



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE LETRAS

OS USOS DO INFORME: UMA LEITURA SOBRE O LIVRO *USO DE PENUMBRA*, DE  
FERNANDO ECHEVARRÍA

Thamires Christine Machado Souza

RIO DE JANEIRO  
2019

THAMIRES CHRISTINE MACHADO SOUZA

OS USOS DO INFORME: UMA LEITURA DO LIVRO *USO DE PENUMBRA*, DE  
FERNANDO ECHEVARRÍA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/ Literaturas.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mônica Genelhu Fagundes

RIO DE JANEIRO

2019

SOUZA, Thamires Christine Machado.

Os usos do Informe: uma leitura sobre o livro *Uso de Penumbra* de Fernando Echevarría/  
Thamires Souza. – 2019.

23 f.

Orientador (a): Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mônica Genelhu Fagundes

Monografia (graduação em Letras habilitação Português – Literaturas) – Universidade Federal  
do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: 22

1. Fernando Echevarría. 2. Poesia Portuguesa Pós-moderna 3. Diálogo interartes. 4. Informe. I.  
SOUZA, Thamires. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2019 III.  
Metamorfoses do Informe: uma leitura sobre o livro *Uso de Penumbra* de Fernando Echevarría.

## **AGRADECIMENTOS**

À Mônica Genelhu Fagundes, minha professora e orientadora, quem tornou esse trabalho possível e minha caminhada durante a graduação menos sinuosa. Obrigada por seu olhar atento e humano – e, principalmente, por ensinar sensibilidade em um mundo obtuso.

À minha família, por todo apoio, dedicação e cuidado - constantes e que não se limitam ao período da graduação. Em especial, à minha avó Diva, à minha mãe Simone e à minha irmã Karen, agradeço a generosidade em significarem tanto para mim.

Aos meus companheiros de graduação, Marina Ferreira, Renata Barros, Juliana Brandt, Sofia Glória, Beatriz Ramalho, Caíque Gomez, Gustavo Henrique, Yan Vasconcellos, Bruna Oliveira, Fernanda Rosa e Cynthia Emmerich. Obrigada pelos laços construídos, irei cultivá-los ao longo da vida dentro do meu coração.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO-----	06
2. DESENTRANHANDO A FORMA: ANUNCIAÇÃO, DE MICHELANGELO---	08
3. O EMERGIR DA PENUMBRA: A DANÇA-----	12
4. A RESISTÊNCIA E O TRABALHO: MÚSICA-----	15
5. ENTRE TODAS, PREDOMINA UMA: A CONVALESCENTE, DE RODIN----	17
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	21
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS-----	22

## 1. INTRODUÇÃO

“A PENUMBRA ENTÃO SUSTENTA  
o momento em que a obra para o mundo”  
(*Uso de Penumbra*).

Esta monografia, apresentada como trabalho final da graduação em Letras, reúne duas experiências de leituras fundamentais não somente para sua existência – mas também para minha formação como leitora. Trata-se, sobretudo, em um primeiro momento, de uma análise atenta da linguagem poética em diálogo com outras linguagens. Posteriormente, esse caminho converge com outra leitura que busca compreender a nossa relação com as formas e como nós as vemos. Esse encontro se estabelece num momento preciso e absolutamente poético.

*Uso de Penumbra* (1995), do poeta português Fernando Echevarría, é uma reunião de poemas que apresentam como eixo temático a relação interartes com núcleos artísticos fundamentais: o desenho, a pintura, a dança, a escultura e a música. Esse diálogo é construído, principalmente, porque se trabalha primeiro a palavra, a poesia, e é a partir desta que ocorre a materialização da obra de arte. Um movimento que coloca sua existência a partir do fundamento poético e não da presença estética. Dessa forma, por mais que os títulos dos poemas sejam títulos de obras de arte: “Anjo da “Sainte Chapelle”, “A portadora de oferendas”, “A convalescente, de Rodin”, “Anunciação de Miguel Ângelo”, “Auto-retrato de Rembrandt”, “La Pietà d’Avignon” e “Retrato de La Marquesa de la Solana, de Goya”, trata-se de um “livro museu” cujo alicerce é a poesia.

O título do livro *Uso de Penumbra* apresenta a junção de uma palavra que denota prática, hábito – uso – e uma palavra que denota o contraste entre luz e sombra – penumbra. Os termos “luz” e “sombra” fazem parte do campo semântico de quase, se não todas as artes. Já a penumbra carrega um sentido filosófico enigmático por ser o equilíbrio entre opostos absolutos – a luz é a ausência de sombra e a sombra a ausência de luz. Ademais, são opostos pelos sentidos que os percebem: a luz é captada pela visão, contudo, a escuridão, por ser a ausência daquilo que possibilita o exercício desse sentido – o ver – é captada pela compreensão. Nós vemos a luz e entendemos o que é a escuridão.

A relação interartes no livro pousa nessa semelhança. A poesia e a arte correspondem a mundos diferentes porque envolvem também sentidos diferentes. Nós vemos e ouvimos obras de arte enquanto a poesia é compreendida a partir da

materialização da palavra. Dessa forma, “usar a penumbra” é propor um equilíbrio principalmente a trabalhar o universo de nuances entre dois eixos opostos, “usar a penumbra” é libertar as obras de arte de uma leitura pautada em contrastes e trazer o seu sentido a partir de suas nuances num exercício de abstração. Esse exercício se resolve num processo enigmático da poesia. É a captura do momento em que a obra de arte paralisa o mundo.

Se a escrita de Fernando Echevarría é capaz de captar a obra de arte em sua existência mais genuína, para entendermos sua poesia, é necessária uma experiência de leitura abstrata que compreenda as obras não mais pela sua estética visível. É necessário desassociar o olhar do “ver”. Nesse aspecto, transgredir, se desligar das formas e, principalmente, do contato imediato como a conhecemos, é estabelecer um processo aflitivo de abertura, de fragmentação e entregar-se estrangeiro ao desconhecido. Por isso, ao colocarmos a representatividade do que vemos em suspensão, a experiência de leitura das “formas em aberto” torna-se emergencial.

Para Bataille, a transgressão das formas não se traduz em formas extraordinárias. As formas, então, constituiriam menos um objeto em transgressão, em “recusa”, e sim estabeleceriam como lugar fundamental a abertura de um conflito. Esse conflito é também deflagrado por Georges Didi-Huberman ao ressaltar a crueldade das formas. As formas trabalham lançando-se umas sobre as outras, num processo de fragmentação e entrelaço. É um processo que pode ser entendido como um jogo de processos versus resultados, processos versus matérias, matérias versus ideias, insubordinação da matéria em relação às ideias e insubordinações das ideias em relação às matérias. Um exemplo importante é o da fotografia, no qual vemos, durante o procedimento técnico, a manipulação das formas tomando imagem.

Esse processo precisa ser entendido como aflitivo, uma vez que o trabalho das formas é levar algo à morte e, nesse vazio, trazer algo novo à vida. O informe, como é denominado teoricamente por Bataille, é uma nova forma de repensar o trabalho das formas. E a forma passa a ser a materialização desse processo. À semelhança desse entendimento, os poemas analisados buscam compreender esse mesmo processo que, no livro, se materializa a partir do discurso poético. Dessa forma, a poética de Fernando Echevarría e o conceito do Informe se cruzam ao propor reflexões sobre o processo e o “ser” das formas.

Feitas essas primeiras considerações, apresenta-se a seguir um breve panorama do que será desenvolvido nos capítulos posteriores deste trabalho:

## 2. Desentranhando a forma: Anunciação, de Michelangelo.

Poema “Anunciação (Desenhos de Miguel Ângelo)”. Análise do poema e da imagem a fim de compreender o diálogo existente entre eles por meio do silêncio – segundo Eni Puccinelli Orlandi. A reflexão realizada nesse capítulo aponta para um encontro entre o silêncio e o conceito-chave do Informe – de George Bataille e Georges Didi-Huberman.

## 3. O emergir da penumbra: A dança.

Poema “Dança”. O poema busca descrever o que é a “coisa” dança, ajudando a pensar o movimento de transgressão dos corpos como um trabalho das formas. O pensar a dança a partir da tangência – baseado nos diálogos estabelecidos entre Márcia Tiburi e Thereza Rocha.

## 4. A resistência e o trabalho: A música.

Poema “Música”. Descrever o poema e buscar compreender a relação da música com o mundo ao entender a sua relação com os signos. Dessa forma, apresentar uma leitura que associe os discursos da música e da poesia, seus espaços de significação, e estabelecer uma relação entre forma, som e sentido

## 5. Entre todas, predomina uma: A convalescente, de Rodin.

Poema “A convalescente, de Rodin”. A convalescente de Rodin é uma escultura mineral composta apenas por um rosto que emerge da superfície, vencendo a solidez que a estrutura. O poema homônimo descreve a obra, compreendendo a escultura não como um objeto, mas sim como um trabalho em suspensão. Desse modo, é apresentada uma leitura do poema que tece a relação entre o conceito abstrato das formas – o Informe – e o fundamento lógico próprio da linguagem poética.

## 2. DESENTRANHANDO A FORMA: ANUNCIAÇÃO, DE MICHELANGELO

Anunciação  
(Desenhos de Miguel Ângelo)  
“ESTAMPASTE O ESPANTO DO APARECIMENTO. Desentranhando foste, brusca, a forma da ruptura dos rins que vem, de dentro, transtornar a cintura. Que se dobra”

O primeiro enunciado do poema já apresenta o “peso” de uma anúncio. A repetição de consoantes “S” e “P” formam uma dupla cuja fonética estabelece um tom de suspense característico de um prelúdio: algo importante será anunciado. A conjugação do verbo estampaste na 2ª pessoa afirma uma comunicação direta com o desenho e com o próprio autor (Michelangelo). De forma direta, o poema determina que o alvo a ser retratado não é o acontecimento, mas sim o espanto causado por ele. Trata-se de um rascunho sobre o espanto.

O acontecimento retratado é de fácil identificação ao termos contato com o desenho ou até mesmo pelo título do poema. Trata-se da anúncio do anjo à Maria – aquela cujo ventre foi escolhido para gerar o filho de Deus. Essa é uma passagem bíblica retratada em diversas obras, contudo, nesse rascunho, o alvo a ser retratado é o espanto e não a cena em si.

A escolha verbal em “desentranhando” significa uma ação trabalhosa: cavar, retirar algo de um lugar profundo. A própria disposição do verbo – que está dividido em dois versos – nos dá a dimensão da duração lenta desse esforço. Já em “foste”, o uso da 2ª pessoa marca, novamente, uma comunicação direta entre o poema e a obra/autor (Michelangelo).

A palavra “brusca”, deslocada, propõe uma quebra na linearidade fonética e atenta a uma ação que não é delicada como pensamos que traçar linhas em um papiro seria. O poema revela que o rascunho em questão é fruto de um trabalho similar a uma escavação. A própria forma a ser descoberta, retirada de um abismo ou emaranhado, não é uma forma limpa, pura, inteira. É uma forma quebrada, partida: é a ruptura de um rim, uma cintura transtornada.

“sob esse impacto estranho de silêncio,  
cujo repente varre para a orla  
a desenhada torção de sofrimento  
que o susto de anjo, do outro lado informa.”

A figura que compreendemos como Maria, a escolhida, é moldada pelo impacto causado pelo anjo. Na passagem bíblica, é a mensagem, a anúncio feita pelo anjo, que torna a figura feminina a mãe do filho de Deus. O poema em questão lê a obra de forma similar: o **impacto estranho de silêncio** é responsável por moldar a forma retorcida da virgem no papel.

O impacto é silencioso. No desenho, não há qualquer evidência de fala. Entretanto, é preciso entender esse silêncio não como um espaço vazio, mas sim como

um espaço repleto de significado. A importância da mensagem trazida pelo anjo escapa à linguagem e seus recursos que, mesmo extensos, são limitados. Dessa forma, é necessário um espaço maior para conter tantos significados.

Ao retomar o impacto de silêncio que é responsável por moldar a cena como nós a vemos, precisamos atentar para a descrição feita no poema. O impacto esculpe a forma de forma torcida, mas essa torção é varrida, dispersa. Toda essa descrição se aproxima a de uma figura imersa que é descoberta e, a partir disso, toma-se os cuidados necessários como, por exemplo, lavar, polir, lustrar, antes de ter sua forma revelada.

**Imagem 1** – Estudo sobre a anunciação de Michelangelo



Fonte: Michelangelo Buonarroti <sup>1</sup>

“Mas, entre os dois, sem que o desenhos, deixas  
tuas figuras desenharem um espaço  
onde a pura rajada desvaneça

pra só ficar estrondo mudo de anjo  
a iluminar a virgindade intensa  
do rosto demudado pelo espanto.”

O poema agora descreve o espaço criado pela relação entre as figuras. As figuras desenham esse espaço sem que este seja desenhado de fato. Este espaço já não corresponde a uma forma, mas sim a um vazio. Este é compreensível ao olharmos para

<sup>1</sup> Disponível em: <[https://wahooart.com/Art.nsf/O/9GZI44/\\$File/MichelangeloBuonarroti--StudyforanAnnunciation.JPG](https://wahooart.com/Art.nsf/O/9GZI44/$File/MichelangeloBuonarroti--StudyforanAnnunciation.JPG)>. Acesso em 12 de setembro de 2019.

a imagem já que é de fácil identificação o vazio contornado pelos dois sujeitos. Entretanto, a lógica do poema é abstrata e dá a abertura necessária para tratar de algo visível, mas que não é compreendido pela lógica do visível. O intervalo descrito no poema é o espaço permeado pelo que nós chamaremos previamente de não-formas – não com o sentido de ir contra às formas, mas de romper com elas – uma fragmentação nas formas. Um abismo onde ecoa apenas o estrondo **mudo** de anjo.

Dessa forma, o silêncio é também criador dessa cena. O impacto do silêncio é que molda as formas no papel, assim como, no sentido da cena, é a mensagem que torna a figura feminina a virgem Maria. É preciso destacar esse entrelaço: o poema tece uma relação muito clara entre o desenho e a cena retratada. Ambos são criados pelo silêncio. É o estrondo mudo de anjo que ilumina a virgindade do rosto de Maria, logo, é a mensagem do anjo que se manifesta como silêncio que dá o significado à virgem.

Portanto, o silêncio é criador de significados. Se o intervalo entre as figuras habitado pelas “não-formas” até então é visto como um espaço vazio, este, ao ser permeado pelo silêncio, é também um espaço preenchido pelos seus significados. O poema tece uma trama na qual se cruzam dois conceitos-chave: o silêncio enquanto potência criadora de significados coincide com o conceito-chave do Informe.

“Se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio significante. (...) o silêncio não é mero complemento da linguagem. Ele tem significância própria. E quando dizemos fundador estamos afirmando esse seu caráter necessário e próprio. Fundador aqui não significa originário, nem autossuficiente, significa que o silêncio é garantia do movimento dos sentidos.” (ORLANDI, 1992)

O silêncio enquanto espaço de movimento dos sentidos equivale ao espaço do Informe:

“Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2015: p.29).

O espaço do silêncio equivale ao espaço do Informe, uma vez que ambos são espaços de ruptura. Onde não há a língua como nós a conhecemos, há uma linguagem que desconhecemos, mas é repleta de sentidos: a mensagem do anjo, um estrondo

mudo, é capaz de significar a virgindade de Maria, de significar toda a composição das formas. De maneira similar, o espaço vazio aos olhos no desenho é uma abertura entre os traços: um espaço que reivindica o seu próprio sentido – não mais como um vazio – mais como multiplicidade de sentidos onde o silêncio o preenche.

Portanto, o Informe é um conceito que permite a leitura do silêncio, é a tradução de uma linguagem que nós não conhecemos para uma lógica do ver além do olhar. Ao conhecermos o Informe como uma nova forma de pensar as formas, é possível compreender sentidos que habitam outras linguagens. E essa tradução é necessária, uma vez que, para compreender os sentidos da obra e de sua criação, o poema deixa claro que é preciso explorar outros espaços, linguagens e sentidos.

### 3.O EMERGIR DA PENUMBRA: A DANÇA

DANÇA  
 “DO LADO DE ONDE VINHA VINDO HAVIA  
 a claridade de um pé  
 a emergir da penumbra conhecida  
 para essoutra que apenas se antevê.”

O primeiro verso é um mistério. É a captura de um movimento em sua plena execução que, lentamente, se aproxima – mas não é identificado. Na sentença, não há sujeito: não sabemos o que se aproxima. A lentidão do movimento é apresentada pela escolha da locução verbal “vinha vindo”. O ato de “vir” poderia ter seu sentido expresso de forma simples, contudo, a escolha da locução pressupõe uma descrição de um movimento que está acontecendo no momento da enunciação. Além disso, esses dois verbos juntos com o verbo de outra oração – “havia” –, que se inicia e se quebra na mesma linha, formam uma repetição de sons da consoante “v”, o que propõe o som do próprio movimento.

O movimento anuncia uma quase forma: a claridade de um pé e não um pé materializado. O pé emerge de uma penumbra conhecida para outra que apenas se antevê, que se prevê antes de acontecer de fato. Esse verso capta um passo de dança que se fundamenta na transição de uma imagem para outra que ainda não conhecemos até que o movimento esteja completo. A penumbra é o espaço formado entre a luz e a sombra, entre uma forma já conhecida e outra que está para ser formada. Esta permanece na sombra esperando o movimento completo que possibilita que nós a compreendamos como figura, como representação de algo, uma vez que o movimento é irrepresentável.

“Talvez pensar a dança só seja possível pela tangência, talvez isso nos venha dizer que a dança é sempre algo que faz tangência no pensamento. Algo do corpo que se dispõe ao pensamento [...]. Talvez o conceito da dança seja um conceito-vertigem, ou seja, aquele que não nos permite um desenho antes que seja experimentada a coisa.” (TIBURI, ROCHA, 2012: p.12/p.13)

A representação da dança é impossível quanto movimento, uma vez que só vemos a sombra dessa ação. Conseguimos alcançar as formas que se apresentam apenas quando a execução se concretiza e uma passa a ser outra. Dessa forma, identificamos as formas de duas maneiras: prevendo a figura que se forma e lembrando a figura formada anteriormente – ambas não fogem da imprecisão dos nossos olhos. Logo, a representação da dança quanto movimento é impossível.

“E funda a santa exactidão da linha  
no arcano visível que sustém  
a artéria que ilumina  
o pulso. O sono a repetir-nos quem  
andou no mundo. E, agora, vinha  
aparecendo ao movimento em que é.”

A “linha que sustém a artéria” seria o controle invisível que organiza e engendra essa “coisa-dança”. É fundada pelo movimento que se inicia pela “claridade de um pé” e é o próprio movimento que funda a sua própria articulação, como se fosse uma ordem superior que instituisse um sistema de marionetes. A motivação desse sistema é definida pela contraposição entre “exactidão” e “arcano” – misterioso, enigmático –, o movimento é enigmático em sua origem, mas é preciso em sua execução. O pulso que se “ilumina” é a nova figura que se antevê – que aparece “ao movimento em que é”. O pulso se torna esse movimento enquanto a claridade de um pé passa a ser uma lembrança. É a continuidade do movimento que é apenas acompanhado pela expressão verbal no presente – “é” – sem qualquer outro termo acompanhante. O movimento é, existe de forma intransitiva, sem complementos.

O sono a “repetir” é o estado de vigília constante daqueles que veem a dança, pois a imprecisão, a incapacidade de compreender os movimentos a caracterizam como uma ilusão.

“E APÓS O PÉ, DESENVOLVIAM MEMBROS  
seu volume de luz quase lunática  
- o corpo respondia ao arabesco  
essencial. Por onde o ritmo andava”

O movimento do poema é de descrever o ato, a “coisa” dança. Após o pé que inicia o movimento, outros membros se desenvolvem. O verbo desenvolver marca a

progressão do ato como algo cuidadoso, lento, mas ainda assim há a presença misteriosa de uma motivação maior. O volume de luz “lunática” ilumina o corpo que responde a um “arabesco” essencial. Essa motivação misteriosa está relacionada à natureza pela presença da lua, entretanto, é o arabesco essencial que submete o corpo aos movimentos. Se considerarmos a palavra “arabesco” em seu sentido original, podemos assim compreender que o corpo responde a uma visão de mundo. O corpo então busca materializar um conhecimento de mundo em essência, fundando um movimento de transgressão à lógica platônica que separa esses dois mundos entre o corpo e a alma. O ritmo é o que puxa o objeto – resta ao corpo ser sobrevivente ou afundar em águas de música. A tentativa de transgredir, de materializar, pressiona esse corpo a ser engolido pela música. Contudo, um corpo que não consegue deixar de ser corpo é um sobrevivente. Um corpo que dança é um limbo entre a sua morte e a sua sobrevivência.

A figuração da morte do corpo é a sua transgressão para ser outra forma. Essa transgressão – figurada como limbo – é o limite entre as formas, e a relação entre essas é definida por Michael Foucault, em que uma delimita a existência da outra. Já para Bataille:

“A transgressão não é uma recusa, mas a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredido.”  
(DIDI-HUBERMAN, 2015: p.28)

“QUE A ALMA AGUARDA, SOB A PAZ DO VÍNCULO,  
que lhe toquem o eco para o corpo  
vir ao de cima. E, aí, espírito,  
ou ânimo em estado luminoso,  
segue os meandros do sítio sucessivo  
que acende a música. E a que ela só põe cobro  
onde se inventa o andamento antigo  
de quando os membros cumpriam o seu fogo.”

O movimento de transgressão é um movimento apenas do corpo, a alma aguarda de forma pacífica a transgressão das formas. Novamente, há uma oposição entre o movimento violento do corpo e a vigília pacífica da alma, que aguarda a violação das formas sem se dissolver ou se desvincular do corpo. A alma aguarda que lhe toquem o eco, um pequeno rastro de alma. Qualquer pequeno toque na alma é suficiente para que o corpo se sobrepuje sobre ela. O corpo é colocado acima da alma, como uma entidade superior.

Os demais versos relacionam a alma à música. O espírito é o que “acende” a música e dá início a uma sucessão que se assemelha a um ritual – a um “andamento

antigo” como os próprios versos descrevem. A música é o espaço em que os membros cumprem o seu fogo. Aqui, a imagem do fogo marca um ritual de passagem, de purificação. E, se entendermos ainda esse fogo como um símbolo de destruição: os membros são responsáveis por cumprir essa sina, os membros se “destroem” – marcando a música como um espaço de transgressão.

#### 4. A RESISTÊNCIA E O TRABALHO: MÚSICA

##### MÚSICA

“ESTARMOS PENSANDO A MÚSICA JÁ CANTA.  
E cruza timbres de ar estarrecidos,  
enquanto se decifra pela pauta  
a fatídica luz que rege os signos.”

Em contraste às demais linguagens, a música toma forma sem resistência. O primeiro verso já apresenta a música como produto direto do intelecto, sem uma materialização prévia, sem um ensaio ou rabisco – apenas ao pensarmos, a música já é. Quanto a isso, o significado materialização parece não dar conta, uma vez que a sua execução não precisa de meios – apesar de usá-los também. A sua materialização, na verdade, não se dá em matéria, mas em ar – cruza timbres de ar estarrecidos, vence à resistência da atmosfera enquanto decifra a si própria pela pauta musical.

A fatídica luz que rege os signos se decifra a partir da pauta musical. A expressão “fatídica luz” apresenta uma origem misteriosa a partir do sentido profético de “fatídico”, mas também aponta um início dado a partir de um momento de transgressão. É essa “luz” misteriosa responsável por guiar os signos e se decifra pela pauta musical. Em contraste à origem misteriosa da luz, a pauta equivale à linguagem matemática, é objetiva e calculada, e apresenta um sistema limitado. Os signos, como a união entre significado e significante, apontam um equilíbrio anterior necessário para que a música aconteça. Como é dada essa união anterior entre o sentido e a imagem acústica correspondente na palavra? É preciso entender a formação dos signos para entender o que é a música e como é dada a união entre a palavra e a melodia.

Do ponto de vista estruturalista, o signo é resultado de uma associação arbitrária entre significante e significado, sendo o significante o correspondente psíquico de uma estrutura sonora que reconhecemos e o significado o conceito que representaria um elemento que existe num contexto biossocial. Ao estabelecermos um paralelo, a música também pode ser entendida a partir da associação de uma imagem acústica que seria

formada pela pauta musical, ou seja, pelas notas musicais, assim como pela própria letra que pode existir ou não dentro da melodia e os conceitos que busca representar, semelhante a outras obras que buscam sua representação.

É importante entender como o equilíbrio entre os signos é dado para entender o processo de formação da música, mas esse é um ponto de vista estruturalista e é preciso entender como o próprio poema busca representar esse equilíbrio e como as formas operam a se equilibrar no trabalho de formação da música e se esse trabalho das formas é um trabalho diferente dos demais poemas que abordam outros processos artísticos. Para efetuar essa análise, compreendemos que a imagem acústica é formada pela letra e pela melodia em uma tentativa de síntese, fator que será analisado nos parágrafos posteriores.

“Além meninge, um acidente exalta  
o surto de pungência feminino a abrir aos ventos o lugar de  
a flauta perseguir o adeus quase perdido.”

Ao retomar a descrição do poema a partir dele próprio, na segunda estrofe, a “meninge” apresenta um significado de revestimento, estrutura de difícil visualização ao pensarmos na música, diferente dos demais processos artísticos que são mais materializados e, portanto, mais palpáveis. Além disso, é preciso olhar além dessa estrutura; estabelecer uma análise a partir do seu interior. Dessa forma, num processo íntimo, há um “acidente” que apresenta significado próximo e retoma a ideia já apresentada em “fatídico”, visando caracterizar esse processo de formação da música como um processo doloroso, mas também dá um sentido de arbitrariedade, o que aproximaria o poema da análise apresentada nos parágrafos anteriores.

No interior desse processo aflitivo, surge o surto de pungência feminino. Esta, por se tratar de uma expressão feminina, surge como suspeita de uma voz que, em um surto, provocaria uma abertura no silêncio. É preciso observar que “pungência” apresenta sentido de dor, indicando o processo de ruptura, de quebra do silêncio, como um processo aflitivo semelhante ao trabalho das formas trabalhado nas análises anteriores. Toda essa descrição feita até aqui reflete o anterior à música. Ao entendermos o surto de pungência como uma voz que é responsável por iniciar uma abertura, essa cria um espaço no qual a flauta tentaria persegui-la. O “adeus quase perdido” indica a finitude dessa voz e a impossibilidade das notas musicais de alcançarem-na plenamente. Dessa forma, é possível entender que a voz e a melodia tentam, sem sucesso, entrar em comunhão.

“Entretanto traduz-se em partitura

a paciência aplicada do trabalho.  
Longínqua, a voz, resiste ainda, acusa

um acento de pena. E, mais ao alto,  
quase o silêncio pelo céu azula  
o subúrbio de lágrimas. Sem pranto.”

A melodia na busca eterna de alcançar a voz é um ensaio de como uma forma busca ocupar o espaço de uma outra forma, um processo criador que antecede a música como a conhecemos. Dessa forma, a partitura, enquanto linguagem, traduz formas rítmicas, harmônicas e melódicas que disputam as linhas da pauta musical. Novamente, o trabalho das formas caracterizado nesse poema é fruto de uma abertura, de um processo aflitivo e doloroso, no qual as formas trabalham buscando alcançar o espaço e tomar forma, tornar-se o ser música.

Esse trabalho apresenta uma motivação inicial arbitrária – um “acidente” como foi descrito anteriormente. Contudo, a paciência, mais uma vez, modula – está presente como forma de resistência das formas a fim de comprovar que – apesar de serem arbitrárias as formas finais que podem assumir – o trabalho das formas é consciente. Trata-se de um processo consciente e trabalhoso. As formas pensam, lutam e, por fim, resistem.

Apesar da resistência das formas, a voz presente, que quase se perde, acusa um acento de pena. É uma voz que permeia a morte durante todo o poema, entendendo a morte como a morte de uma forma que irá se perder durante o processo para que outra ocupe o seu lugar. Ao ser descrita, primeiramente, como um surto, apresenta caráter passageiro e, portanto, é uma quase voz que se perder para um quase silêncio. Silêncio esse que não se estabelece em sua totalidade e podemos entendê-lo como o silenciamento da voz apenas ou também como criador de um espaço onde as formas habitam: um subúrbio de lágrimas sem pranto. Um subúrbio é um espaço que circunvizinha algo, seria um espaço que reveste algo e que não teria tanta atenção quanto o que ocorre em seu interior. O verbo “azula” dá sentido de felicidade, enquanto esse espaço parece conter uma resignação, um luto sem pranto. Não conseguimos determinar com precisão se esse fim e o fim do poema – “sem pranto” – marca o fim da música ou se há espaço para uma outra melodia, para outras formas. A música se aproxima mais de um ser música que morre e renasce.

## 5. ENTRE TODAS, PREDOMINA UMA: A CONVALESCENTE, DE RODIN

A CONVALESCENTE, de Rodin

1

“É PARA A LUZ QUE O SEU RELEVO EMERGE

da massa dum luz que jaz, antiga,

na densidade mineral. E deve

fundar a que o cinzel nos traz acima

na da paciência. Que a modula. Serve.

Até somente haver a da oficina.

Então, o sono do instrumento se ergue.

Opera nessa espécie de vigília

de que outra surge – a que se acende

em ferramenta na matéria. E aviva

um difuso perímetro. Que emerge

à solidão de criatura. Fica.”

**Imagem 2** – Convalescente de Auguste Rodin



Fonte: Musée Rodin<sup>2</sup>

O verso que inicia o poema se estrutura de modo similar a uma anunciação: ir em direção à luz aponta um destino característico das predestinações bíblicas. Entretanto, essa expressão indica uma ambiguidade – “ir à luz” pode indicar tanto nascimento quanto a morte de algo. O que naturalmente é tratado como oposição, também pode significar simultaneidade: nascimento e morte em concordância. O uso do verbo jaz é utilizado para descrever uma massa de luz encontrada no interior da densidade mineral. Essa forma que se encontra no interior apresenta um estado de inércia, próxima de algo sepultado, morto, se não fosse pelo cinzel, objeto utilizado para esculpir, que traz essa massa para o relevo. A expressão “acima da paciência”, novamente, marca a paciência como uma resistência a ser vencida pelo trabalho. É a paciência que modula e serve, é ela a responsável por criar a resistência necessária para

<sup>2</sup> Disponível em: < <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/convalescente>>. Acesso em 05 de Janeiro de 2019.

que as formas trabalhem e, em seguida, a massa de luz vença o interior e alcance a superfície a fim de tornar-se escultura.

O cinzel é o instrumento da paciência. Este, ao ser descrito como um sono de instrumento, é marcado por uma atuação abstrata. O cinzel opera num limbo entre o consciente e o inconsciente, entre o real e o irreal. É um objeto que opera a partir de uma abertura entre esses mundos. Entretanto, opera em vigília, estado de privação de sono, o que seria impróprio para a atuação desse instrumento, pois é a ferramenta e a matéria que incitam esse trabalho e não o espaço em si. Nesse processo, forma-se outra vigília, sendo esta uma vigília que aviva, acende, diferente da outra que marca o limbo do sono. O resultado do trabalho das formas, por mais que seja marcado pela morbidez do processo, é o avivamento, é o tornar-se o ser escultura. Contudo, ainda assim, trata-se de uma existência solitária, já que uma forma emerge de cada vez.

“Fica”. O verbo final demarca a principal característica da escultura: a sua inércia e permanência no tempo que é sempre o tempo presente. As formas continuam a trabalhar, já que é preciso persistir ao tempo. Trata-se de uma resistência constante mesmo após se tornar figura já conhecida.

2  
 MAS, ENTRE TODAS, PREDOMINA UMA,  
 abstraída do hábito de andar  
 o peso destrinchando. E que se ajusta  
 ao íntimo que funda cada qual.  
 Desloca em ver a ínfima brancura  
 do tacto. E o vestígio do vagar  
 transmite a forma à experiência oculta  
 que percorre o relevo singular  
 de onde a vigília se destaca. Funda  
 um brilho de raiz prenatal.

O primeiro verso, com destaque à ação de predominar, estabelece a resistência como uma ação contínua, que ultrapassa o processo de formação do ser escultura. Em contraponto à lógica elucidada pelos livros de história da arte, de que toda a análise sobre uma obra pode ser pautada no visível, o trabalho das formas ressignifica o olhar: as formas trabalham na formação do objeto/ser artístico, o que pode envolver ou não uma alteração física, mas não se restringe somente a esse processo. As formas trabalham para a sua própria transgressão e, justamente por não significar características visíveis, trata-se de uma relação constante que questiona a representação da obra como a conhecemos. Nesse sentido, esse *trabalho* contrapõe o próprio resultado ao seu processo de formação.

“Dizer que as formas “trabalham” em sua própria transgressão é dizer que esse “trabalho” – debate tanto quanto agenciamento, laceração tanto quanto entrançamento – faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que formas devorem outras formas. Formas contra formas e, vamos rapidamente constatá-lo, matérias contra formas, matérias que tocam e, algumas vezes, comem formas. E o que terá constituído o desafio desse “trabalho”, desse conflito fecundo, não era nada além de uma nova maneira de pensar as formas, processos contra resultados, relações lábeis contra termos fixos, aberturas concretas contra clausuras abstratas, insubordinações materiais contra subordinações à ideia (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2015. p.29-31)

Na estrofe apresentada acima, há o destaque formado pela oposição entre “andar” e “peso” a fim de marcar esse resultado de modo semelhante à oposição entre “vigília” e “sono”, “real” e “irreal” que caracterizam o trabalho enquanto processo de formação. O resultado do trabalho, como podemos definir esse processo da escultura, é também marcado por um leve deslocamento, um vestígio do vagar que retoma a sua pré-existência. A experiência oculta que destaca a vigília trata sobre as formas durante a sua formação, já que o espaço da vigília, como vimos anteriormente, é o espaço onde as formas atuam, é o espaço do informe. Dessa forma, revela-se um brilho de raiz prenatural que estaria presente desde antes do início, um brilho que une o processo ao seu resultado.

3  
 ESTUDA A PENUMBRA QUE A INCIDÊNCIA GERA  
 quando deduz a luminosidade  
 que se modula na matéria  
 e incrementa a palidez do mármore.  
 Estuda o cinzel. E estuda a paciência.  
 Que, só com eles, se há-de  
 perseguir um além de subtileza  
 de onde a última luz resulte análise.  
 Ou, mais ainda, inteligência  
 Operativa. Que se apaga quase  
 e arranca brilho ao curso da tarefa  
 que restitui a Deus a sua imagem.

A luminosidade que é modulada na matéria indica que a forma, já como escultura, pode ser visível aos olhos. É a partir dela que se intensifica a palidez do mármore, que representa como vemos a obra: sólida, estável e límpida. Entretanto, essa luz gera a penumbra. A penumbra é o espaço da incerteza, um intervalo marcado pela oposição assim como as demais oposições que marcam as estrofes anteriores: “vigília” e “sono”, “real” e “irreal”, “andar e peso” e, agora, “luz” e “sombra” – que fica implícita no verso é compreendida a partir da penumbra gerada. É esse espaço de incerteza que encobre as demais formas que ali, à espera, continuam a trabalhar. Estudar a penumbra é estudar o

trabalho das formas, é entender o processo e não apenas a escultura enquanto uma obra única e total. Estudar a penumbra é estabelecer uma nova maneira de compreender as formas e, por fim, ver a obra como um espaço constante de construção. Para isso, também é preciso estudar o cinzel: o objeto que a opera no plano físico e a paciência: aquela que modula a matéria e motiva o trabalho das formas num plano a ser construído e que foge ao visível.

O poema apresenta 10 partes/estrofes em sua composição. Ao analisarmos as três primeiras partes, já conseguimos identificar como o poema descreve o nascimento da escultura a partir do destrinchar de seu processo de formação. Entendemos, primeiramente, as formas trabalhando a partir de uma motivação enigmática, prévia, anterior à operação realizada pelo cinzel na matéria. Em seguida, a descrição do processo interioriza uma reflexão sobre aquilo que não vemos a princípio: as formas trabalhando motivadas à sua própria transgressão, num processo paralelo à paciência que modula a matéria mineral a fim de forma a figura escultura. Esses processos são marcados por oposições, que, juntas, caracterizam a penumbra, um espaço entremeado onde o Informe atua. O resultado do seu processo de formação é a figura escultura como nós a conhecemos, mas o resultado do trabalho das formas é apenas tangível, já que a sua transgressão é um trabalho constante.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho nasceu de um desejo de investigar como se entrelaçam os diálogos entre a poesia e outras linguagens referentes a diferentes manifestações artísticas. A princípio, essas análises tinham como finalidade discutir a compreensão desses poemas a partir do conceito de *ékphrasis*, que seria uma representação verbal de uma representação visual. Entretanto, durante a continuidade desse projeto que nasceu como um projeto de pesquisa de iniciação científica, foi observado que esse conceito não daria conta de descrever o rigor poético do autor Fernando Echevarría. Já que todos os poemas não descrevem apenas as obras, mas o seu processo de construção.

A partir disso, a análise desses poemas trouxe à tona a reflexão sobre a necessidade de repensar como olhamos as obras, já que os estudos sobre história da arte orientam o olhar para a estética a partir da totalidade da obra, mas os poemas em questão olham para dentro, para muitos processos que não observamos. Juntamente a essa questão, esses estudos se voltaram a compreender os poemas como formas de leitura a esses

diferentes processos e é a partir dessa leitura que chegamos ao trabalho das formas. Por fim, o objetivo dessas análises tornou-se compreender o conceito do Informe como conceito-chave que perpassa o livro como aquele que estabelece a conexão entre o poema e as demais artes.

Dessa forma, o presente trabalho apresenta uma leitura feita a partir da descrição de cada obra de arte (desenho, dança, música e escultura) retirada de dentro de cada poema respectivamente. É a partir do próprio poema que chegamos à compreensão das formas a partir do seu processo de construção, o que, conseqüentemente, nos revelou o trabalho das formas. É a partir da leitura dos próprios poemas que chegamos ao conceito do Informe, teorizado por Georges Bataille e trabalhado por Georges Didi-Huberman.

Ao fim desse percurso, foi proposta, então, uma leitura que considera que o livro *Uso de Penumbra* estabelece um diálogo interartes ao olhar para os processos e repensar as formas. Diálogo esse que caminha e percorre os mesmos espaços que o Informe. O espaço da penumbra é, portanto, o espaço onde as formas trabalham. Por fim, concluo esse trabalho com a proposta de que a poética, a partir do uso da linguagem, atravessa espaços mais turvos que o próprio olhar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELAR, Mário. *Ekphrasis – O poeta no atelier do artista*. Lisboa: Edições Cosmo, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad. Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ECHEVARRÍA, Fernando. *Uso de penumbra*. São Paulo: Escrituras, 2008.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MALLARMÉ, S. Balés. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Rabiscado no teatro*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 39-49.

\_\_\_\_\_. Outro estudo de dança. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Rabiscado no teatro*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 49-57.

MARTELOTTA, Mário Eduardo; WILSON, Victoria. Arbitrariedade e iconicidade: Os estudos em semiótica. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo (org). **Manual de Linguística**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2011. p.71-73.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

TIBURI, M.; ROCHA, T. *Diálogo/Dança*. São Paulo: Senac Editora, 2012.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Figura 1 – Disponível em:

<[https://wahooart.com/Art.nsf/O/9GZJ44/\\$File/MichelangeloBuonarroti--StudyforanAnnunciation.JPG](https://wahooart.com/Art.nsf/O/9GZJ44/$File/MichelangeloBuonarroti--StudyforanAnnunciation.JPG)>. Acesso em 12 de Setembro de 2019.

Figura 2 – Disponível em:

< <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/convalescente>>. Acesso em 05 de Janeiro de 2019.