

DANIEL JONAS E A PINTURA

DANIEL JONAS AND THE PAINTING

Roberto Bezerra de Menezes¹

RESUMO: Parte da nova poesia portuguesa contemporânea, Daniel Jonas tem se destacado como um poeta afeito a questões formais e clássicas, como é exemplo seu exercício de atualização do soneto. A tradição aparece não somente alinhavada ao próprio literário, mas também por meio de referências e de diálogos diretos com outras artes, em especial a pintura. Neste artigo, seleciono três poemas do livro *Bisonte*, publicado em 2016, arquitetados a partir de relações pictóricas: “Hopper no café”, “Par mínimo II” e “Dos fuzilamentos da montanha do Príncipe Pío”. As pinturas e estéticas de Edward Hopper, Édouard Manet, Claude Monet e Francisco de Goya são evocadas para a construção de uma “poética do iconotexto” (LOUVEL, 2006), que, mediante fabulações memorialísticas, se apresenta de modo estruturante. Nesse sentido, o intuito maior deste artigo é averiguar em que medida as imagens picturais *in absentia* (VOUILLOUX, 1994), evocadas nos poemas aqui recortados, se mostram sedimentos da poética de Daniel Jonas.

PALAVRAS-CHAVE: Iconotexto; Pintura; Poesia.

ABSTRACT: Part of the new contemporary Portuguese poetry, Daniel Jonas has distinguished himself as a poet with formal and classical issues, such as his exercise in updating the sonnet. Tradition appears not only in line with the literary itself, but also through references and direct dialogues with other arts, especially painting. In this article, I select three poems from the book *Bisonte*, published in 2016, based on pictorial relations: “Hopper no café”, “Par mínimo II” e “Dos fuzilamentos da montanha do Príncipe Pío”. The paintings and aesthetics of Edward Hopper, Édouard Manet, Claude Monet and Francisco de Goya are evoked for the construction of an “iconotext poetics” (LOUVEL, 2006), which, by means of memorialistic fabrications, presents itself structurally. In this sense, the main purpose of this article is to ascertain the extent to which the picturais images *in absentia* (VOUILLOUX, 1994), evoked in the poems here cut out, show sediments of the poetics of Daniel Jonas.

KEYWORDS: Iconotext; Painting; Poetry.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil. Realiza estágio pós-doutoral em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil, com Bolsa CAPES. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9504-5388>. E-mail: robertobmenezes@gmail.com.

*Entrar nesta pintura eu queria
Se à entrada não pedissem a poesia.*

Daniel Jonas

1. INTRODUÇÃO

Em 2018, o poeta português Daniel Jonas teve sua estreia em solo brasileiro: uma antologia de poemas colhidos em sete dos nove livros de poesia até então publicados, intitulada *Os fantasmas inquilinos* (ed. Todavia), replicando o título dos poemas de 2005 (ed. Cotovia). Se pensarmos na completa ausência de poetas portugueses fundamentais nas casas editoriais brasileiras, não deixa de surpreender que Daniel Jonas tenha sido não só publicado, mas tão bem recebido entre leitores de poesia e crítica especializada. A ampla lista de prêmios recebidos em Portugal (Prêmio PEN de poesia (*Sonótono*, 2007), Grande Prêmio de Poesia Teixeira de Pascoaes da Associação Portuguesa de Escritores (*Nó – sonetos*, 2014), Grande Prêmio da Literatura *dst* (*Oblívio*, 2017), o Prêmio António Gedeão de Literatura (*Oblívio*, 2017) e o Prêmio Europa David Mourão-Ferreira (conjunto da obra)) ajudam a referendar esta poesia que, vocês verão, fala por si. Entretanto, não deixa de ser verdade que esses prêmios servem para mostrar que a poesia do autor se destaca entre seus pares contemporâneos, o que já justifica o interesse em dialogar com esses poemas, aqui, em especial, analisados por várias de suas evocações plásticas.

Dos nove livros já publicados pelo autor (*O corpo está com o rei* (1997), *Moça formosa, lençóis de veludo* (2002), *Os fantasmas inquilinos* (2005), *Sonótono* (2007), *Passageiro frequente* (2013), *Nó – sonetos* (2014), *Bisonte* (2016), *Canícula* (2017) e *Oblívio* (2017)), encontro em *Bisonte* o lugar da reflexão ora proposta: revelar a posição estruturante das referências a pintores,

estéticas e quadros para esta poesia. Os poemas “Hopper no café”, “Par mínimo II” e “Dos fuzilamentos da montanha do Príncipe Pío” são os escolhidos para centralizar essa discussão. Neles, as pinturas e estéticas de Edward Hopper, Édouard Manet, Claude Monet e Francisco de Goya são evocadas, *in absentia* (VOUILLLOUX, 1994 *apud* ARBEX, 2013, p. 34), para a construção de uma “poética do iconotexto” (LOUVEL, 2006).

A poética do iconotexto, como delineada por Liliane Louvel, parte do princípio de que uma determinada imagem deve ser evocada por um texto, estabelecendo uma relação entre “imagem-imaginário-imaginação” (2006, p. 191). O iconotexto pressupõe a coexistência da evocação da imagem no texto, um entrelugar que faz uso da dialogia para gerar sentidos. Essa atitude, entretanto, não faz com que o iconotexto esteja “numa situação de ancoragem no real, mas estaria duplamente desligado, passando a evoluir no centro da representação e não mais num sistema normativo, em que o plano da representação entra ainda em interseção com o plano da realidade” (2006, p. 192-193).

Em *Bisonte*, não há qualquer ilustração para além da que figura na capa do livro, em nada relacionável com os poemas escolhidos para esta análise. Assim, com a edição ausente de qualquer ilustração interna, cabe ao leitor, no encontro com os poemas (ou, mais especificamente, com estes três poemas selecionados), fazer ver. Ao leitor mais curioso, é reservada a viabilidade de ir além disso, em uma busca por essas referências, seja em uma biblioteca ou na *web*. É provável que esse leitor seja acometido pelo efeito de suspensão que a leitura do iconotexto pode causar. A comparação entre os dois sistemas pode levá-lo ao “efeito de suspensão da leitura, levando o leitor para fora do livro”² (LOUVEL, 2002, p. 155, tradução minha), pois que “o texto remete a imagens do mesmo modo que essas imagens deram nascimento ao texto”: “o transporte e a

² No original: “effet de suspens de la lecture allant jusqu’à tirer le lecteur hors du livre”.

translação são aqui propriamente infinitos. O leitor é pego em seu entrelaçamento, na dobra do intermediário”³. (LOUVEL, 2002, p. 159, tradução minha).

É com esse pensamento sobre a relação entre texto e imagem que passo, então, à análise dos três poemas de Daniel Jonas selecionados para esta análise. Seguirei a ordem dada pelo autor na concepção de seu *Bisonte*. Ao longo do desenvolvimento da reflexão ora proposta, outras questões podem complementar o até agora exposto, de modo a reconhecer a amplitude dessas discussões na contemporaneidade.

2. DANIEL JONAS NO CAFÉ

Em entrevista ao site *Arte Capital*⁴, de uma série intitulada “As escolhas de...”, Daniel Jonas responde à pergunta “Qual a última boa exposição que viu?” da seguinte maneira: “A mais memorável ultimamente terá sido a retrospectiva de Hopper no Grand Palais.”. A exposição de que ele fala é, provavelmente, a que ocorreu em 2012, no referido Grand Palais, em Paris, quatro anos antes da entrevista. Relembra estes anos depois, seria natural, portanto, que essa exposição ecoasse de alguma maneira na poesia do autor. O poema de que trataremos primeiramente é muito possivelmente um desses ecos que Edward Hopper provocou no escritor.

Edward Hopper (1882-1967), de nacionalidade norte-americana, exerceu os ofícios de ilustrador e artista gráfico, que o prepararam para a pintura. Estudou no Instituto de Arte e Design de Nova York. Suas obras põem em tela retratos da vida urbana moderna, ressaltando realisticamente o que há

³ No original: “le texte renvoie à des images tout comme ces images ont donné naissance au texte”: “le transport et la translation sont ici proprement infinis. Le lecteur est pris dans leur entrelacs, sur le pli de l’entre-deux”

⁴ A entrevista a que me refiro está disponível no seguinte endereço: <https://www.artecapital.net/escolhas-50-artecapital-daniel-jonas>. Acesso em: 19 mai. 2019.

de solidão e de apartação nesse cenário supostamente preenchido de estímulos, mas não deixam de lado a vida rural, também eivada de solidão, isolamento e tensão.

Passo à leitura do poema de Daniel Jonas que, veremos, muito se alimenta do que acima foi dito.

Hopper no café

Quem são estes
trovejando das vagas hertzianas
como títeres de alguém?

E estes aqui
ordeiramente sentados,
robertos, outrossim, de outrem?

Velhos conhecidos,
os da televisão e os do salão,
mestres uns, discípulos outros.

Mas não o empregado de balcão
atrás da torneira da cerveja:
ele pensa (se pensasse)

uma coisa antiga
e imóvel como se o motivo
fosse Górgona no barril. (JONAS, 2016a, p. 66)

De início, pode-se ressaltar que o poema se constrói a partir do tom observador e descritivo do sujeito, possivelmente assentado em um café, ou de fora do estabelecimento, perspectiva que encontramos na tela “Nighthawks”

(fig. 1), de 1942, do pintor norte-americano, perante a qual, enquanto espectadores, nos encontramos do lado de fora do vidro, separados dessa cena noturna composta de quatro sujeitos em meio à “solidão dum grande cidade” (HOPPER *apud* RENNEN, 2001, p. 80).



Fig. 1 – Edward Hopper, *Nighthawks* (1942), Óleo sobre tela, 76,2 x 144cm
Chicago, The Art Institute of Chicago, Coleção dos Amigos da Arte Americana

Sobre esse quadro, Rolf G. Renner (2001, p. 80) nos diz que

O casal inscreve-se no deserto urbano e na solidão dum terceiro cliente do bar, e é sobre isto que repousa o efeito psicológico: embora o quadro deixe reconhecer claramente o meio social, através do contraste entre o bar e as lojas no plano de fundo, é principalmente local de projecção para fantasmas diferentes.

O poema de Jonas, ao contrário do que possa num primeiro momento parecer, não se ocupa em elaborar uma descrição pictural do quadro de Hopper. Antes, parece inspirar-se nas cenas do pintor eivadas de pessoas solitárias e compor a partir disso sua própria visão de mundo: o rádio sintonizado a ressoar vozes de “títeres de alguém”; sujeitos sentados comparados a “robustos”, ou seja, fantoches; os “velhos conhecidos” da TV e do salão, divididos entre mestres

e discípulos, mais uma vez recuperando a ideia de uma sociedade composta de sujeitos automatizados, os já referidos “títeres” ou “robertos”; o balconista, imóvel, a lembrar aquele do quadro de Hopper, como que tornado pedra por Medusa. Notemos que os participantes dessa cena evocam seres vazios e ausentes, em um ambiente povoado por vozes de títeres, vindas do rádio e/ou da TV. São, portanto, eles mesmos sintomas de uma vida em desfazimento, retratos de uma modernidade apática, esvaziada de prumo, “uma espécie de morte anunciada” (AZEVEDO, 2017, p. 51).

O “empregado de balcão” do poema também serve como contraponto a esses outros sujeitos da cena, sendo nele depositada uma complexidade. Repare-se que as duas últimas estrofes, que dão conta do balconista, principiam pela adversativa “Mas”, indicando desde já que o encerramento do poema irá se deter numa mudança de perspectiva. Pode-se mesmo compreender a assertiva “ele pensa (se pensasse)” como um indicativo de que ali se está a falar de um sujeito feito de linguagem, isto é, de tela e tinta. Considerada essa leitura, pode-se mesmo enxergar uma plasticidade nesta cena feita de imobilidade, tal como um quadro. A expressão sugerida se encerra na visão de uma Górgona, como Medusa, a transformar o susto do balconista em eternidade petrificada.

O título do poema parece colocar o pintor em cena, ou, em outra hipótese, sobrepor pintor e poeta num mesmo sujeito observador: uma lente que no ordinário passa a ver tipos antes apreciados por meio dos quadros de Hopper. É então com esse pensamento que se pode dizer que há neste poema um imbricamento entre o olhar ora imaginativo, ora descritivo do poeta e as imagens do pintor, que povoam a memória daquele que escreve.

3. MANET E MONET INDISTINTAMENTE NA MINHA VIDA

Considerando a ordem dos poemas tal como o autor a estipulou, o segundo a que irei me dedicar a analisar é “Par mínimo II”. Antes disso, é

importante ressaltar que encontramos mais ao início do volume o primeiro poema desta série de dois, intitulado apenas “Par mínimo”, sem qualquer numeração: “O grilo/ é o par mínimo/ do grito” (JONAS, 2016a, p. 14). Nesse curto poema, já está antecipada a questão fonética que o termo “par mínimo” evoca: dois fonemas/letras que, trocados, mudam a palavra e, portanto, o sentido do que se quer dizer. A diferença sonora e de escrita entre “grilo” e “grito”, portanto, reside unicamente na alteração das consoantes “l” e “t”. De toda forma, não deixa de ser curioso como essas duas palavras estão ao mesmo tempo próximas e distantes, sonora e semanticamente consideradas. As duas se ecoam, apesar da diferença da consoante, e referenciam situações em que a produção sonora é destaque: o grilo macho e seu cricrilar entre o estridente e o sedutor, o grito associado à raiva e ao confronto, mas também à felicidade. Desta aproximação operada pelo autor, fica a ideia de par mínimo que irá reaparecer no poema que nos interessa mais diretamente. Leio-o antes de passar ao comentário:

Par mínimo II

Manet é simples: nasce antes de Monet,
morre antes, vive menos.

Tirando isso, existem ambos coevamente
através da chuva impressionista
das suas janelas derramadas,
o rapaz das bolas de sabão
formando num sopro o sol de Claude.

Quando pela madrugada argêntea
me ergo e olho a chuva na vidraça
penso em Manet – por vezes Monet –
e a minha janela, transparente tela,
dilui as minhas cores em água

e a chuva, bolas de sabão, furta-cores,
pende, depende, suspensa dum céu suspenso,

da minha impressão do nascer do sol
de eu o rapaz que observa a vidraça
fronteira entre a minha vida passada
e o que é agora aqui suspenso
na semitransparência do tempo –
suspenso logo hesito
se os orbes das gotas são-me os olhos –

tudo se funde em bubões,
no carbúnculo da materialidade passada.
Tudo isso liquefeito, bolbos, bojos,
a conta-gotas, a contas comigo
o ábaco da chuva, as contas irisadas
com que me transaciono o ouro indígena
como se Leif Ericson do mar de chuva chegasse

trocando o meu passado pelas bolas de sabão,
a minha vida até esta janela, berlindes somente,
da minha via lá fora que fôra antes
e eu aqui cegado a esta praia de dentro da janela
como se me esperasse explorador do passado
e não já afinal indígena o rapaz
com que a contas agora me faço de contas.

Assim tenho sido Manet e Monet indistintamente
na minha vida, Leif e nativo,
através deste vidro empolado olhando como um sapo
– Parmigianino enquanto não tão jovem sapo –
para as jóias defenestradas do príncipe de mim
em que opaco falho em transparecer-me
sentindo-me ressuscitar em vida.

Mas Monet era ao ar livre, e os seus nenúfares.
E de Manet o tocador de pífaru executava já Maximiliano.
Manet pintou Monet – haverá maior expressão da impressão?
As águas fortes da minha janela
Prendem-me ao estúdio de mim mesmo.
Neste borrão de água de fora
a minha vida enxuta de dentro. (JONAS, 2016a, p. 67-69)

O par mínimo que esse poema evoca são justamente os pintores Edouard Manet (1832-1883) e Claude Monet (1840-1926), referenciados apenas pelos seus famosos sobrenomes. Manet é reconhecido por sua forte contribuição para a estética realista em França, ainda que o escândalo decorrente da representação do nu feminino despido de alegorias, em “Olympia” (fig. 2) e “Le déjeuner sur l’herbe” (fig. 3)⁵, ambos os quadros de 1863, em plena presença napoleônica, tenha marcado sua atuação, entre o desejo de frequentar o Salão de Paris e a imersão em novas formas de pintura. Monet, por sua vez, é um dos mais altos representantes do impressionismo, estilo por acaso definido a partir de uma dura crítica sobre a imprecisão e a falta de acabamento de um quadro do pintor (“Impressão, sol nascente”, 1972) (fig. 4). É também de conhecimento geral que Manet influenciou sobretudo a estética impressionista – sendo por isso mesmo também considerado um pintor pré-impressionista –, principalmente pela sua inspiração em pintar a vida moderna a partir de um particular testemunho.

⁵ A tela “Le déjeuner sur l’herbe” foi apresentada no *Salão dos Recusados*, em 1863, e “Olympia” na edição de 1865. O *Salão dos Recusados*, como o próprio título dá a entender, reunia obras que não haviam sido aceitas para o *Salão de Paris*.

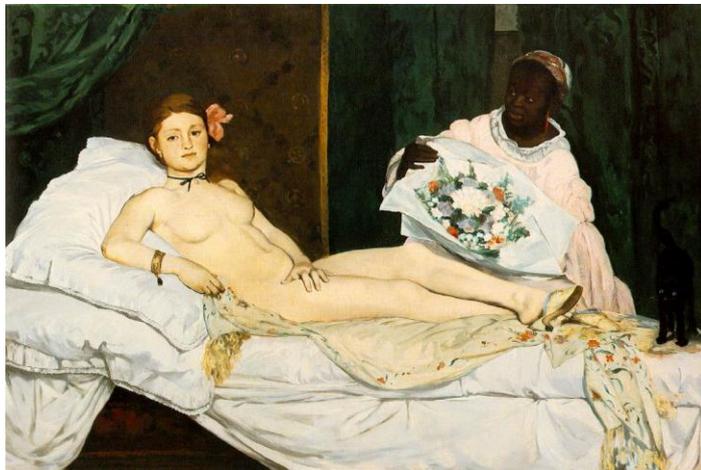


Fig. 2 – Édouard Manet, *Olympia* (1863), Óleo sobre tela, 130,5 × 190cm
Paris, Museu D'Orsay



Fig. 3 – Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), Óleo sobre tela, 208 × 264,5 cm
Paris, Museu D'Orsay

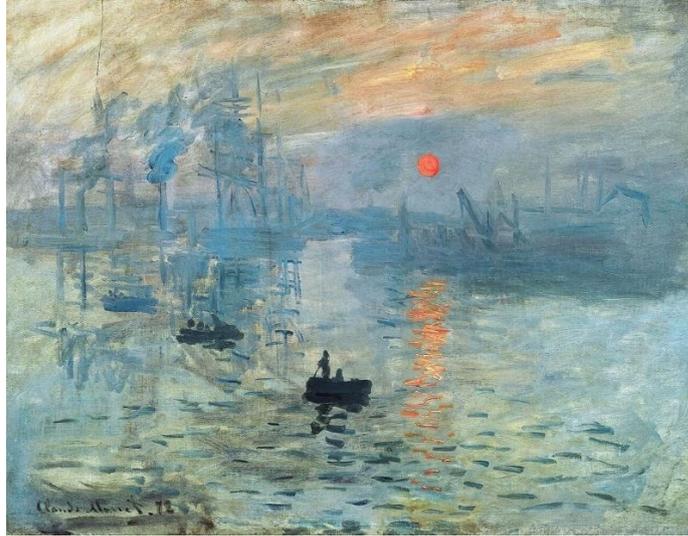


Fig. 4 – Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1872), Óleo sobre tela, 48 × 63 cm
Paris, Museu Marmottan

Daniel Jonas se utiliza de diversas referências a quadros de ambos os pintores, mostrando que as artes dos dois podem coexistir pela mediação de que se faz o poema. No início, Jonas os compara pela esfera íntima: quem nasceu antes (Manet), quem viveu mais (Monet), quem morreu primeiro (Manet). Mas este ponto de partida nada mais quer evidenciar que as diferenças são poucas se comparadas com a aproximação a que ele dará forma na sequência. É então a partir de títulos de quadros e de descrições que ele irá construir muitas partes de seu poema. Tomemos como exemplo inicial a primeira estrofe, logo após o comparativo biográfico. Jonas evoca uma “chuva impressionista” (fig. 5), o “rapaz das bolas de sabão” (fig. 6)⁶ e o “sol de Claude” (fig. 4)⁷.

⁶ Reenvio o leitor para um poema de Adília Lopes que também vai a esse quadro de Manet para a sua composição poética: “O rapaz faz bolas de sabão/ fazer bolas de sabão/ é o seu modo de vida/ e a sua razão de viver/ não tem namorada/ não tem pão/ faz bolas de sabão/ para ganhar o pão/ para ganhar a namorada/ que não tem” (LOPES, 2014, p. 380).

⁷ Destaque-se que o quadro “Impressão, sol nascente”, de Claude Monet, foi o responsável pelo nascimento da palavra *Impressionismo*. Segundo Maurice Serullaz recorda (1965, p. 15-16), o artigo do jornalista Louis Leroy falava de uma “exposição dos impressionistas” de modo crítico, e o termo acabou sendo utilizado para valorizar a técnica nova, subvertendo o intuito depreciativo inicial.

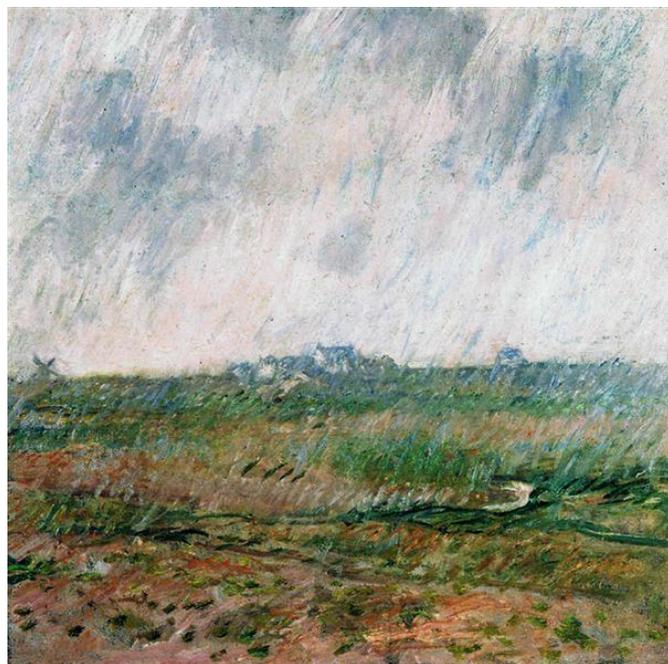


Fig. 5 – Claude Monet, *Pluie à Belle-Île* (1886), Óleo sobre tela, 78,5 x 79 cm
Morlaix, Museu de Belas-Artes de Morlaix



Fig. 6 – Claude Monet, *Les bulles de savon* (1867), Óleo sobre tela, 100,5 x 81,4 cm
Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian

Além de convocar os quadros para a composição escrita, com seus títulos e descrições, o poema depende de uma memória do leitor a propósito das particularidades artísticas de ambos os pintores. É necessário, portanto, um leitor interessado na montagem desse diálogo tripartido: mediado pelas inventariações mentais do poeta, as artes de Manet e Monet irão compor uma encenação cujo centro é o eu lírico à janela observando a chuva (impressionista, podemos dizer), que cai. A ausência dos quadros referenciados leva o leitor ao que Liliane Louvel chama de “dupla leitura” (*double lecture*): “Se a imagem pode ser intratextual, ela pode também ser extratextual, provocando então um outro efeito de suspensão da leitura, que leva o leitor para fora do livro.”⁸ (LOUVEL, 2002, p. 155, *tradução minha*).

O poeta também se aproveita de fatos externos aos quadros, como a já sabida influência de Manet nas composições de Monet, o que fica muito bem evidenciado nos versos “o rapaz das bolas de sabão/ formando num sopro o sol de Claude.” (JONAS, 2016a, p. 67), em que a esfericidade da bola de sabão é aproximada à do sol nascente.

Na sequência do poema, nota-se que há uma segunda janela, desta vez a janela do eu lírico, marcada pelo possessivo “minha”, e que nos dá uma ideia de que o espaço em que se encontra é o da casa, em plena “madrugada argêntea” (JONAS, 2016a, p. 67), banhada pelo luar. É por essa segunda janela que ele, possivelmente insone, irá observar “a chuva na vidraça” (JONAS, 2016a, p. 67) e recordar os dois pintores (e, por extensão, seus quadros). Atente-se para o fato de a janela ser já um enquadramento que remete muito diretamente ao recorte da moldura dos quadros, saturando o poema de modo a entrelaçar-se com o pictural que repousa nessas referências. Do mesmo modo que a tela e a

⁸ No original: “Si l’image peut être intratextuelle elle peut aussi être extratextuelle et provoquer alors un autre effet de suspens de la lecture allant jusqu’à tirer le lecteur hors du livre.”

sua moldura irão limitar a pintura, também a janela irá limitar o que se enxerga do ambiente exterior. Sabendo-se, por meio do poema, que a chuva cai e que a escuridão da madrugada impera, banhada apenas pelos tons prateados do luar, é natural que se compreenda que essa janela não descortina nenhum conhecimento desse mundo exterior, mas sim um mergulho para o íntimo desse sujeito que se revela no poema “suspenso” (JONAS, 2016a, p. 67), atravessado por uma linha fronteira que separa o passado e o presente hesitante.

Mais à frente, o poeta evoca a figura de Leif Ericson (970-1020), viajante islandês do século XI que é considerado o primeiro europeu a chegar à América do Norte, mais especificamente no Canadá. Do pouco que se sabe, a estadia do viking se deu de maneira pacífica com os povos indígenas de então, mas, após deixar o continente, essa colônia não durou. Há rastros desse assentamento na ilha de Terra Nova, no Canadá. Essa referência aos nórdicos em solo americano tem como propósito ressaltar a relação de Ericson com os indígenas, ou seja, uma relação entre explorador e explorado, visitante e nativo. Em um movimento de intersecção de planos, o poeta, então, mescla criativamente a recordação desse passado nunca vivido com o presente, este dividido entre o reconhecimento de um passado pessoal que ficou sob a chuva, para além da dimensão da casa e do limite da janela, e o momento da enunciação do poema. Justapondo esses dois lugares, “Leif e nativo”, o poeta recupera o par mínimo “Manet e Monet” para elevá-lo a duas categorias de vida por ele vividas: “Assim tenho sido Manet e Monet indistintamente/ na minha vida, Leif e nativo,” (JONAS, 2016a, p. 68). O par mínimo agora duplicado, verifica-se mais oportunamente que o poema serve sobremaneira para o gesto de autoconhecimento e de autorreflexão evidenciado nos quatro últimos versos: “As águas fortes da minha janela/ prendem-me ao estúdio de mim mesmo./ Neste borrão de água de fora/ a minha vida enxuta de dentro.” (JONAS, 2016a, p. 69).

Ressalte-se, afinal, que a citação aos pintores, Manet e Monet, serve não somente para compreendermos qual a leitura que o poeta faz deles e de seus quadros, mas também da estética impressionista, que está convocada pela descrição da chuva à janela, lembremos, uma “chuva impressionista”. Tal como conceitualmente é entendido, o termo “impressionista” aqui evoca uma busca da distância da intelectualização da sensação na observação das coisas, principalmente da natureza, privilegiando o ensinamento provindo desse contato baseado na espontaneidade (SERULLAZ, 1965, p. 11). É, portanto, também essa maneira de ver o mundo que o poeta evoca, todavia, apartado desse mundo natural tão essencial para a experiência sensorial dos pintores impressionistas.

4. TRÊS GRITOS: JONAS, SENA E GOYA

Na sequência, encontramos o terceiro e último poema de que me ocuparei neste breve espaço. Refiro-me ao poema intitulado “Dos fuzilamentos da montanha do Príncipe Pío”, que recupera muito diretamente um dos títulos da famosa tela de Francisco de Goya, de 1814, mais conhecida por “Três de maio de 1808” (fig. 7).



Fig. 7 – Francisco de Goya, *El tres de Mayo de 1808* ou *Los fusilamientos de Príncipe Pío* (1814)
Óleo sobre tela, 268 × 347 cm, Madri, Museu do Prado

Entretanto, não posso deixar de destacar que em língua portuguesa encontramos um outro poema que se debruça sobre essa pintura e que é um dos mais belos de seu autor, Jorge de Sena: “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”⁹. Esse poema pertence ao livro *Metamorfoses* (1963), no qual Eduardo Prado Coelho julga encontrar um “tipo de poesia **englobante**, implicando um modelo de **sujeito dilatado** pela realidade toda que absorve” (COELHO, 1972, p. 215, grifos do autor), exemplo de experiência poética em que a arte pictórica está lado a lado com a poesia, tendo em vista a antecipação da imagem a que cada poema se refere ou na qual se inspira no espaço da página, não servindo, pois, como ilustração simplesmente. Nas palavras de Ida Alves, “*Metamorfoses* é, sem dúvida, um livro de imagens e de imaginação, semeando, de forma original e até hoje provocativa, uma reflexão crítica sobre o ato estético.” (ALVES, 2017, p. 79).

O poema de Jorge de Sena data de 25 de junho de 1959, escrito, portanto, poucos meses antes do escritor dar início ao seu exílio forçado pelas circunstâncias políticas decorrentes da ditadura salazarista em Portugal. Para além da importância da data dos poemas e dos livros, que o autor já deixou evidente em seu famoso prefácio à *Poesia-I*¹⁰, essas circunstâncias pessoais e políticas ajudam na compreensão do referido poema. Nele, encontramos um

⁹ Encontramos em Ana Luísa Amaral um outro exemplo de lirismo a partir do quadro de Goya e tendo Sena como pano de fundo, no livro *Imagias* (2010, p. 357-358). Para aprofundar essas outras relações evocadas por Amaral, que não são o foco de nosso artigo, recomendo o texto de Paulo Matos, cuja referência completa se encontra na listagem final.

¹⁰ Refiro-me ao trecho em que o autor explica a linearidade e, ao mesmo tempo, a sobreposição dos conjuntos de poemas recolhidos sobre o título *Poesia-I*, a saber: *Perseguição* (1942), *Coroa da terra* (1946), *Pedra filosofal* (1950) e *As evidências* (1955). Sobre a importância da data e do tempo, Sena diz: “É por isso que para mim a data tem uma importância que parecerá ridícula e presunçosa a muitos. Não direi que a poesia é um diário íntimo, ou o registo dos factos significativos de uma autobiografia espiritual. Mas tenho para mim – opositor declarado de todas as formas de idealismo (e não idealidade) e inimigo feroz de todos os aspectos espúrios da sobrevivência – que ao tempo só escapamos com alguma dignidade, na medida em que, sem subserviência, o tornamos co-responsável dos nossos escritos.” (SENA, 1977, p. 27)

estado de alma parte desiludido, parte esperançoso sobre o mundo por vir, sintetizado já nos primeiros versos: “Não sei, meus filhos, que mundo será o vosso./ É possível, tudo é possível, que ele seja/ aquele que eu desejo para vós. [...]” (SENA, 1978, p. 127).

A referência de Jorge de Sena ao quadro de Goya passa não por uma descrição pictural da tela, mas a uma menção aos fatos históricos que a inspiraram. O poeta ressalta a dimensão ética que moveu a indignação do pintor: “Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,/ foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha/ há mais de um século e que por violenta e injusta/ ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,/ que tinha um coração muito grande, cheio de fúria/ e de amor [...]” (SENA, 1978, p. 127-128). Nota-se que a identificação com o pintor mediada pelo horror à violência, à guerra e às injustiças é o que permite a intersecção entre as duas artes, pintura e poesia. De acordo com Kássia da Cunha, “Jorge de Sena transmite, em texto, o que comovera o pintor, demonstrando mais uma vez que para um intelectual não é possível assistir passivamente aos fatos: é necessário um posicionamento crítico com relação ao mundo que o cerca.” (CUNHA, 2010, p. 212).

A tela “Três de maio de 1808” refere-se, como já dito, a um fato histórico: um pelotão de fuzilamento francês no momento da execução de 43 espanhóis, como exemplo de punição contra os rebeldes que tentaram evitar a invasão francesa ocorrida no dia anterior, 2 de maio de 1808. Como Goya era pintor da realza espanhola, e continuou a ser durante a ocupação orquestrada por Napoleão Bonaparte, somente um ano depois do término do domínio francês ele se pôs a pintar a tela, seis anos após o acontecimento retratado. O grande destaque da cena é o homem vestido de camisa branca com os braços abertos a se assemelhar à crucificação de Jesus Cristo, inclusive com sua mão direita a exibir um estigma, completando a visão de que se trata de um mártir perante tanta injustiça.

Sem o intuito de aqui esgotar em uma análise o quadro de Goya ou o poema de Jorge de Sena, passo à leitura do longo poema¹¹ de Daniel Jonas que evoca esses dois objetos artísticos para que possamos discutir o modo como o poeta elabora esse diálogo.

Dos fuzilamentos da montanha do príncipe Pío

Meus filhos, não vos imagino outro destino
que o de manterdes a camisa alva
na eternidade do quadro onde o condenado
ficou a salvo das baionetas
e dos galgos dos fuzis
ante a carnificina nas pedras,
já quando uma pilha de mártires dormia
na bovina terracota
e a lanterna mágica
alumiava ainda os que iriam morrer.

Não vos desejo a culpa nem o martírio,
este cansaço obsequioso de viver
ou a ilógica linguagem da conquista,
o xadrez dialéctico do poder,
a pena dos visitantes de museu,
nem vos desejo por *repoussoir* de cena
mas não vos concebo sequer no centro da carnificina,
não vos quero no branco e no ocre da luz
da suspensão do tempo,
qualquer ferimento nos vossos santos corpos
será para mim tão infernal quanto supô-lo.

¹¹ Em entrevista ao jornal *Sol*, conduzida por Diogo Vaz Pinto, Daniel Jonas assim refere aos longos poemas de *Bisonte*: “De facto descrevi alguns Bisonte como uma poética de grande espectro, de tendência, dir-se-ia, *panavision*. Isto tinha que ver com uma certa disposição pessoal para tratar o poema longo, um lirismo de grande porte, tal como o bisonte, com vastos horizontes rítmicos e métricos [...]” (JONAS, 2016, s.p.)

Não vos trouxe para a matança.
Não foi isso que pedi ao Senhor da Noite.
Julgara-vos acaso a salvo
da depredação do comércio do império,
queria para vós um sorriso habitável,
do sonho da retórica da conquista
queria-vos apartados e insones.

Vede o que fizeram do cordeiro.
Vede-o balindo combalido, gritando no granito,
na areia, escorrendo os dentes pela pedra,
sulcando a pedra, lambendo a pedra,
mordendo autofágica dor,
tombado como um tabernáculo,
varrido pelo fogo e amontoado na poalha
da sua imaterial primeira cinza.

Nós ensinamos a guerra.
Nós construímos a destruição.
Estamos todos muitos orgulhosos dos nossos pais,
edificaram um império
com o fio de prumo da espada
e a roldanas ergueram as cabeças tenras nativas
como torrões levantados do solo,
recebendo cartas de aplauso
e terras de comendas,
lavrando solos e espevitando os campos
com o adubo da cinza mortuária.

Quando observo o lento corrimão da história,
filhos meus, sou renitente a deslizar a mão
seja para subir seja para descer,
e inglório me estaco no degrau pungente de mim mesmo
e acendo uma luz tibia de naufrago

na grande escadaria da noite,
mar cresco
colapso dos meus pés enfim perdidos.

Assim que, meus filhos, ave em desespero,
me devore as asas e num poleiro mediano
me perca a contemplar da escarpa
as frias e revoltas águas
refrescando o meu olhar no pélago índigo
de gumes fervilhantes
fazendo das asas esmigalhadas
duas muletas com que moribundo
considere já nem o salto mas o irremediável desamparo.

Assim que de Goya ouça só um grito,
a natureza-morta de humanos –
uma perdiz ali, uma pêra, seria o mesmo –
tombando numa mesa as amontoadas carnes
sobrepostas em pirâmides obtusas, rombas,
as gorduras de almas,
onde antes eram crianças,
corpos expelidos pelo milagre dos ventres,
agora absorvidos no espetáculo dos tratados
e por uma voragem centrípeta chamadas
ao centro da insânia.

Queria para vós, meus filhos, um poema melhor,
mas tudo o que vos prevejo é a desonra,
o pão de pedra, o cinismo, a mesura de torcer
e quebrantados quebrardes
nas mãos implacáveis dos senhores da guerra.
Se escapardes, ligeiramente indemnes,
da debulhadora que os campos ensanguentados monda,
se a um tirano, se a um instrumental, se ao vencedor,
se aos filhos deste mundo, meus filhos, escapardes

– e não vos queria santos mas tão-só decentes –
seríeis lâmpada, pão, verdade,
pó sob as sandálias de profeta
mas resistindo à passada dos inclementes,
isso, meus filhos, seria o céu para mim,
ler na sina das plantas de vossos pés
os vossos caminhos a decência semeados.

Não vos pretendo heróis,
tão-só que escapeis.
Tudo sob o sol é de Satã, o sol
a roda de catarina.

Chega de sofrerdes de antemão.
Quero para vós o preemptivo perdão,
o ramo de oliveira antes das águas
antes da salva de
um pelotão de beijos. (JONAS, 2016a, p. 70-73)

Talvez valha inicialmente voltar ao título do poema, que, ao inserir a preposição “de” antes do título da tela, “Os fuzilamentos da montanha do Príncipe Pío”, leva o leitor a imaginar que o “assunto” do poema estará encerrado neste tópico. Ou seja: o poeta irá se deter a falar sobre, a propósito, a partir da tela. Nesse sentido, há desde já uma diferença em relação ao poema de Jorge de Sena, que não usa Goya para além de uma referência pessoal, valorizando o gesto ético de denúncia do pintor, com o qual Sena se identifica. E, claro, também é pretexto para as elucubrações sobre o presente e o futuro, o que Ida Alves chama “meditação” (ALVES, 2017, p. 82), mas essencialmente centra-se na denúncia social. No caso de Daniel Jonas, há um misto de descrição pictural, que não se quer precisa de modo a remontar o quadro por meio das palavras, e de reflexão sobre o mundo e a humanidade.

Ainda que predomine essa reflexão aparentada à de Sena, a descrição pictural ganha relevo pela perspectiva escolhida pelo autor. Voltemos à primeira estrofe, em que o vocativo do poema de Jorge de Sena (“meus filhos”) reaparece, estabelecendo desde esse momento o diálogo tripartido. Ao contrário da anunciada morte dos 43 espanhóis e, principalmente, do sujeito de braços abertos e camisa branca, Jonas prefere enxergar nessa cena a sua impossibilidade, quer dizer, o fato de ela se encontrar para sempre congelada, um tempo que não oscilará nunca para a completude da ação. Se no discurso da história esse fuzilamento é fato dado, Jonas vê na tela de Goya a tensão que a encerra enquanto tal: “na eternidade do quadro onde o condenado/ ficou a salvo das baionetas/ e dos galgos dos fuzis/ ante a carnificina nas pedras,/ já quando uma pilha de mártires dormia/ na bovina terracota/ e a lanterna mágica/ alumia ainda os que iriam morrer.” (JONAS, 2016a, p. 70). Nesse trecho, fica evidente o que de pronto chama a atenção do poeta na tela de Goya: os vivos congelados no tempo ante a morte iminente, os já mortos mártires ao chão e a luz que oferece um contraste entre os soldados franceses, sobretudo no lado direito da tela, o lado escuro, e os espanhóis encurralados, no lado esquerdo, o lado iluminado por essa “lanterna mágica”, termo que comporta uma insinuação do movimento intrínseco a esta cena, uma sequência de telas que poderiam dar cabo da ação. Ao lado dessa descrição, encontra-se um posicionamento claro do autor, tornando-se eco do poema de Sena. A violência e a injustiça que a tela recria e congela para perdurar no tempo é ressaltada pela escolha de abordagem de Jonas.

A reflexão de Daniel Jonas avança, na segunda estrofe, de modo a encontrar um ideal lugar para os “filhos” fora dos dois polos “culpa” e “martírio” – ou covardia e sacrifício, digo eu. Essa construção de um terceiro lugar fica evidente nos versos “não vos quero no branco e no ocre da luz/ da suspensão do tempo,/ qualquer ferimento nos vossos santos corpos/ será para mim tão infernal quanto supô-lo.” (JONAS, 2016a, p. 70). Essa terceira via passa, por

certo, pela ideia de supressão de conflitos dessa ordem, numa defesa do que irá chamar “um sorriso habitável” (JONAS, 2016a, p. 71). Para completar essa crítica à guerra, recorda mesmo a figura do cordeiro de Deus, Jesus Cristo, na quarta estrofe, e seu sofrimento (“Vede o que fizeram do cordeiro./ Vede-o balindo combalido, gritando no granito,/ na areia, escorrendo os dentes pela pedra,” (JONAS, 2016a, p. 71)). Entretanto, não deixa de se assumir parte da humanidade que se construiu baseada na guerra e na destruição: “Nós ensinamos a guerra./ Nós construímos a destruição.” (JONAS, 2016a, p. 71).

O encontro entre Jonas, Sena e Goya é articulado por essa crítica feroz ao mundo que se fez e se faz sobre as cinzas de mortos, sacrificados pelos sonhos de poder de uma elite política. A ironia utilizada para referir-se às “cartas de aplauso/ e terras de comendas” (JONAS, 2016a, p. 71) recebidas diante de tanta morte e tanto sofrimento (“lavando solos e espevitando os campos/ com o adubo da cinza mortuária.” (JONAS, 2016a, p. 71)) evidencia de que lugar o autor espreita, um lugar crítico que põe em suspeita toda boa intenção nesse ponto da história entre Espanha e França (e seus aliados).

Vale a pena ainda destacar, a título de voltar à visão de Jonas sobre o quadro de Goya, a inserção de um grito do pintor espanhol provindo, naturalmente, da tela: “Assim que de Goya ouça só um grito, a natureza-morta de humanos –” (JONAS, 2016a, p. 72). Esse grito é, agora, também tripartido, uma vez que tanto Sena quanto Jonas ecoam a indignação de Goya perante tal acontecimento tornado tinta.

5. CONSIDERAÇÃO FINAL

Recuperando o conceito de *iconotexto* como proposto por Liliane Louvel, ou seja, a “presença de uma **imagem visual convocada pelo texto** e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo” (2006, p. 218, grifos meus), destaco o cerne dialógico da poesia

aqui analisada de Daniel Jonas. Esses poemas, assim como muitos outros do autor, oferecem a nós, leitores, o que Liliane Louvel chama de “abertura às artes pictóricas” (2012, p. 61), ou seja, construídos a partir de relações criativas interartes, os poemas de Jonas convocam imagens que passam a constituir elementos intrínsecos ao texto, partes essenciais do imaginário elaborado na leitura.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ida. Fixar o relâmpago em palavras. In: FRIAS, Joana Matos; EIRAS, Pedro; MARTELO, Rosa Maria (Org.). *Ofício múltiplo: poetas em outras artes*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa; Edições Afrontamento, 2017. p. 77-92.

AMARAL, Ana Luísa. *Inversos: poesia 1990-2010*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010.

ARBEX, Márcia. *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

AZEVEDO, Nuno Filipe Santos Silva. «Linguagem para povoar o mundo»: da poesia (neo) barroca de Daniel Jonas. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes. Porto, Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2017. 106f.

COELHO, Eduardo Prado. Jorge de Sena, a estrutura da poesia e a metamorfose do sujeito. In: *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense Editora, 1972. p. 215-224.

CUNHA, Kássia Fernandes da. O viajante Jorge de Sena: olhar de um intelectual sobre o mundo. In: ALVES, Ida (Org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010. p. 203-214.

FRIAS, Joana Matos (Sel.). *Passagens: poesia, artes plásticas (antologia)*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

JONAS, Daniel. *Bisonte*. Porto: Assírio & Alvim, 2016a.

JONAS, Daniel. Daniel Jonas: «O poeta é também um tradutor», *Sol*, Lisboa, 22 mai. 2016b. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/noticia/511248>. Acesso em: 15 set. 2018.

LOPES, Adília. *Dobra – Poesia reunida*. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: Arbex, Márcia (Org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p. 191-220.

LOUVEL, Liliane. *Le tiers pictural*. Pour une critique intermédiaire. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: Diniz, Thaïs F.N (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

LOUVEL, Liliane. *Texte/image*. Images à lire, textes à voir. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MATOS, Paulo Jorge Augusto. Três lições: testemunhos para a dignidade humana, *E-Lyra: Revista da Rede Internacional Lyra*compoetics, Porto, n. 5, 03/2015, p. 83-104. Disponível em: <http://elyra.org/index.php/elyra/article/view/77>. Acesso em: 27 mai. 2019.

RENNER, Rolf Günter. *Edward Hopper (1882-1967): transformações do real*. Colônia: Taschen, 2001.

SENA, Jorge de. Prefácio da primeira edição. In: *Poesia-I*. 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

SENA, Jorge de. *Poesia-II*. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

SERULLAZ, Maurice. *O impressionismo*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. (Coleção “Saber Atual”)

VOUILLOUX, Bernard. *La peinture dans le texte: XVII^e-XX^e siècles*. Paris: CNRS Éditions, 1994.

Recebido em 01/07/2019.

Aceito em 25/08/2019.