. Que há, afinal, uma vingança, embora não a que eu tenha primeiramente imaginado. [...] Ele apenas pega o remédio dela para enfiá-lo na sua nova peça, obra, arte, sua mais nova maquininha, como poderia pegar qualquer outra coisa que chame sua atenção. (VIGNA, 2012, p.175)

A narradora, dona de galeria de arte, reconstrói a criação da obra de Arno a partir de suas qualidades materiais, aquilo a que ela tem acesso. E ao narrar o seu processo de apreciação da obra e as suposições do contexto de sua criação, surge uma reflexão a respeito da ficção: foi uma vingança de Arno diante do adultério da mulher ou algo mais simples e direto? Se foi uma vingança, como ela se materializou na obra? Em que termos ela se deu?

Por isso, entendemos a écfrase de arte contemporânea como ponto de inflexão na compreensão do texto ecfrástico como revelador de mecanismos importantes na construção do texto ficcional e na sua recepção. Ao promover essa dissecação, torna-se uma ficção a céu aberto que, ao tornar visível a obra de arte para o leitor ver com seu olho mental, expõe também de que maneira as palavras são moldadas de forma a se consolidarem em ficção.

De certa forma, a écfrase de arte contemporânea reflete o raciocínio de uma “improdutividade radical talvez só realizável pela literatura” (ERBER, 2021, p.180). O tema do ócio e da improdutividade na obra de Vigna surge como a aparente passividade de Arno. Em Pamuk, na longa espera de Kemal Bey pela amada, período em que junta os objetos para depois expô-los. Em Vila-Matas, a não-produtividade do artista e do escritor são temas que perpassam praticamente todos os seus romances. Presentes em ambos os universos, o ócio e a improdutividade se apresentam nas artes visuais na forma de um paradoxo insolúvel, como aponta Erber (2021), o qual o texto ecfrástico inicialmente parece reproduzir, mas depois supera, pois se trata de literatura, uma modalidade específica de arte. Daí a importância da écfrase de arte contemporânea. Partindo da materialização paradigmática dessa reflexão, a ficção se manifesta autorreflexiva e, enfim, se volta a esses temas como algo da contemporaneidade como um todo.

5 Considerações finais

Além dos exemplos citados, há diversos outros que nos levam a crer que há um interesse especial pelo escritor contemporâneo nas artes visuais de seu tempo, bem como no universo das artes em geral. Isso não é exclusividade da literatura contemporânea, e sim ecoa a produção literária ao longo do tempo. Entretanto, é particular a inserção das obras de arte nessa reflexão que se desdobra acerca da própria literatura, o que é fortalecido pela ideia de écfrase como dobra deleuziana e pelo desdobramento das próprias tendências da produção artística atual — o que aqui apontamos como os procedimentos curatoriais e fáticos — no texto literário por meio da écfrase.

Dessa forma, a écfrase torna-se um canal que possibilita esse intercâmbio, característica primordial dos processos intermediáticos, alicerçando semelhanças entre as artes visuais e literatura, como aponta Elleström, mas com soluções distintas, como sugere Erber.

Referências

- BUGNO-NARECKA, Dominique. Blurring the boundaries – ekphrasis as a fold. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 27, n. 2, p. 97–111, 2 out. 2017.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução: Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005.
- CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. *Todas as Letras Revista de Língua e Literatura*, v. 19, n. 1, 2017.
- DANTO, Arthur. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.
- DANTO, Arthur. C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2007.
- ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade : ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: Edipucrs, 2017.
- ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations. ELLESTRÖM, L. (Ed.). *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media*. 1. ed. Cham: Palgrave Macmillan, 2021.
- ERBER, Laura. *O artista improdutivo e outros ensaios*. Belo Horizonte, MG: Ayiné, 2021.
- GRAMMEL, Soren. Harald Szeemann and the (self-)construction of an authorial position in the field of curatorial practice. *The Exhibition as na Artistic Medium*. Ljubljana: [s.n.].
- HANSEN, João. A. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. **Revista USP**, v. v. O, n. 71, p. 85, 1 nov. 2006.
- HEFFERNAN, James. A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2004.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução: Frederico Lourenço. 1a. ed. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução: Isidoro Blikstein; Tradução: Jose Paulo Paes. São Paulo (SP): Cultrix, 2010.
- KATALOG: *das Begleitbuch*. 3/3: DOCUMENTA (13) KATALOG 3.3. 1., neue Ausg ed. Ostfildern: Harje Cantz verl, 2012.
- PAMUK, Orhan. *O museu da inocência*. Tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Eds.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte, Minas Gerais: UFMG, 2012. v. 2p. 51–72.

RICHTER, Dorothee. Artists and Curators as Authors: Competitors, Collaborators, or Team workers? In: BIRCHALL, M. (Ed.). *On Artistic and Curatorial Authorship*. 1. ed. Zurique: ONCURATING.org, 2013. v. 19

STALLABRASS, Julian. *Contemporary art: a very short introduction*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2006.

SZEEMANN, Harald. Entrevista a Hans Ulrich Obrist. In: *Uma breve história da curadoria*. Tradução: Ana Resende. São Paulo: BEI, 2010.

VIGNA, Elvira. *O que deu para fazer em matéria de história de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para a lógica em Kassel*. Tradução: Antônio Xerxenesky. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WEBB, Ruth. Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre. *Word & Image*, v. v. 15, n. 1, p. 7- 18, jan. 1999.