

## Além do Quadrado Negro: o diálogo ecfrástico de Herbert com Malevich

### Beyond the Black Square: the Ekphrastic Dialogue of Herbert with Malevich

Guilherme Stadler Penteado\*

**RESUMO:** Este artigo procura propor um diálogo entre o poeta polonês Zbigniew Herbert e o artista de vanguarda Kazimir Malevich. No cerne desta leitura está a justaposição do poema de Herbert “Estudo do Objeto” à obra de Malevich “Quadrado Preto sobre Fundo Branco”, propondo, ainda, uma discussão sobre o conceito da écfrase e o modo como uma composição ecfrástica relê o que está verbalizando. Através de um exame breve das vidas e obras desses artistas, este artigo tem como objetivo apontar como a visão poética de Herbert não apenas entretém, mas também propõe alternativas às ideias do Suprematismo de Malevich. Ao fazer isso, vemos como ler Herbert oferece uma perspectiva única dos limites da arte abstrata e dos objetos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Zbigniew Herbert; Kazimir Malevich; écfrase; arte abstrata.

**ABSTRACT:** This article seeks to propose a dialogue between the Polish poet Zbigniew Herbert and the avant-garde artist Kazimir Malevich. At the core of this reading lies the juxtaposition of Herbert's poem “Study of the Object” to Malevich's work “Black Square on a White Background,” while simultaneously engaging in a discussion about the concept of ekphrasis and how an ekphrastic composition rereads what it verbalizes. Through a brief examination of the lives and works of these artists, this article aims to highlight how Herbert's poetic vision not only engages with but also proposes alternatives to Malevich's Suprematist ideas. In doing so, we see how reading Herbert offers a unique perspective on the limits of abstract art and objects.

**KEYWORDS:** Zbigniew Herbert; Kazimir Malevich; ekphrasis; abstract art.

## 1 Introdução

O presente ensaio está centrado na leitura do poema “Estudo do objeto”, do poeta polonês Zbigniew Herbert (1924-1988), publicado em 1961, partindo do pressuposto de que o texto pode ser lido como uma écfrase da tela “Quadrado negro sobre fundo branco” (1915), do artista visual Kazimir Malevich. Além de traçar um percurso de leitura das duas obras, pretendo demonstrar como o

---

\* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, mestre em Estudos Literários pelo mesmo programa. E-mail: guistadler@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8388-8494>.

poema de Herbert parece não só descrever de forma poética a obra de Malevich, mas também dialogar com seus pressupostos teóricos. O que surge é um debate que põe em perspectiva os limites da arte abstrata e do objeto.

Zbigniew Herbert foi um dos poetas mais relevantes do Ocidente do século XX. Sua poesia, conhecida por seu diálogo com as formas e os temas clássicos, por sua profundidade teórica em termos de discussões sobre arte, filosofia, política e história, reflete uma vida vivida por debaixo das sombras da guerra, da opressão, e das complexidades trazidas pela modernidade. A despeito de o trabalho de Herbert ser profundamente tributário de seu contexto histórico e sua experiência de vida, sua poesia transpõe barreiras geográficas, temporais ou mesmo culturais, tratando de temas de relevo para a natureza humana, onde quer que estejamos. Kazimir Malevich, por sua vez, é um pioneiro da arte visual e cunhou o Suprematismo, vanguarda que buscava alternativas à arte mimética, representacional e objetiva. Seu icônico trabalho “Quadrado negro sobre fundo branco” (1915) surgiu como uma radical tela-manifesto, porque buscou questionar a própria noção do que poderia, ou do que pode, a arte. O trabalho de Malevich, então, não era só visual, mas também um atestado estético, que buscava redefinir os limites da expressão artística.

Na encruzilhada entre a poesia de Herbert e a arte visual de Malevich mora um diálogo fascinante. “Estudo do objeto” será lido por mim como uma écfrase de “Quadrado negro sobre fundo branco”, mas também como uma resposta a ele, na medida em que ambos os textos discutem alguns elementos da arte. Para tanto, será necessário articular conceitos de écfrase, buscando ver como o poema, um texto ecfrástico, pode, ele próprio, ser repositório teórico para pensar noções de arte e de estética. Em outras palavras, este ensaio engaja com a tela e com o poema, e então os justapõe, buscando perspectivas que tensionam o abstrato e o concreto, o visual e o verbal, e mostrando como a visão poético-ecfrástica de Herbert expande as fronteiras conceituais traçadas por Malevich.

Primeiramente darei breve enfoque à vida e obra de Malevich e traçarei uma leitura de “Quadrado negro sobre fundo branco”. Na mesma ocasião, trato de trazer os pressupostos teóricos do Suprematismo conforme o próprio artista visual. Em seguida, dou outro breve enfoque à vida e obra de Herbert, trazendo um percurso de leitura de um só poema, “Estudo do objeto”, já estabelecendo os

pontos de convergência e de divergência com o trabalho de Malevich. Pretendo costurar o ensaio discutindo, com base nas duas obras, a sempre mutável noção de éfrase, usada, aqui, para ajudar a pensar a visão de Malevich e de Herbert sobre o objeto artístico.

## **2 Malevich, o Suprematismo, e o Objeto Não-Objetivo**

Kazimir Severinovich Malevich nasceu e foi criado no território que hoje é a Ucrânia, em 1879, durante a vigência do então Império Russo. Malevich mostrou cedo um interesse por arte e, em 1904, foi a Moscou perseguir o ofício de pintor. Lá, passou a estudar arte e conviver com pessoas como Kandinsky, bem como experimentou com diversas possibilidades de pintura. Como muitos de sua época, experimentou bastante com o cubismo, que influenciou a etapa mais significativa de sua trajetória, o desenvolvimento de sua vanguarda em 1913, o suprematismo (Malevich Society, s./d.).

Essa relação com o cubismo é destacada por H. B. Chipp, que a este atribui mudanças severas no modo de se representar o mundo, afinal, para os postulados daquela vanguarda, a pintura deveria ser “uma entidade absoluta, sem qualquer relação com os objetos do mundo visível, e compor-se de formas totalmente abstratas que tinham sua origem na mente humana” (Chipp, 1993, p. 313). Resultaria disso, então, uma arte pouco mimética, cujo intuito era se descolar do concreto do mundo. Essa intencionalidade não-objetiva foi tomada como o pressuposto da arte de Malevich. Vejamos, agora, a tela “Quadrado negro sobre fundo branco” (1915) (figura 1, na página seguinte).

O próprio artista considerava que a obra surgiu em 1913; entretanto, apesar de sua concepção dois anos antes, apenas em 1915 a tela veio a lume, e Malevich acreditava que estava a repensar o modo de se fazer arte a ponto de estar fazendo uma grande descoberta; isto é, num espírito bem vanguardista, acreditava ser seu Suprematismo o início de uma revolução (Shatskikh, 2012, p. 34-53). Durante anos, Malevich seguiu comentando e articulando seu suprematismo, do qual o *Quadrado negro* seria a expressão máxima. Para traçar um percurso de leitura da tela, e para que tal leitura possa ser articulada com a

leitura do poema de Herbert que virá a seguir, é fundamental buscar compreender a essência do Suprematismo.

Figura 1 - Quadrado Negro sobre Fundo Branco, Kazimir Malevich, 1915.



Fonte: Museu Estatal Russo, São Petersburgo.

Malevich o definia como “a supremacia do sentimento puro na arte plástica. Os suprematistas entendem que os fenômenos visuais do mundo objetivo não têm, em si, qualquer significado; essencial é o sentimento como tal” (Malevich, 1993, p. 345). Em minhas palavras, o suprematismo buscava ir além da representação do concreto para buscar a representação do subjetivo. Não se trata, portanto, da transformação de um sentimento em algo concreto, ato que já traria certa objetividade (algo como uma mimese do que se sente); ao invés disso, o Suprematismo de Malevich considerava como meio de expressão adequado “aquele que possibilita a representação tão completa quanto possível do sentimento como tal, e que ignora o aspecto familiar do objeto” (Malevich, 1993, p. 345). Friso, aqui, que o subjetivo como algo possível de ser representado é um dado trazido pelo próprio artista.

A tela de 1915 é tida por Malevich como “a primeira forma de expressão do sentimento não-objetivo: o quadrado sendo o sentimento e o fundo branco o ‘Nada’ exterior a esse sentimento” (Malevich, 1993, p. 347). Estaria a arte, assim,

depurada de valores práticos. A função disso seria acessar aquilo que, para o pintor, é de relevo na arte: o sentimento. Em determinado momento, o artista assevera que “se fosse possível extrair e ocultar o sentimento expresso na obra dos grandes mestres, seu efetivo valor artístico, portanto, a sociedade, juntamente com a crítica e os estudiosos de arte, nem sequer se aperceberiam disso” (Malevich, 1993, p. 347).

Em outros termos, o problema de Malevich com o objetivismo é a ausência de sua capacidade de expressar o sentimento. Por sob a influência do Cubismo, como vimos, o artista encontra na arte abstrata, geométrica, de cores e formas simples, a possibilidade de representar aquilo que estaria *além* da mera mimese da realidade, que é o sentimento. É em razão disso que o pintor lança a pergunta: “Seria a garrafa do leite o símbolo do leite?” (Malevich, 1993, p. 346), como quem diz: “Seria a representação objetiva do mundo o símbolo do mundo?”. Com seu quadrado, que nada representa, que não tem vínculo nenhum com o mundo objetivo, Malevich busca comprovar que não. Vale citar a própria visão do artista sobre o impacto de sua vanguarda e a tela que é sua representante maior:

Agora que a arte, graças ao Suprematismo, encontrou-se a si mesma, encontrou sua pura e inaplicada forma e reconheceu a infalibilidade do sentimento não-objetivo, ela tenta estabelecer uma nova e verdadeira ordenação do mundo, uma nova visão de mundo. Ela reconhece a não-objetividade do mundo e não mais se esforça em oferecer ilustrações para a história dos costumes. (Malevich, 1993, p. 350.)

Malevich morreu em Leningrado, em 1935, após a Revolução Russa, e foi tido como um inimigo do regime soviético por se negar a submeter a sua arte ao Estado. Esse traço antiautoritário estará presente, também, na vida e obra de Zbigniew Herbert, como veremos. Para este artigo interessa frisar que o icônico “Quadrado negro...” de Malevich é tido como um marco-zero que iniciou uma mudança de paradigmas na arte moderna, focando na representação do subjetivo e na fuga da tradição representacional, questionando a capacidade do objeto de representar a realidade (preferindo o leite à garrafa do leite). O legado de Malevich é fundamental para a arte abstrata e para a arte como um todo. Mas cabe a pergunta: é adequado o lugar que o pintor delega ao objeto? Para discutir isso, vamos ao poema de Herbert.

### 3 Zbigniew Herbert estuda o objeto

Junto com Czesław Miłosz e Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert (1924-1998) foi um poeta e ensaísta cuja obra marcou a Polônia, o Leste Europeu e o mundo. Como consta em sua breve biografia no volume *Um bárbaro no jardim*, “pertence a uma geração de europeus que viram sua pátria reduzida a escombros” (Herbert, 2018, p. 347) em razão das grandes guerras, fato que marcou, também, toda sua trajetória artística e intelectual. Outro fato relevante é a posição antiautoritária de Herbert, que dizia fazer parte da resistência polonesa durante a Segunda Guerra Mundial, e que foi, depois, opositor do regime soviético que ocupava a Polônia.

Para Piotr Kilanowski, a poesia de Herbert tem aspecto universal, que é o “testemunho do ser humano preso nas malhas da história, refletindo sobre a própria humanidade e as posturas que podem e devem ser tomadas diante do avanço da desumanização” (Kilanowski, 2018, p. 22). Apesar desse aspecto, a poesia de Herbert dialoga com o contexto de seu crescimento na Polônia durante as guerras e articula com a tradição poética clássica, além de tradições intelectuais canônicas em geral, como a própria arte e a religião católica, com o intuito de refletir sobre a condição humana. Apesar de haver bastante sofrimento em sua obra, “também há senso de humor, ironia e distanciamento” (Opacka-Walasek; Kilanowski, 2015, p. 15). Todos esses elementos tornam o traçado de um percurso de leitura do poeta tarefa que exige cautela e atenção – como ocorre, sinto, com toda boa poesia.

De sua vasta obra, interessa-me aqui o livro *Estudo do objeto* (1961), terceiro volume de poesia do autor, que “continua a meditação sobre o papel do artista” (Kilanowski, 2018, p. 168). Embora traga poemas muito importantes de Herbert, como “Apolo e Mársias”, o que será focado neste artigo é o vigésimo-oitavo do volume, poema homônimo do título, “Estudo do Objeto”. Vamos a ele:

#### ESTUDO DO OBJETO

1  
o mais belo é o objeto  
que não existe

não serve para carregar água  
nem para guardar as cinzas de um herói

não foi acarinhado por Antígona  
não se afogou nele um rato

não possui orifício  
é todo aberto

visto  
de todos os lados  
quer dizer apenas  
pressentido

os cabelos  
de todas as suas linhas  
juntam-se  
num só feixe de luz

nem o cegamento  
nem  
a morte  
podem usurpar o objeto  
que não existe

2  
marque o lugar  
onde ficava o objeto  
que não existe  
com um quadrado negro  
será  
uma simples elegia  
sobre o belo ausente

a tristeza viril  
fechada  
num quadrilátero

3  
agora  
todo o espaço  
transborda como um oceano

um furacão fustiga  
a vela negra

a asa de uma nevasca dá voltas  
sobre o quadrado negro

e a ilha afunda  
sob a maré salgada

4  
agora tens  
um espaço vazio  
mais belo que o objeto  
mais belo que o lugar que restou  
é o pré-mundo  
um paraíso branco

de todas as possibilidades  
podes entrar lá  
gritar  
vertical – horizontal

golpeará o horizonte desnudo  
um raio perpendicular

podemos parar por aqui  
de qualquer maneira já criaste o mundo

5  
escuta os conselhos  
do olho interno

não sucumbas  
aos sussurros murmúrios estalos

é o mundo incriado  
amontoando-se diante dos portões da imagem

os anjos oferecem  
o algodão rosado das nuvens

as árvores enfiam em todo lugar  
o cabelo verde desgrenhado

os reis elogiam a púrpura  
e mandam os trombeteiros  
dourarem

até a baleia pede um retrato

escuta os conselhos do olho interno  
não deixa ninguém entrar

6  
retira  
da sombra do objeto  
que não existe  
do espaço polar  
dos austeros devaneios do olho interno  
uma cadeira

bela e inútil  
como uma catedral na selva  
põe na cadeira  
uma toalha de mesa amarrotada  
acrescente à ideia de ordem  
a ideia de aventura

que seja uma profissão de fé  
em face do combate do vertical com o horizontal

que seja  
mais silencioso que os anjos  
mais orgulhoso que os reis  
mais verdadeiro que uma baleia  
que tenha a face das coisas derradeiras

nós te pedimos ó cadeira que expresses  
o fundo do olho interno  
a íris da necessidade  
a pupila da morte (Herbert *apud* Opacka-Walasek; Kilanowski, 2016, p. 64-73.)

À guisa de comentário, vemos que é um longo poema em série, composto de seis partes, todas em versos livres, e com estrofes que vão de dísticos a décimas. Vemos, também, que embora aborde um “objeto que não existe”, há um forte elemento narrativo no poema, traço não raro na poesia de Herbert. Antes de dar início ao meu percurso de leitura, que dialoga com a tela de Malevich, é prudente destacar algumas outras leituras críticas feitas de tal poema. Debra Nicholson Cześtochowski (1975) destaca os aspectos irônicos e paradoxais do texto – que, segundo afirma, levam a múltiplas possibilidades de leitura –, mas escolhe como mote principal um contraste que vê entre o concreto e o contemplativo. A autora destaca bem a presença do elemento ambíguo já no início do poema:

As três primeiras palavras do poema deixam claro que estamos lidando com um absoluto. Sua natureza precisa, entretanto, é ambígua: a noção de um “objeto” implica existência; portanto, após um mero dístico no poema, somos confrontados com um paradoxo aparentemente irreconciliável. (Cześtochowski, 1975, p. 132, tradução minha.)<sup>1</sup>

Daí, Cześtochowski parte para uma conclusão de que o poema é como uma manifestação de insatisfação com a filosofia e o modo de vida do Ocidente, que se apoia demais no racional e em aspectos os quais chama de euclidianos para explicar os fenômenos do mundo. Um pouco antes de dar ao poema um tom otimista, e desassociar o desgosto do poeta para com o positivismo de um desgosto pela vida em si, a autora assevera: “Apesar de sua guinada cínica, o poema como um todo postula uma *quasi*-assertiva visão da experiência” (Cześtochowski, 1975, p. 137, tradução minha).<sup>2</sup> A autora não menciona Malevich, e não busca fazer uma aproximação entre o Suprematismo e o poema de Herbert; entretanto, ela tangencia elementos de tensão entre objetividade e subjetividade

---

<sup>1</sup> “The first three words of the poem make clear that we are dealing with an absolute. Its exact nature, however, is ambiguous: the very notion of “object” implies existence; thus a mere couplet into the poem, we are confronted with an apparently irreconcilable paradox.”

<sup>2</sup> “But in spite of its sharply cynical turn, the poem as a whole posits a quasi-affirmative view of experience.”

e a relação deles com a arte, algo similar à leitura de “Estudo do Objeto” que será feita neste artigo.

Para Stanisław Barańczak, parafraseado por Kilanowski, esse poema traria uma oposição entre o mito e a empiria, e “mostra como a arte tenta elevar os objetos ao nível de mitos, com resultados pífios” (Kilanowski, 2018, p. 281). Kilanowski continua abordando a visão do crítico polonês:

A cadeira que representa o mundo dos objetos, assim como o seixo, do poema homônimo, que não se deixa domesticar, ou o cubo do poema “Um cubo de madeira” [...] mostram que há no nosso mundo mistérios impermeáveis tanto para a esfera do mito, quanto da experiência. (Kilanowski, 2018, p. 281.)

Sob esse viés, Herbert estaria alinhado a Malevich, uma vez que ambos entendem que a objetividade, isto é, a representação do mundo por intermédio de objetos, não daria cabo dos “mistérios impermeáveis” do mundo. Lido assim, o poema seria não só uma éfrase do “Quadrado negro...” de Malevich, mas uma homenagem ao Suprematismo do pintor ucraniano. Diante dessa leitura válida, o presente artigo sugere um caminho alternativo.

A propósito da éfrase, é bastante conhecida a definição clássica de James Heffernan, que a considera “uma representação verbal de representações visuais” (Heffernan, 1993, p. 3, tradução minha).<sup>3</sup> Nesse condão, uma éfrase seria, então, uma transposição de qualquer mídia visualmente representada, como uma pintura, para um texto escrito. Embora essa definição seja, ainda, bastante corrente, foi amplamente criticada. Claus Clüver foi autor de um texto chamado “Um novo olhar sobre um velho tópico: a éfrase reinventada” (Clüver, 2024), em que traça um histórico da definição da éfrase e as alterações por que passou, feitas, inclusive, pelo próprio Heffernan. A leitura dessa definição clássica e, em sequência, uma crítica a ela, vão bem sintetizadas nesse trecho do texto:

Heffernan havia insistido que a éfrase “representa, de forma explícita, a representação propriamente dita. O que a éfrase representa em palavras, portanto, necessariamente deve ser um objeto *representacional*”, o que o levava a concluir que “Por representar verbalmente uma arte visual, a éfrase encena uma disputa entre formas rivais de representação”. A seu ver, essa competição está, em última análise, entre a maneira como uma obra de arte visual e um texto

---

<sup>3</sup> “The verbal representation of visual representation.”

literário conseguem representar um objetivo que existe no mundo fenomênico extra-artístico. A arquitetura e muito da pintura e da escultura do século XX, ainda que representem algo, não têm como função constituir representações do mundo dos fenômenos e, como consequência, textos verbais que os representem não podem ser incluídos na definição de *écfrase* conforme proposta por Heffernan nos anos 1990. (Clüver, 2024, p. 142, destaque do autor.)

Em outros termos, Clüver parece partir da necessidade de que a *écfrase* de Heffernan *represente* algo (e, aqui, fala-se de uma representação de um objeto, não de um sentimento, como propunha Malevich) para demonstrar como é insuficiente tal definição, isto é, o aspecto *objetivo* é que acaba sendo o maior problema. Ao longo dos anos, essa insuficiência foi apontada ao precursor da definição clássica, que a defendia. Interessa-me em particular a defesa que Heffernan teria feito da inclusão, em sua conceituação, da arte abstrata. Para Clüver, Heffernan “encontrou muito a dizer no desenvolvimento da tese de que a arte ‘abstrata’ pode ser lida como figurativa e, em última análise, referencial” (Clüver, 2024, p. 146), mas pecara ao ver “a arte ‘abstrata’ ainda com os olhos e as expectativas de quem está acostumado a ver em imagens visuais referências ao mundo extra-artístico da realidade fenomênica” (Clüver, 2024, p. 147), ou seja, mesmo a arte abstrata estaria *representando* uma coisa do mundo, permitindo a manutenção do conceito original supracitado.

Vemos, aqui, que há diversos pontos de tangência entre a discussão sobre a *écfrase* e a discussão sobre a arte abstrata conforme pensada por Malevich e, como pretendo demonstrar, por Herbert. Antes de aprofundar esses pontos tangenciais, é preciso ler o poema “Estudo do Objeto”. Nunca é demais lembrar, é só uma dentre várias outras possíveis leituras.

Começamos também pelo título: “Estudo do objeto”. Um “estudo” implica uma análise, um ver de perto, um ver. Objeto, por sua vez, denota uma coisa no mundo, e denota objetividade. O título é claro em indicar que se estará a estudar e esmiuçar algo. Estudo também pode ser lido no sentido de um ensaio, como faziam pintores – como que um esboço para então desenvolver a fatura estética final. Sinto que o título destaca o aspecto metalinguístico do poema, tônica que predomina ao longo dele inteiro. É um poema que aborda principalmente o trato com a arte.

O primeiro dístico da série “1”, “o mais belo é o objeto/ que não existe”, já traz a presença de uma ausência, um paradoxo, como já demonstrado pelos críticos até então analisados. Há, também, a lida com o absoluto e com os ideais da estética – o poema irá tratar do objeto *mais belo*, que, curiosamente, é o que não existe. O dístico seguinte, “não serve para carregar água/ nem para guardar as cinzas de um herói”, exalta a não-serventia de tal objeto. Se ele existisse, se fosse objetivo, se tivesse uma função, não seria belo. O segundo verso é um sutil exemplo da constante remissão que Herbert faz à tradição clássica. Na Grécia Antiga, um vaso que carrega água poderia ser chamado de lécito, que é, também, um canto fúnebre, correlacionado, então, com as cinzas de um herói.

A conversa com a Antiguidade prossegue na terceira estrofe, que inicia com o verso “não foi acarinhado por Antígona”. Na versão de Sófocles de *Antígona* (Sófocles, 1990), Creonte é o rei de Tebas e tio da protagonista. Ele assume o poder após a morte dos irmãos Eteocles e Polinices, que guerrearão e morreram em combate pelo trono. Creonte decretou que Eteocles, defensor de Tebas, fosse enterrado com honras, enquanto Polinices, considerado traidor, deveria ser deixado insepulto, sujeito à decomposição e devorado por animais selvagens. Antígona, irmã dos falecidos e sobrinha de Creonte, desobedece ao decreto real ao realizar um ritual fúnebre para Polinices, acariciando simbolicamente o corpo do irmão ao cobri-lo com terra. No texto dramático, este ato destaca, se seguirmos a leitura de Hegel em seu *Fenomenologia do espírito* (Hegel, 2014), o conflito entre as leis do Estado, representadas por Creonte, e as leis divinas ou morais, defendidas por Antígona. A decisão de Antígona de desobedecer a Creonte desencadeia uma série de eventos trágicos que culminam na morte de vários personagens, incluindo a própria Antígona. Outra alternativa é pensar na personagem Antígona de *Édipo em Colono*, que serve de acompanhante, de guia físico e moral, e de apoio mesmo, ao já cego Édipo que viaja a Colono. Mas o objeto do poema não foi acarinhado por Antígona, e não serve, portanto, para destacar conflitos entre Estados e o Divino, tampouco serve para dar apoio físico, moral ou de qualquer natureza. Não serve para nada.

A quarta estrofe, “não possui orifício/ é todo aberto”, segue destacando o aspecto paradoxal deste objeto. O que é todo aberto o é porque é vazio, e se não tem orifícios, não tem lados, não tem uma superfície – é nada. A quinta e sexta

estrofes, “não possui orifício/ é todo aberto// visto/ de todos os lados/ quer dizer apenas/ pressentido”, permite discutir um interessante recurso de Herbert, que é a opção por não usar pontuações. De tal modo, “quer dizer”, que inaugura o terceiro verso, pode estar contido ali em função adverbial, isto é, visto *ou* pressentido de todos os lados; mas também pode ser lido como uma locução verbal, “visto de todos os lados, quer dizer apenas”, como a intenção de comunicar algo por parte de um objeto que não existe. Os dois sentidos destacam, primeiro, a não-objetividade deste objeto, mas destacam, também, que apesar de não existir, quer dizer algo – é um significante.

Na penúltima estrofe, “os cabelos/ de todas as suas linhas/ juntam-se/ num só feixe de luz”, o tornar-se luz permite que este objeto que não existe seja capturado pela visão. O objeto que não existe pode ser, de algum modo, visto. Kilanowski (2018) nos traz diversas subcategorias da análise que Barańczak faz do aspecto de mito e empiria que verifica na poesia de Herbert. Uma dessas subcategorias é o mundo da imaginação, que se apresenta em pares antinômicos, um deles a sombra e a luz (Kilanowski, 2018, p. 283). Para Barańczak, conforme parafraseado por Kilanowski, a luz pura, que é a luz natural, “é uma abstração, o tudo e o nada ao mesmo tempo – sinônimo da perfeição e da plenitude, ela, na realidade, é inatingível” (Kilanowski, 2018, p. 285). O objeto que não existe, curiosamente, passa a ter cabelos, que se juntam num feixe de uma luz – símbolo de tudo e de nada, porque intangível, inatingível, mas porque permite que se veja, ainda que por intermédio da imaginação.

O poema continua: “nem o cegamento/ nem/ a morte/ podem usurpar o objeto/ que não existe”, de modo que a série “1” termina dizendo que nem mesmo o fim da sensorialidade tira de seu lugar o objeto que não existe. Essa primeira série, então, é como uma écfrase de um objeto que não existe, uma representação verbal de algo não-visual, mas que ao mesmo tempo é absoluto e tem presença, além de ser o mais belo.

A série “2” inicia com um imperativo, dentre diversos que aparecerão no poema, e que indica uma guinada a partir de então. O eu-poético cessa sua tarefa de tentar descrever o objeto que não existe e, ao invés disso, procura descrever a sua ausência: “marque o lugar/ onde ficava o objeto/ que não existe/ com um quadrado negro/ será/ uma simples elegia/ sobre o belo ausente”. Há, aqui, outra

contradição. Como é que algo que não existe ficava em algum lugar? Tal lugar, se existe, não pode pertencer ao mundo tangível, ao mundo dos objetos, onde tudo opera por sob a lógica do espaço. Esse lugar onde ficava o objeto é marcado, então, com um quadrado negro – começa aqui, sinto, a possibilidade de ler o poema como uma éfrase propriamente dita do “Quadrado negro...” de Malevich. Este belo é ausente porque não está, não porque é desprovido de beleza. Uma possibilidade, então, é ler essa estrofe como uma demonstração de que, na arte abstrata, para a qual Malevich tanto contribuiu, o efeito é operado não apenas na ausência de um lugar objetivo, mas na subjetividade e no sentimento, afinal, é só no aspecto subjetivo que encontramos elementos, sentimentos, sensações, que não existem (concretamente, como objetos), mas que têm lugar.

Outra virada acontece na série “3”: o poema se torna imagético, e parece que vários significados possíveis tentam ser atribuídos a esse quadrado negro que é a representação da ausência. Que objeto é esse que não existe? Nas imagens dessa série, há todo um aspecto simbólico. A vela negra; a nevasca branca por volta do quadrado; a ilha; são todas imagens e tentativas, como num teste de Rorschach, de atribuição de significado a algo que não é objetivo, que não existe. Claus Clüver resume bem essa postura diante da arte abstrata:

Na pintura e na escultura abstratas, as referências a um mundo extra pictórico são distorcidas e reduzidas e, nas obras de arte não representacionais, essas referências vêm sendo totalmente eliminadas, *ainda que, como como espectadores, nossa tendência seja de associar certos traços da obra com objetos extrapictóricos, dependendo de nossos hábitos enquanto consumidores de arte.* (Clüver, 2024, p. 142, destaque meu.)

Vejo-a exemplificada por Herbert em forma de poema. Uma das imagens, “um furacão fustiga/uma vela negra”, traz novamente uma sutil menção à poesia clássica. Refiro-me a Teseu, que prometera ao pai Egeu trocar velas negras de um navio por velas brancas, caso fosse bem-sucedido numa batalha. A luta é vencida, mas Teseu olvida a troca das velas, e Egeu, angustiado, comete suicídio.

As três primeiras séries de “Estudo do objeto” têm uma tônica em comum, que é uma espécie de confusão e de tentativa de atribuir objetividade e significado a algo que não existe e que não significa nada. É como um primeiro passo num exercício de abstração, que é buscar desapegar-se do concreto. O resultado desse

caminho percorrido pelo eu-poético começa a surgir na série “4”. O primeiro verso, “agora tens”, denota um sujeito oculto que já vinha surgindo ao longo do poema, se dirige a alguém que observa, e aqui há uma explicitação de uma dinâmica do *ver*, da *visão*, um tema que também já vinha sendo apresentado desde o início do texto. O que se olha aqui, entretanto, não é um objeto, é a *ausência* de um objeto. É a aceitação da abstração, da não-existência, do subjetivo, “é o pré-mundo/ um paraíso branco/ de todas as possibilidades”. Tudo é possível quando não se referencia um objeto; o mais belo é quando o objeto não existe. “podemos parar por aqui/ de qualquer maneira já criaste o mundo”. Uma alternativa é pensar como o poema, até aqui, vai traçando um histórico da própria arte, que caminharia em direção ao abstrato, como propunha Malevich.<sup>4</sup>

Após tratar de *ver* e da *visão*, o eu-poético traz na série “5”, de modo explícito, o olho. Não se trata, porém, de nosso olho físico, anatômico, que capta a luz física, é o “olho interno” (que capta, quem sabe, a imaginação de que a luz é símbolo dentro da poesia de Herbert, segundo Barańczak?). Diante de um pré-mundo, nós devemos criar algo com base em nosso interior – nossa subjetividade. “Escuta os conselhos/ do olho interno”. E, de novo, um imperativo. Também há um aspecto de moldura – os dísticos que inauguram e encerram essa série frisam que se deve escutar o olho interno. As estrofes que estão entre essa moldura são, novamente, imagéticas, essa referencialidade que o quadro negro, a arte abstrata, buscou desconsiderar. Essas imagens todas, com forte tom de surrealismo, devem ser afastadas. Diante da abstração, este observador, qualquer observador, parece insistir em receber objetos – mas, dirá a voz poética, escuta os conselhos do olho interno, “não deixa ninguém entrar”.

A série final, “6”, inicia com um curioso imperativo: “retira/ da sombra do objeto/ que não existe/ do espaço polar/ dos austeros devaneios do olho interno/ uma cadeira”. Começo destacando a presença, ainda, de contradições. Como é que possui sombra o objeto que não existe? E o que é o “espaço polar”? Se pensado o poema como écfrase da tela de Malevich, seria o fundo branco em que está o quadrado negro – mas esse polar só pode ser assim se lido figurativamente, porque, literalmente, é algo relacionado a polos. Parece haver, então, uma cessão

---

<sup>4</sup> Agradeço, aqui, ao Prof. Piotr Kilanowski, que, em conversa, levantou essa possibilidade.

ao uso de figuras de linguagem, é só figurativamente que algo pode ser branco. Figuras, portanto, linguagem figurada, parecem ser uma inevitabilidade, e estas fogem do mundo meramente subjetivo, porque representam algo. Não é que a arte abstrata não represente, mas ela busca transcender o mundo objetivo, enquanto que as figuras de linguagem conotam as coisas de mundo de maneira diferenciada.

Em todo caso, o que é retirado desse lugar que não existe é algo inusitado: um singelo objeto, uma cadeira. Mas é uma cadeira “bela e inútil/ como uma catedral na selva”. A essa cadeira é adicionada uma ideia de aventura – como se a ela se atribuísse algo que não tem, e algo que escapa de seu utilitarismo. Na série final, o poema retorna ao objeto, retorna a uma cadeira, mas atribui a ela, pede a ela, que tenha funções diferentes do sentar a que vinha sendo sempre destinada, afinal, a cadeira, um mero objeto, expressa o fundo do olho interno; expressa a íris da necessidade; expressa, até mesmo, a pupila da morte. A curiosa escolha desse objeto tem estreita relação com Malevich – vamos a ela.

#### **4 O objeto de Malevich, o objeto de Herbert e a écfrase**

“Estudo do objeto”, como já dito, tem certo tom narrativo, ainda que trate de algo subjetivo. Inicia com o que chamei de écfrase de um objeto que não existe para caminhar em direção à abstração, marcada pelo quadrado negro, no poema, um representante de uma ausência. Nesse ponto, leio o texto como uma écfrase do “Quadrado negro sobre fundo branco” de Malevich. Esse lugar em que o eu-poético coloca esse observador com quem dialoga, o pré-mundo, onde tudo é possível, pode ser lido como o lugar de uma abstração plena – precisamente ao que visava o Suprematismo do artista visual ucraniano, que via na tela mencionada um marco-zero de uma era em que a arte não seria mais tributária da mimese ou da representação do mundo objetivo. Mas no poema há uma constante presença de imagens que remetem ao mundo objetivo, como se essa objetividade, ou como se a referência ao mundo objetivo, constantemente insistisse em evocar-se no eu-poético. Notem, aqui, que o eu-poético é o sujeito passivo: que as imagens venham até esse observador não é uma faculdade sua, é uma inevitabilidade.

Curioso, mas coerente, que o poema termine com o advento de um objeto. Pode não ser por acaso que o objeto eleito por Herbert para esse ressurgimento da objetividade seja uma cadeira. No já citado texto-manifesto do Suprematismo, Malevich dirá o seguinte:

A cadeira, a cama, a mesa, não são objetos que se prestam a uma utilidade, mas são as formas assumidas por sensações plásticas, de sorte que à noção corrente de que todos os objetos de uso diário seriam o resultado de considerações práticas subjazem falsas premissas. Temos oportunidades o suficiente para nos convenceremos de que nunca estaremos em condições de reconhecer a real utilidade das coisas e de que nunca conseguiremos construir um objeto efetivamente útil. Ao que parece, somente somos capazes de sentir a essência de uma utilidade absoluta; mas dado que a sensação sempre é não-objetiva, toda e qualquer tentativa de se reconhecer a utilidade de um objeto é utopia. [...] Não se pode repetir com tanta frequência que somente através da criação artística, sub ou supraconsciente, surjam valores reais, absolutos. (Malevich, 1993, p. 350.)

Como vimos, Malevich buscava escapar da objetividade na arte. No trecho citado, ele procura demonstrar como a representação de objetos é inócua, sem sentido, em razão de os objetos eles próprios serem tentativas de se apreender algo que está além deles. Desse modo, uma cadeira e uma cama só existiriam porque existe o sentar e existe o deitar, mas, se a sensação é pré-objetiva, o objeto que a ela tenta atender não é, ele próprio, essa sensação. E se o que nos importa é o sentar, o deitar, são estas sensações que nos são úteis, ou que são objetos de nossos desejos – não a cadeira, que é inútil, não a cama, que é indesejável. Então, para o pintor ucraniano, uma arte que representa os objetos do mundo meramente tangencia aquilo que seria realmente relevante, seria até o papel da arte: tratar das sensações. A arte abstrata de Malevich buscava deixar de pintar a cadeira, e procurava pintar o sentar.

Mas Herbert faz surgir no mundo de abstração de seu eu-poético uma cadeira. Entretanto, acrescenta a ela uma ideia de aventura, e pede a ela que expresse o fundo do olho interno. Se esse fundo contém o subjetivo, a abstração, a sensação, Herbert parece crer que essa cadeira, esse objeto tão mundano, é ele, também, com alguns ajustes de percepção, capaz de tratar do que a arte meramente representativa não trata. Noutras palavras, a leitura de Herbert desvela que não há, como parece defender Malevich, um elo direito entre um objeto e a utilidade do próprio. Um objeto pode ser diversas coisas – uma cadeira

pode, sim, ser útil para sentar, mas pode ser também algo que promove aventura. Isso sem falar na inevitabilidade do objeto que também surge no poema lido, que até permite a pergunta: é mesmo possível acessar o mundo sem que se faça uso de objetos, e só de modo subjetivo? Portanto, leio o poema não só como uma écfrase da tela de Malevich, mas como uma tentativa de Herbert de discutir se o objeto tão criticado pelo artista visual ucraniano é mesmo tão indigno da arte.

Cabe, aqui, retomar a discussão sobre écfrase iniciada anteriormente, aquela dos pontos tangentes entre a discussão travada por Herbert e por Clüver, que vem sendo citado ao longo deste ensaio, e que arriscou, ele próprio, diversas definições de écfrase ao longo dos anos. Termina por utilizar uma acepção expansiva, e que pode ser alterada, que é:

A écfrase verbaliza as percepções ou reações de um espectador real ou fictício a traços característicos de configurações visuais não cinéticas [...] a presente definição pode persuadir quem a lê agora, mas como toda construção cultural está fadada a mudar. (Clüver, 2024, p. 154.)

Para esclarecimento, a remoção do aspecto cinético serve para deixar de fora o cinema, e não cabe, aqui, expandir essa discussão. Em todo caso, a chave me parece ser a *percepção ou reação* de um espectador. De fato, a verbalização depende de uma relação de um espectador com o que está a ser representado. Ler o “Estudo do Objeto” de Herbert como uma écfrase do “Quadrado negro sobre fundo branco” de Malevich só endossa essa leitura: ora, Herbert não está só tentando transmutar em verso o aspecto aparente da tela de Malevich, está, para além disso, demonstrando como percebe a obra, inclusive para elementos que vão além dela, como a teorização, por Malevich, do Suprematismo que fundamenta a tela. Feliz a escolha feita por Clüver de remover o aspecto de representação, afinal, essa pouco importa para écfrase discutida aqui nesse texto, elemento que não desabona o fato de ser, sim, uma descrição representativa em verso do que se está a ver – mas não é só isso. Aí um ponto de tangência entre os dois, isto é, a expansão do que seria a potência da écfrase. Esse conceito mutável permite, aqui, que eu arrisque incluir nele a possibilidade de diálogo com o que se está verbalizando, como faz Herbert. Outro ponto de tangência parece ser uma discussão com enfoque na objetividade: enquanto Clüver parece escantear a necessidade de que a écfrase seja simplesmente definida por sua capacidade de

*representar* um *objeto*, Herbert parece resgatar a possibilidade de que um objeto signifique algo para além daquele seu significado no mundo – a cadeira que expressa o fundo do olho interno. Entendo que ambos travam uma discussão sobre o que é mesmo representar, sobre a necessidade, ou não, de que a arte represente algo, e do quanto é possível, de fato, que aquilo que está sendo representado tenha um elo direto com a coisa original. A conclusão que verifico em ambos é que a objetividade importa menos que o todo da *composição*, isto é, é só mais outra ferramenta da fatura estética que ajudará a dar o tom de tudo, do objeto, do sentimento, até da *écfrase*.

A discussão ampla sobre esse conceito de *écfrase* serviu para que eu pudesse demonstrar, aqui, o aspecto dialógico do poema de Herbert, a conversa que trava com o artista visual radicado na Rússia. Alguns pontos que podem vir a expandir essa discussão são: pensar no aspecto de percepção mesmo, fundamental para o conceito de *écfrase* de Clüver – isto é, definir o que é *perceber*, *reagir* a uma obra de arte. Autores como Merleau-Ponty (2018) e Didi-Hubermann (2013) podem, arrisco dizer, fundamentar bem esse aspecto; e expandir o trabalho para a leitura de outros poemas ou ensaios de Herbert, ou buscar algo até em suas cartas, disponíveis ao público: quem sabe, ali, se encontre alguma confissão sobre a relação com Malevich, a qual, até a conclusão deste trabalho, não ficou explícita. Quem sabe o contrário seja encontrado, pode ser que Herbert diga que nunca teve a intenção de dialogar com Malevich – aí, diante disso, nada me restaria que não a prática corrente em textos de crítica literária: trair o poeta, e fazer uma leitura a despeito do que ele próprio diz de sua poesia.

Ao final, entendo que, se para Malevich, a arte representativa era desprovida de valor em razão de ser objetiva em demasia, parece que, para Herbert, no retrato do objeto a arte encontra um potencial. Mas não se trata, e aí ambos convergem, de meramente mimetizar as coisas do mundo objetivo. Se a arte de Malevich visa às sensações, e as atinge através de formas abstratas, a arte segundo o poeta polonês e, talvez, toda a boa arte, também visa às sensações – a diferença é que, para Herbert, tanto quanto as formas, a geometria, e as cores da arte abstrata, os objetos do mundo, quando passam pelo trato de um artista, deixam de ser irrelevantes, e passam a ser transmissores, então, do que é relevante para a sensibilidade humana.

## Referências

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CLÜVER, Claus. Um novo olhar sobre um velho tópico: a écfrase revisitada. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza; FIGUEIREDO, Camila Augusta P. de. *Intermedialidade: cinema e adaptação – palavra e imagem – transmidia(lidade)*. Tradução: Mail Marques de Azevedo e Franciele Nogozeky Montes Claros: Editora Unimontes, 2024, p. 140-157.

CZEŹSTOCHOWSKI, Debra Nicholson. Herbert's "Study of the Object:" A Reading. *The Polish Review*, New York City, v. 20, n. 4, 1975, p. 131-137.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

HERBERT, Zbigniew. *Um bárbaro no jardim*. Tradução: Henryk Siewierski. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

KILANOWSKI, Piotr. "*Queria permanecer fiel à clareza incerta...*": sobre a poesia de Zbigniew Herbert. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2018. 501 f.

MALEVICH, Kazimir. Suprematismo. In: CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 345-351.

MALEVICH SOCIETY. About the Artist. Disponível em: <https://malevichsociety.org/about-the-artist/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5a. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

OPACKA-WALASEK, Danuta; KILANOWSKI, Piotr (org.). *Zbigniew Herbert: A Viagem do Senhor Cogito/ Podróż Pana Cogito*. Tradução: Piotr Kilanowski. Katowice: Gnome, 2015.

SHATSKIKH, Aleksandra. *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*. New Haven: Yale University Press, 2012.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

[Artigo recebido em 28 de novembro de 2024 e aceito em 17 de abril de 2025.]