

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE  
**AbERTA**  
www.uab.pt

Dissertação de Mestrado  
Estudos Comparados: Literatura e outras Artes

*La vita dei dettagli*  
Antonella Anedda  
Diálogo Interartes no Detalhe



Natália Maria Antunes Caseiro

[2020]

# UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE  
**AbERTA**  
www.uab.pt

## TÍTULO DA DISSERTAÇÃO

*La vita dei dettagli* de Antonella Anedda  
Diálogo Interartes no Detalhe

## MESTRANDA

Natália Maria Antunes Caseiro

MESTRADO EM ESTUDOS COMPARADOS:  
LITERATURA E OUTRAS ARTES

## ORIENTADOR

Professor Catedrático

Mário Carlos Fernandes Avelar

## DATA

Dezembro 2020

## RESUMO

Nunca um título foi tão literal. Na sua obra *La vita dei dettagli*, Antonella Anedda cumpre todas as letras do seu título. Isolando detalhes de obras de arte, a autora dá-lhes vida em registos ecfrásticos que convocam outras obras e artistas, num vasto mundo de referências que constitui o seu Museu Interno, Museu Imaginário, segundo outros. Nesse mundo e museu, encontramos poetas que dialogam com pinturas e artistas gráficos que se apoiam na palavra e na Literatura. Mas não só, também a Crítica e os teorizadores são aqui convocados, fazendo desta obra um texto híbrido a meio caminho entre o ensaio, a prosa poética e o registo de viagem e memórias. Mas nem todos os livros de género misto e transversal têm a particularidade de *A vida dos detalhes* de Antonella Anedda: o seu contributo único no âmbito dos Estudos Comparados e Interartes e a afirmação da modernidade e singularidade desta poeta italiana.

### PALAVRAS-CHAVE:

Écfrase / Estudos Interartes / Museu Imaginário / Poesia Italiana Contemporânea / Resquícios / Vestígios

### ABSTRACT

Never a title has been so literal. In her work *La vita dei dettagli*, Antonella Anedda fulfills all the words of her title. Isolating details of works of art, the author gives them life in ecfrastic records that join other works and artists, in a vast world of references that constitutes her Internal Museum, Imaginary Museum, according to others. In this world and museum, we find poets who dialogue with paintings and graphic artists who support their work on words and Literature. But not only that, Critique and theorists mark also presence here, making this work a hybrid text halfway between the essay, the poetic prose and the recording of travel and memories. But not all books of mixed and transversal genre have the particularity of Anedda's book *The life of the details*: its unique contribution to the Comparative and Interart Studies and the affirmation of the modernity and singularity of this Italian poet.

### KEYWORDS:

Ecfrase / Interart Studies / Imaginary Museum / Contemporary Italian Poetry / Traces / Remnants

## ÍNDICE GERAL

	Páginas
Resumo / Abstract	iii
Índice geral	iv
Índice de imagens	v
Introdução	1
<b>Capítulo I - Enquadramento teórico</b>	<b>3</b>
Momentos fundadores	5
Modalidades de écfrase	6
Relações intersemióticas	7
O(s) Museu(s)	9
A margem e o centro	11
Detalhe como encontro e como fuga	13
<b>Capítulo II - Contextualização da obra <i>La vita dei dettagli</i> de A. Anedda</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo III - Análise da obra</b>	<b>21</b>
O Museu dos detalhes	22
Antes dos detalhes, as obras	24
O detalhe: a parte, o todo e a fuga	26
A arte do/no detalhe	31
O eu no detalhe	34
As fugas e as vozes - percursos intertextuais	36
Intertextualidade com os poetas	37
Intertextualidade com os críticos	41
As fugas e os suportes - percursos interartes	49
O Museu dos poetas	51
O Museu dos retratos	55
O Museu dos perdidos e achados	60
Os fragmentos de Roger Ackling	64
Dos respigadores	67
As caixas de Joseph Cornell	69
Colecionar perdas	73
Considerações finais	76
Bibliografia	81
Anexos	86
Anexo A	87
Anexo B	94

## ÍNDICE DE IMAGENS

	Páginas
<b>Fig. 2.1.</b> - Antonella Anedda, <i>Historiae</i> , 2018	20
<b>Fig. 3.1.</b> - Antonella Anedda, <i>La vita dei dettagli</i> , pp.4/5, 2009	26
<b>Fig. 3.2.</b> - Cima De Conegliano, <i>Endimione dormiente</i> , 1506	26
<b>Fig. 3.3.</b> - Gionanni Segantini, <i>Lust</i> , 1891	27
<b>Fig. 3.4.</b> - Bill Viola, <i>The reflecting pool</i> , 1977-79	29
<b>Fig. 3.5.</b> - Rene Magritte, <i>L'impero de la Lucce</i> , 1954	30
<b>Fig. 3.6.</b> - Mantegna, <i>Cristo Morto</i> , ca 1480-90	30
<b>Fig. 3.7.</b> - Velázquez, <i>Venere allo specchio</i> , 1650	35
<b>Fig. 3.8.</b> - Simone Martini, <i>Guidoriccio da Fogliano</i> , 1328	37
<b>Fig. 3.9.</b> - Justine Kurdland, <i>Grassland drifters</i> , 2001	39
<b>Fig. 3.10.</b> - Edward Hopper, <i>Rooms by the Sea</i> , 1951	39
<b>Fig. 3.11.</b> - William Turner, <i>Tempeste di neve, Battello a vapore al largo di Harbour's Mouth</i> , 1842	40
<b>Fig. 3.12.</b> - Edward Hopper, <i>Sun in an Empty Room</i> , 1963	41
<b>Fig. 3.13.</b> - Johannes Vermeer, <i>Vista de Delft</i> , 1661	42
<b>Fig. 3.14.</b> - Joseph Cornell, <i>Toward the Blue Peninsula: for E Dickinson</i> . 1953	44
<b>Fig. 3.15.</b> - Piero di Cosimo, <i>Morte di Procri</i> , 1500 ca	45
<b>Fig. 3.16.</b> - Jacopo da Pantormo, <i>Storie della Passione</i> , 1523-25	46
<b>Fig. 3.17.</b> - Adam Elsheimer, <i>Fuga in Egitto</i> , 1609	46
<b>Fig. 3.18.</b> - Lawrence Stephen Lowry, <i>A River Bank</i> , 1947	48
<b>Fig. 3.19.</b> - Ron Mueck, <i>In Bed</i> , 2005	50
<b>Fig. 3.20.</b> – Galeria de pintores e poetas do ‘Museu Interior’ de A. Anedda	51
<b>Fig. 3.21.</b> - Galeria de Retratos de Antonella Anedda	56
<b>Fig. 3.22.</b> - Marcel Duchamp, <i>Nu descendo as escadas</i> , 1912	63
<b>Fig. 3.23.</b> - Sherrie Levine, <i>Untitled (after Edward Weston)</i> , 1980 / Edward Weston, <i>Neil</i> , 1925	63
<b>Fig. 3.24.</b> - Roger Ackling, <i>Voewood</i> , 2005	65
<b>Fig. 3.25.</b> - A cineasta belga Agnès Varda	67
<b>Fig. 3.26.</b> - Jean François Millet, <i>As Respigadoras</i> , 1875	67
<b>Fig. 3.27.</b> - Meret Oppenheim, <i>Minha enfermeira</i> , 1936	68
<b>Fig. 3.28.</b> - Marcel Duchamp, <i>A fonte</i> , 1917	68
<b>Fig. 3.29.</b> – Marcel Duchamp, <i>La boîte-en-valise</i> , 1935-1941	69
<b>Fig. 3.30.</b> - Joseph Cornell, <i>Setting for a Fairy tale</i> , 1942	71

## INTRODUÇÃO

A percepção de que a poeta Antonella Anedda representa uma voz singular para os estudos interartes esteve na origem da escolha temática desta dissertação. Urge agora a demonstração desta percepção. O nosso entendimento da sua singularidade contempla três aspetos que pretendemos justificar no presente estudo: por um lado, a sua modernidade e contemporaneidade no atual contexto artístico global; por outro lado, a diversidade plural do seu diálogo interartes; por fim, a forma paradoxal como afirma a sua subjetividade e confessionalismo na escrita.

Para responder a este desafio, escolhemos uma obra da autora, datada de 2009 e ainda não publicada em Portugal, intitulada *La vita dei dettagli*, onde se cruzam, em registo híbrido, a Literatura e a História de Arte. Esta escolha lançou um duplo desafio, uma vez que existem poucos estudos disponíveis (salvaguardando a abordagem à obra feita no livro *Poesia e Artes Visuais* de Mário Avelar), para além do desafio linguístico que representou, neste trabalho, analisar textos de prosa poética na sua língua original em italiano. O percurso percorrido passou, numa primeira fase, por um trabalho de tradução (esperemos que com poucas ‘traíções’) e, seguidamente, por convocar leituras que se foram congregando, progressivamente, a partir das referências férteis do texto de Anedda e a partir do género literário e discursivo usado nos registos.

O primeiro capítulo reúne esse suporte teórico de leituras, explorando, no essencial, quatro linhas de investigação: em primeiro lugar, a tradição da écfrase na Literatura que, desde a antiguidade clássica, celebra a nobre ligação da arte de dizer com a arte de representar visualmente e que continua a estimular a produção literária de poetas contemporâneos; em segundo lugar, a evolução do conceito de Museu que, de espaço físico aglutinador da arte e promotor do diálogo entre a palavra e a imagem, ganhou uma outra dimensão mais desmaterializada com as tecnologias de reprodução e difusão, e a que André Malraux designou de *Museu Imaginário* e Anedda de *Museu Interior*, armazenando aí os ‘seus’ artistas, pintores e poetas; em terceiro lugar, a importância dos conceitos de resto, resquício, vestígio, *remnant*, desde a oscilação da sua validação artística ao longo da história, até ao destaque que a poeta italiana faz dos ‘artistas dos restos’ e à utilização que ela própria faz de objetos e evidências físicas, elevados à dimensão de metáforas poéticas; por fim, o conceito de detalhe, central no título e na essência da obra em estudo e em que se recupera o contributo do historiador de arte

francês Daniel Arasse e o seu livro *Le détail*, uma voz de referência destacada por Anedda.

O segundo capítulo apresenta a carreira académica e literária da autora, situando-a no contexto europeu e mundial, num percurso de reconhecido mérito, com pouco eco ainda no nosso país, em particular no que se refere à sua obra ensaística. É nossa intenção contribuir, com este trabalho, para projetar a produção desta poeta-historiadora, evidenciando a qualidade e riqueza do seu trabalho.

O terceiro capítulo faz um estudo analítico das cinco partes da obra, com especial destaque para a primeira, onde são apresentados os detalhes (32) que Anedda elege para título da sua obra. O método de abordagem é sempre de comparação e de cruzamento de referências, implícitas ou explícitas, do texto com outros textos verbais e não verbais, num constante diálogo intertextual e interartes, ou não fosse essa a matriz orientadora da obra. Foi adotada na estrutura deste capítulo central do trabalho, uma designação que é, simultaneamente, um conceito importante na obra e em destaque no enquadramento teórico – referimo-nos ao conceito de ‘Museu’ que utilizaremos para segmentar este terceiro capítulo em subcapítulos: Museu dos Detalhes, Museu dos Poetas, Museu dos Retratos e Museu dos Achados e Perdidos. Ao estruturarmos estas linhas de análise, estamos a ir ao encontro das quatro linhas de investigação traçadas no enquadramento teórico e explicitadas em cima: a linha do ‘Museu’, ‘Interior’ e ‘Imaginário’, que povoa o mundo referências do sujeito poético e o faz ver para além do quadro; a linha dos ‘Detalhes’ onde se estabelecem pontes e fugas; a linha dos registos efrásticos de Anedda e outros seus poetas de referência e, por fim, a linha de exploração do potencial metafórico das ‘coisas’ e dos restos/vestigios ou dito de outra maneira: a forma como o *remnant* (resto, remanescente) vira *revenant* (renascido, reutilizável) na arte.

Esta última linha abre para exercícios oficinais de palavra com a imagem que a autora apresenta na última parte da obra com o título “Collezione perdite” e permitirá, por um lado, aferir a dimensão confessional ou anticonfessional da sua escrita, e, por outro, desenvolver áreas de interesse nesta investigação no futuro.

Com este percurso de análise e balizados pelas linhas conceptuais de investigação apresentadas, tentaremos perceber a permanência de determinados eixos temáticos na obra e a sua natureza híbrida. Dessas e de outras conclusões daremos conta nas considerações finais.

[Capítulo 1]

## **Enquadramento Teórico**

*Nulla è reale. Sono sollo immagini.*

*Sono una collezionista, un'adoratrice solitaria di  
immagini.<sup>1</sup>*

Antonella Anedda

---

<sup>1</sup> Tradução livre da autora: Nada é real. São só imagens. (...) Sou uma colecionadora, uma adoradora solitária de imagens. (Anedda, 2009: 2-3)

A Síndrome de Stendhal é uma doença psicossomática que “afeta visitantes (sobretudo da América do Norte e da Europa fora de Itália) que veem as obras de arte do Renascimento pela primeira vez. Há algo nas colossais obras-primas que os oprime e a experiência estética, em vez de revelação e conhecimento, torna-se caótica e apenas confusa, autobiográfica como um pesadelo.” (Manguel, 2020: 30-31) A designação da patologia foi batizada a partir da experiência do encontro do escritor Stendhal, em 1817, com a arte de Florença e é reveladora do impacto que as manifestações artísticas podem ter em espetadores e observadores sensíveis.

Nem sempre se dá um impacto que leve o amante de arte ao leito de uma clínica<sup>2</sup> e nem sempre ele é caótico. Pode ser criativo. Pode ser, não um impacto, mas um diálogo; um diálogo criativo que produza arte a partir de arte. Neste trabalho centramo-nos no discurso literário que é devedor do discurso pictórico e visual, a partir da obra escolhida de Antonella Anedda.

Efetivamente, as relações entre texto/imagem têm estado na origem de um fecundo diálogo entre Literatura e Artes Visuais através de interessantes práticas discursivas. A *écfrase* é uma dimensão relevante deste diálogo, que se vai revelar fundamental e estruturante na produção criativa da poeta italiana que, na sua obra *La vita dei dettagli*, parte de obras visuais, que vão da pintura à fotografia, para produzir comentários e apontamentos, mais ou menos poéticos, mais ou menos descritivos, sobre detalhes, tanto de quadros consagrados, como de outros menos conhecidos da arte mundial.

Esses apontamentos e reflexões sobre arte enquadram-se numa prática discursiva que mais poetas e escritores utilizam na contemporaneidade e que se integra numa tradição literária com larga história. Pretende-se, neste capítulo inicial, definir e caracterizar os escritos *ecfrásticos* através do contributo de alguns investigadores sobre a matéria.

---

<sup>2</sup> Alberto Manguel informa em nota, na obra *Ler imagens*, citada em cima, que “A cidade de Florença criou uma clínica especial para lidar com estes casos, que chegam quase aos duzentos cada ano” (idem: 30).

É na Antiguidade Clássica que surgem as primeiras manifestações da écfrase e também a sua raiz etimológica: o termo vem da forma grega *ekphrasis* e significa “descrição”. Segundo Susana Passos Medina na sua entrada *Ecphrasis* ou *Ekphrasis* de *E-Dicionário de termos literários*, de janeiro de 2010, o «Termo grego que significa “descrição” (no plural, *ekphraseis*), aparecendo em primeiro lugar na retórica de Diónisos de Halicarnasso (Retórica, 10.17). Tornou depois um exercício escolar para aprender a fazer descrições de pessoas ou lugares.»<sup>3</sup> Não se trata de um vulgar apontamento de detalhes e pormenores, mas sim de um registo descritivo, vivo e dinâmico, que valoriza o referente e lhe dá outra dimensão. Por esta razão, a écfrase tem, nos seus “momentos fundadores”, nomes ligados não só à Poesia, mas também à Retórica e à Pedagogia.

#### “Momentos fundadores”<sup>4</sup>

Abundam numerosos exemplos de registos ecfásticos na cultura clássica, em particular na poesia de Homero e Virgílio, mas não só. O episódio homérico do escudo de Aquiles (capítulo XVIII da *Ilíada* de Homero) é considerado uma das mais representativas descrições, não só pelo facto de ser o primeiro exemplo conhecido e com uma extensão muito expressiva, como pela riqueza e colorido do discurso sobre o escudo protetor de Aquiles. Esta descrição vai influenciar outros registos ecfásticos em vários poetas clássicos, como, por exemplo, a descrição do escudo de Hércules em *Scutum*, texto atribuído a Hesíodo, a descrição do escudo de Eneias em *Eneida*, de Virgílio, escudo de Dionísio, nas *Dionsíacas*, de Nono e Panópolis.

Conforme é referido no texto citado de Susana Medina, é igualmente na Antiguidade Clássica que o termo *ekphrasis* é nomeado pela primeira vez no âmbito das técnicas de retórica com Dionísio de Halicarnasso e Hermógenes, por um lado, e da pedagogia com Hélio Teão, por outro. Os estudos desenvolvidos nestas áreas definiram instruções e exercícios para a elaboração de écfrases que valorizassem o processo de descrição de artefactos, de pessoas, lugares, etc.

Clareza e vivacidade eram condições dos discursos ecfásticos, quer tivessem uma vocação prática e instrumental do ensino, quer tivessem um alcance mais artístico. Para justificar essas características, a investigadora brasileira Miriam de Paiva Vieira dá um

---

<sup>3</sup> MEDINA, Susana Passos. *Ecphrasis* ou *Ekphrasis*. In: *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis>. [Consultado em 10.10.2019].

<sup>4</sup> Expressão utilizada por Mário Avelar no seu livro *Poesia e Artes Visuais: Confessionalismo e Écfrase* (2018: 31).

contributo importante para a sua compreensão; no seu ensaio *Écfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade*<sup>5</sup>, defende que a écfrase clássica estava ao serviço de uma tradição e comunicação oral que tinha de criar na audiência registos vivos e sugestivos de representações visuais, para serem depois reproduzidos e constituírem uma memória e história. Apoiando-se em vários estudos, nomeadamente em Führer e Banaszkievicz, a autora adianta que, “[i]ntrinsicamente ligada à habilidade retórica de suscitar uma imagem imediata na mente da audiência através da enargia, a écfrase propositadamente provoca uma resposta emocional.” (Vieira: 2016: 50)

À luz desta perspetiva, entendem-se os atributos de *enargeia* [vivacidade] e de *sapheneia* [clareza] associados aos registos efrásticos que levam alguns estudiosos a considerá-los fascinantes, como é o caso do crítico James Heffernan, no seu livro *Museum of Words*, e citado num estudo de Ermelinda Ferreira (*A Écfrase como técnica de transcrição semiótica*)

De acordo com este autor, a écfrase é fascinante por diversas razões: primeiro, porque evoca o poder da imagem silenciosa mesmo quando submetida à autoridade rival da linguagem. Segundo, porque é uma técnica que possibilita uma forte analogia com a disputa entre os gêneros, funcionando muitas vezes como a expressão de um duelo entre os olhares masculino e feminino, onde a voz intelectual do discurso tenta controlar, explicar ou reduzir o impacto sensorial da beleza que seduz e ameaça. (...) A écfrase é uma técnica extraordinariamente fértil e duradoura no campo da criação literária, subsistindo até hoje, apesar de suas origens remontarem a exemplos tão clássicos quanto o da descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero. (Hefferman. *Apud* Ferreira, 2007: 1)

### Modalidades de Écfrases

Os estudos sobre a écfrase identificam várias modalidades, de acordo com o tipo de relação que desenvolve com a imagem. Por exemplo, no registo clássico referido na citação anterior, apesar da descrição do escudo ser rica e sugestiva, “... só existe no discurso, pois o escudo não preexiste ao texto, não existe para além dele, aliás só nele se realiza. A écfrase é, portanto, obviamente imaginária: daí que a crítica anglo-saxónica a ela se refira como ‘notional ekphrasis’” (Avelar: 2018: 43). Outras designações surgem para precisar a relação entre texto e imagem no registo efrástico; segundo Heffernan, também referenciado pela investigadora brasileira, existem três formas de traduzir a

---

<sup>5</sup> Disponível em:  
<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/9955/6384B>

Pintura para a Literatura: “... a meramente descritiva; a que se vale do pictorialismo ou da referência a formas e cores para evocar uma imagem; e a icônica, que procura espelhar numa forma gráfica a forma do objeto que se deseja representar com palavras.” (Heffernan *Apud* Ferreira: 2007: 2) Ainda segundo o crítico inglês, a verdadeira écfrase “... vai além destes procedimentos, porque o caráter duplamente mimético desta técnica retórica – ou seja, o fato de se constituir numa tentativa não tanto de ‘tradução’, mas de ‘transcrição’ intersemiótica atribui ao procedimento um aspeto fortemente metalinguístico”. (*idem*)

Este conceito da “transcrição” é particularmente adequado ao livro em estudo nesta dissertação, porque, como adiante demonstraremos na análise da obra, a partir dos ‘*dettagli*’ de quadros e fotografias, a autora ultrapassa a mera descrição ou o mero artigo crítico de arte, para produzir um ‘acontecimento’ poético, uma criação à boleia do detalhe escolhido. É nessa ‘trans’ ‘criação’ que se vai exprimir a subjetividade e o confessionalismo de quem observa-cria-recria.

### **Relações Intersemióticas**

Um outro contributo teórico importante para o estudo da écfrase tem a ver com a hierarquia da relação intersemiótica que se estabelece entre a Literatura e as outras artes. Separados por cerca de dezassete séculos, o poeta romano Horácio e o crítico de arte alemão Gotthold Lessing refletem sobre as relações entre Poesia/Pintura e o peso de cada uma. O poeta latino defende a fusão poético-pictórica que condensa no princípio “*Ut pictura Poesis*”, expressão usada por Horácio na sua *Ars Poetica* (c. 20 a. C.), que significa “como a pintura, é a poesia”, sugerindo que a Poesia deve ser como uma Pintura, um poema deve ter qualidades pictóricas e assemelhar-se, através do imaginário, ao objeto descrito. Devemos ter em conta a análise do contexto em que o poeta latino utiliza a expressão que tanto marcou os estudos interartes, uma vez que a obra citada é uma epístola em verso com indicações pedagógicas sobre o exercício de escrita<sup>6</sup> e a expressão foi usada por Horácio para melhor precisar o conceito de verosimilhança e demarcar-se de críticos (nomeadamente Platão) que desconsideravam o papel da Poesia e Pintura no seu retrato da realidade.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Segundo Mário Avelar: “tendo eventualmente como destinatário um jovem aprendiz nas artes da escrita (provavelmente um filho de Lúcio Pisão)” (Avelar, 2018: 64)

<sup>7</sup> Este é o contexto da máxima horaciana na sua obra *Ars Poetica*: “Como a pintura é a poesia. Coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos.” (Horácio *Apud* Avelar, 2018: 66)

Esta percepção de indissociabilidade entre Pintura e Poesia feita nestas circunstâncias específicas, vai consolidar a teorização sobre a éfrase e marcar a discussão em torno do diálogo interartes, nomeadamente com Gotthold Lessing. Este autor alemão do século XVIII vai manifestar-se contra este nivelamento das artes no estudo *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, publicado em 1766, considerando-as de natureza diferentes: a Poesia é a arte da linguagem, ligada ao conceito de tempo, e a Pintura é a arte da imagem, baseada no conceito de espaço. São dele as explicações:

Para as suas composições, que pressupõem uma simultaneidade, a pintura pode explorar apenas um instante da ação, devendo, deste modo, escolher o mais fecundo, aquele que fará compreender melhor o instante que o precede e aquele que lhe sucede. De igual forma, para as suas imitações sucessivas, a poesia pode explorar apenas uma das características dos corpos, devendo, deste modo, escolher aquela que desperta a imagem mais sugestiva num determinado contexto [...] (Lessing *Apud* Avelar, 2018: 108-109)

Esta problemática separação entre as artes do tempo e as artes do espaço apresentada por Lessing acabou por ser objeto de outras abordagens e releituras, sendo hoje consensual considerar que a éfrase inaugura uma modalidade discursiva com identidade e que trouxe novas formas de diálogo entre texto e imagem:

Nos últimos anos, o estudo das relações entre literatura e artes visuais tem-se difundido significativamente, motivando pesquisas empiricamente direcionadas, que relacionam textos e telas específicos, ou teoricamente orientadas, que buscam desvendar a possibilidade de leitura de um texto literário como uma pintura, ou de decodificação semiótica de uma pintura como um texto literário. Os críticos que se dedicam a esse trabalho procuram ultrapassar as barreiras erguidas por Lessing entre a poesia e as artes visuais: entre a poesia como uma arte de signos arbitrários alinhados no tempo e a pintura como uma arte de signos “naturais” dispostos no espaço. (Ferreira, 2007: 1)

Se, conforme se lê no texto, os estudos críticos vão no sentido de “ultrapassar as barreiras erguidas por Lessing entre a poesia e as artes visuais”, fazendo uma revisão crítica dos pressupostos do autor setecentista, o aparecimento e a evolução da fotografia e do cinema muito contribuíram para estreitar as relações interartes. Os “novos compromissos estéticos e os diálogos singulares” (Avelar, 2018: 122) que os media emergentes trouxeram, contribuíram para esbater a dicotomia de Lessing, inauguraram novas formas de diálogo da linguagem com o discurso fotográfico e fílmico: no ensaio já citado, Mário Avelar refere a função do retrato na obra de Walt Whitman e destaca o grande impacto que o Cinema representou para diferentes formulações ecfrásticas onde,

tomando como ponto de partida uma taxonomia de Laura Sager, são definidas “quatro subcategorias de écfrase fílmica: atributiva, descritiva, interpretativa e dramática.” (*idem*:126). Esta classificação, juntamente com uma quinta categoria (écfrase metacrítica), que Avelar acrescenta, representam um contributo importante na análise dos registos ecfásticos.

Também as écfrases de Antonella Anedda vão para além da sua relação à Pintura e inscrevem-se em domínios tão diversos como a Fotografia, a Instalação, a Escultura, o Artefacto, as Produções Multimédia. Ontem como hoje, as fronteiras das artes e das suas práticas discursivas sempre estiveram em evolução. O conceito de ‘Museu’ é um dos exemplos dessa evolução e com reflexos nos estudos ecfásticos. É o assunto em abordagem na secção que se segue.

### **O(s) Museu(s)**

A ideia de museu, enquanto espaço físico que reúne e organiza coleções artísticas, vai evoluir ao longo do tempo, pelo que é importante fazer o enquadramento teórico dessa evolução para se entenderem novas aceções que surgiram. André Malraux desenvolve o conceito de ‘Museu Imaginário’ e Antonella Anedda intitula de ‘Museu Interior’, a segunda parte da obra em análise neste trabalho. Quando estes autores utilizam estas expressões, caracterizam uma nova relação entre a obra, o artista, o museu e o espectador, que se vai revelar particularmente fecunda na inspiração artística.

Esta inspiração está bem patente nos trabalhos ecfásticos que alguns poetas construíram a partir dessas “casas que unicamente acolhem pensamentos”, na definição sugestiva de Marcel Proust, citado por Mário Avelar<sup>8</sup>. No mesmo sentido, vai a declaração de Cézanne: “o artista, no Louvre, acaba por aprender a pensar”<sup>9</sup>. O século XIX é a época de afirmação dos grandes museus, que tanto contribuíram para a educação estética de quem os visitava e que inspiraram tantos criadores. Como uma incubadora artística, é nos museus que poetas e escritores são sugestionados para novas criações textuais a partir de peças expostas ou dos seus fragmentos e detalhes. A geração dos escritores românticos é particularmente sensível a este diálogo do texto e imagem, mas também é no museu que diferentes gerações de pintores dialogam entre si.

André Malraux considerou que o espaço museológico evoluiu para um estádio em que perde as suas paredes e se desmaterializa, criando o que designa de *Museu*

---

<sup>8</sup> Avelar, 2018: 149

<sup>9</sup> *Idem*: 151

*Imaginário*: “Na verdade, criou-se um Museu Imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram a sua imprensa.” (Malraux, 2011: 13) Vão ser precisamente as tecnologias da reprodução das obras artes que funcionarão de “imprensa” ou prelo que as dissemina e permite o seu livre acesso: primeiro a gravura, depois a fotografia a preto e branco, a seguir a reprodução a cores:

(...) Entre os século XVII e o século XIX, os quadros, traduzidos pela gravura, tornaram-se gravuras; haviam conservado (relativamente) o desenho, perdido a cor, que fora substituída, não por cópia, mas por interpretação, pela expressão a preto e branco; também haviam perdido as dimensões e adquirindo margens; No século XIX, a fotografia a preto e branco limitou-se a ser uma gravura mais fiel; o apreciador de então conheceu as telas como nós conhecemos os mosaicos e os vitrais até à guerra de 1940...

Hoje, um estudante dispõe da reprodução a cores da maior parte das obras magistrais, descobre muitas pinturas secundárias, as artes arcaicas, a escultura indiana, chinesa, japonesa e pré-colombiana das épocas mais antigas, uma parte de arte bizantina, os frescos românicos, as artes selvagens e populares. Em 1850 quantas estátuas estavam reproduzidas? Os nossos álbuns encontraram na escultura – que a monocromia reproduz mais fielmente do que reproduz um quadro – o seu domínio privilegiado. Conhecia-se o Louvre (e algumas das suas dependências), que cada um recordava, como podia; hoje, dispomos de mais obras significativas, capazes de colmatar as falhas da memória, do que as que um grande museu é capaz de conter. (idem)

Este novo mundo de fruição de arte, propiciado pela evolução da Fotografia, das técnicas de impressão e reprodução e também pelo incremento das viagens internacionais, vai eliminar os limites do museu tradicional e promover uma diferente aproximação e apropriação da arte, em que cada um pode criar o seu próprio repositório de referências e ser curador do seu próprio museu. O projeto do artista Marcel Duchamp (1887–1968), figura representativa do dadaísmo, insere-se nessa linha de pensamento, posteriormente desenvolvida pelo crítico francês, ao colocar uma reprodução dos seus quadros mais importantes na sua mala-museu-portátil a que designou *Boîte en valise*<sup>10</sup>. Malraux teve consciência desta nova realidade e, várias décadas depois, a evolução tecnológica para o mundo digital e a Internet vem reforçar e atualizar o seu conceito do Museu Imaginário, dando uma outra escala às possibilidades que se abrem, não só disseminar imagens, mas também de criação de roteiro de “museus pessoais e interiores” em cada amante de arte.

---

<sup>10</sup> Esta mala portátil que o artista Marcel Duchamp concebeu entre 1935-1941 é constituída pela reprodução em miniatura de 69 obras suas.

Por seu turno, o bibliófilo Alberto Manguel, refletindo sobre o conceito de Museu Imaginário, afirmou que:

Construímos a nossa história através de ecos noutras histórias, através da ilusão da autorreflexão, através do conhecimento técnico e histórico, de rumores, de devaneios, preconceitos, iluminações, escrúpulos, ingenuidade, compaixão, sagacidade. Nenhuma história suscitada por uma imagem é final e exclusiva, (...) (Manguel, 2019: 30)

Com efeito, também Antonella Anedda construiu um roteiro com obras selecionadas em museus, na obra em análise neste estudo, tendo beneficiado dos seus conhecimentos de historiadora de arte e dos amplos acessos criados pelo mundo digital e global. Conforme iremos observar, Anedda constrói um universo poético ‘interior’ a partir de detalhes de obras que vão da Pintura à Fotografia, da Instalação ao Vídeo. Cria uma Galeria de salas onde agrupa registos poéticos sobre quadros dos seus poetas preferidos, num total de 14. Para além desta ‘coleção particular’ que a autora vai construindo no seu livro, a sua curadoria artística não se fica por aqui: existe uma secção com uma coleção de ‘achados’, constituída por objetos e artefactos, com os quais vai costurar sentimentos e pensamentos em curiosos exercícios poéticos e plásticos. Esta tendência de dar valor a vestígios e resquícios vai, no entanto, para além de meros exercícios criativos com a linguagem e revela, segundo Mário Avelar “... uma inversão (política) de estatuto: as margens, a alteridade, o insignificante destronam o centro, tornando-o dispensável.” (Avelar, 2018: 330)

### **A margem e o centro**

Nesta abordagem teórica preliminar, interessa explorar o alcance conceptual de termos como ‘resto’, ‘resquício’, ‘vestigio’, já que Anedda os valoriza no seu trabalho criativo, como iremos analisar. Estas noções são usadas, essencialmente, no âmbito da Arqueologia, mas também da Geologia e da Paleontologia (resquício arqueológico, resquício fóssil) e designam artefactos e objetos que constituem evidências físicas sobre o passado. O filósofo francês Paul Ricoeur, nos seus estudos sobre história e memória, utiliza a metáfora da “marca do sinete sobre a cera” quente para falar de imagens/lembranças que se apresentam como vestígios, marcas, signos da coisa ausente:

O primeiro enigma em jogo relaciona-se com a própria ideia de representação do passado como memória. (...) Encontram-se reunidos três traços de forma paradoxal: a presença, a ausência, a anterioridade. Para o dizer de outra forma, a imagem-recordação está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve. Uma metáfora tem um papel importante ao longo do trabalho de elucidação desse enigma e pode ajudar-nos num momento: o da impressão, como o da marca do sinete na cera; a noção de rasto faz, também ela, parte do mesmo

conjunto de metáforas úteis. (...) Reside aí o enigma que a memória deixa como herança à história: o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse “tendo estado” é o que a memória se esforça por reencontrar. (Ricoeur, 2003: 2)<sup>11</sup>.

Não explorando a dimensão da memória e esquecimento desses vestígios históricos que o filósofo valoriza na sua abordagem, interessa-nos essa ideia de marcas da cultura material do mundo contemporâneo e com carácter quotidiano que Antonella Anedda incorpora na sua matéria poética e no seu universo interior, povoado igualmente de memórias e fantasmas.

Para além desta dimensão subjetiva atribuída pela autora, o vestígio e o fragmento do passado são objeto de reflexões na já referida obra de André Malraux, em que comenta o impacto cultural da obra mutilada no âmbito da História de Arte:

A mutilação que causou a glória da Vénus de Milo poderia ser obra de um antiquário genial: as mutilações também obedecem a um estilo. Uma seleção a que é muito simples chamar gosto contribui para as ressurreições: a partir do Quattrocento, as colecções de antiguidades recolheram mais torsos do que pernas. Muitas vezes preferimos as estátuas de Lagash sem cabeça, os budas kmeres sem pernas, as feras assírias isoladas. O acaso quebra e o tempo metamorfoseia; mas somos nós que escolhemos. (Malraux, 2011: 182)

“Somos nós que escolhemos” o estatuto da obra de arte. Nesse mesmo sentido escreve o teólogo-poeta José Tolentino de Mendonça no seu estudo “What are we talking about when we are talking about Remnant?”, a propósito de um texto de Marguerite Yourcenar sobre as modalidades de conservação da antiga estatuária:

In a text on the modalities of conservation of ancient statuary, Marguerite Yourcenar points out that, from the Renaissance onwards, the great collectors completely repaired all the gaps and damage suffered by any pieces that were recovered, since they found it difficult to live with lacunae and lack of continuity. It was a question of personal taste, certainly, but represented also the overall outlook of a particular epoch. The present-day custom of displaying the fragment, the detail or the relic devoid of any support or prosthesis that might suggest a whole, also says something about a change that has come about in ourselves. (Mendonça, 2015: 16)

Reparar as brechas e os danos do fragmento arqueológico ou exhibi-los sem suporte ou prótese é uma opção cultural de época, somos nós que escolhemos, como reafirma Malraux. O teólogo português dá um contributo neste debate sobre o

---

<sup>11</sup> Excerto de uma conferência de Paul Ricoeur, a 8 de março de 2003, em Budapeste, sob o título “Memory, history, oblivion” no âmbito de uma conferência internacional intitulada “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”

remanescente (*remnant*), reunindo diferentes investigadores, teorias e perspectivas que ultrapassam o olhar meramente religioso sobre os vestígios que ficam do passado.

Um outro contributo enriquecedor desta estética do vestígio vem associado à Literatura, com a sua capacidade de captar o sentido profundo das marcas e sinais do tempo, penetrando nas “falhas e desvãos da história e da memória”, na expressão da investigadora Zilá Bernd no seu estudo do escritor canadiano Pierre Ouellet:

Partindo dos pressupostos teóricos, que alicerçam a estética dos vestígios, consideramos a importância de explorar este tempo que a história não foi capaz de “reter”, para perscrutar em romances e em textos poéticos americanos, essas “falhas” e “interstícios” de que nos fala Pierre Ouellet. Ele próprio ficcionista e poeta além de teórico da literatura, sustenta que só a literatura pode penetrar nas falhas e desvãos da história e da memória, tentando proceder à anamnese para remontar à fonte do vivido, reinventando-o, através da ficção na tentativa de colmatar os não-ditos da história, (Bernd, 2011: 10) <sup>12</sup>

Antonella Anedda associou-se, na obra em estudo, a esse olhar sobre os restos, quer seja o fragmento arqueológico, o detalhe artístico, ou evidências do quotidiano. Como os trabalhou e o que afirmou a autora: o seu Museu Imaginário? Uma obra poética singular? Um certo olhar de curadora? São respostas que procuraremos dar neste trabalho.

### **Detalhe como encontro e como fuga**

Antes de concluirmos esta secção de referências teóricas que nos ajudam a enquadrar e dimensionar a obra *La vita dei dettagli*, é indispensável referenciar o autor que Antonella Anedda evoca logo na introdução do seu livro – o historiador de arte francês Daniel Arasse e o seu livro *Le détail*. As suas palavras são reveladoras da importância que teve no seu trabalho:

In un testo ormai classico intitolato *Le détail*, Daniel Arasse erige al dettaglio un monumento appassionato, lo analizza e lo interroga, ne traccia l’evoluzione, ne svela i rischi e l’incanto, riflette sul suo doppio diabolico e divino, insiste sulla intimità e sul delirio. Scrive un grande libro dell’inquietudine. Più si avanza nella storia più ci si accorge che il dettaglio vanifica ogni pretesa di “sapere completo”. Il suo cenno è arbitrario, le porte che spalanca infinite.<sup>13</sup> (Anedda, 2009: IX-X)

<sup>12</sup> BERND, Zilá – “Vestígios memoriais: fecundando as literaturas das Américas”. *Conexão Letras*. V.6, n.6 (2011), Rio Grande do Sul

<sup>13</sup> Tradução: Num texto, até agora clássico, intitulado *O detalhe*, Daniel Arasse ergue ao detalhe um monumento apaixonado, analisa-o e interroga-o, traça-lhe a evolução, revela-lhe os riscos e os encantos, reflete sobre a sua dupla vertente diabólica e divina, insiste na sua intimidade e no seu delírio. Escreve um grande livro de inquietude. Quanto mais se progride na história mais se reconhece que o detalhe anula a pretensão do “saber completo”. O seu aceno é arbitrário, a porta que abre o infinito.

Quando percorremos o estudo do historiador francês, ganha sentido a perspectiva de o detalhe ser “a porta que abre o infinito” e de anular a pretensão do “saber completo”. Não estamos perante uma exaustiva enciclopédia de História de Arte e o próprio autor se justifica no prefácio: “Ce livre, donc, n’est pas complet. Ses choix sont nécessairement partiels et partiiaux. Mais je ne veux qu’engager une réflexion, tenter une piste, en pensant que la meilleure “recompense” d’un historien tient en effet à ces ‘surprises’ devant des tableaux que son savoir lui disait connaître.” (Arasse, 2017: 17) Apostado em aprofundar o contacto visual com as imagens e educar o olhar, Arasse cria uma “microhistória” de detalhes na pintura, construindo um novo discurso estético e novos quadros interpretativos, atenta às singularidades, às incongruências e aos anacronismos. Singularidades como o detalhe da presença, num quadro, de uma mosca que marca “dès le XV siècle, l’émergence d’une conscience artistique assez moderne” (idem: 119); ou anacronismos de sabor naturalista como é observado no quadro *La Nativité* em que o pintor (Lorenzo Lotto) exhibe o cordão umbilical do recém-nascido Jesus e a “sage-femme incrédule”, Salomé, de mãos paralisadas. (idem: 90-91)

Antonella Anedda é certamente devedora desta estética do olhar sobre o pormenor no seu percurso académico, conforme admite:

La mia tesi su Palma il giovane nella chiesa di Santa Lucia a Venezia è stata una típica tesi d’iconologia: la tiara di san Tommaso aveva una precisa funzione anti-luterana, il dettaglio del cingolo di castità rimandava al testo di Aretino, i panneggi derivavano da Otto Van Venius, un pittore e incisore di Anversa. Tutto contribuiva al racconto di una precisa committenza e di un clima politico-religioso: i dettagli tessevano una storia. (Anedda, 2009: IX)<sup>14</sup>

Admite, porém, que “In questo libro succede il contrario. Lo sguardo non riunisce ma scompone, libera i dettagli dal quadro, lascia che diventino un altro quadro..” (...) “Nato da una prigionia, questo libro progetta una serie di fughe.”(idem: IX-X)<sup>15</sup> Fixando-se em detalhes, a autora não pretende dar contributos significativos para a História de Arte, como fez com outras obras ensaísticas suas, não quer acrescentar mais interpretações; quer antes projetar fugas através do detalhe, tornando-o noutra quadro visto pelos outros, através do seu olhar próprio olhar. A autora confessa na introdução

<sup>14</sup> Tradução: A minha tese sobre Palma, o jovem na Igreja de Santa Lucia em Veneza, era uma típica tese de iconologia. A tiara de S. Tomás tinha uma função anti-luterana, o detalhe do cinto de castidade remetia para o texto de Aretino, as roupas refletiam um pintor e gravador de Antuérpia, Otto van Venius. Tudo contribuía para reconstituir uma encomenda e um clima político-religioso precisos: os detalhes teciam uma história.

<sup>15</sup> Tradução: Neste livro sucede o contrário. O olhar não reúne, mas quebra, liberta o detalhe do quadro, torna-o noutra quadro (...) Nascido numa prisão, este livro projeta uma série de fugas.

que a leitura de Arrasse sobre a força do detalhe fez-se dele, o detalhe, o foco do seu olhar, transformou-se numa obsessão que quis transmitir aos outros:

La lettura di Arasse è scesa su un ossessione, sul desiderio di dare vita ulteriore al dettaglio che di volta in volta mi sorprendevo. Volevo scoprire cosa seguiva quel cenno. Volevo che i dettagli raccolti dal mio sguardo potessero vivere in modo diverso e imprevedibile nello sguardo degli altri. (idem: X)<sup>16</sup>

Ao assumir, na introdução da obra, que os detalhes a ‘surpreendiam’ e se tornavam ‘obsessivos’, a autora admite um modo de registo híbrido em que a arte visual desperta a linguagem poética, mas também as inquietações e fantasmas de quem escreve. “Questo libro è una storia di fantasmi.” (idem: XII)<sup>17</sup> Estes fantasmas voltarão noutros momentos da nossa abordagem e certamente que não podem ser consideradas manifestações da ‘Síndrome de Stendhal’, referida no início deste capítulo.

As mesmas inquietações e fantasmas que quer devolver ao leitor do seu livro, conforme se poderá inferir da epígrafe com que Anedda abre a obra: “... thought through my eyes...” James Joyce, *Ulisses*<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Tradução: A leitura de Arasse caiu numa obsessão, no desejo de dar mais vida ao detalhe que, volta na volta, me surpreendia. Queria descobrir que coisa seguia esse aceno. Queria que o detalhe recolhido pelo meu olhar pudesse viver de um modo diverso e imprevisível no olhar dos outros.

<sup>17</sup> Tradução: Este livro é uma história de fantasmas.

<sup>18</sup> ‘Pensei através dos meus olhos’ ou ‘Pensou através dos meus olhos’ – são traduções possíveis, uma vez que a frase em inglês, no 3.º capítulo de *Ulisses*, dispensa o pronome: “Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes”. Julgamos que se trata de uma 3.ª pessoa (ele, o outro pensou) em articulação com o excerto apresentado em cima da p. X da introdução.

[Capítulo 2]

**Contextualização da obra**

*La vita dei dettagli*

**de Antonella Anedda**

*Parliamo di un regno ambiguo come un lago.*

*Immagina i morti come creature ormai marine che cerchino di oltrepassare la parete dell'acqua e poi ritornino di nuovo dalla vita delusi come risacca.<sup>19</sup>*

Antonella Anedda

---

<sup>19</sup> Tradução: Falamos de um reino ambíguo como um lago. (...) Imagina os mortos como criaturas marinhas que tentam atravessar a parede da água e depois retornam à vida dececionados da ressaca. (Anedda, 2009: 15, 19)

As letras, as formas e as cores sempre se cruzaram no percurso de vida e obra de Antonella Anedda e é este hibridismo que nos interessa analisar neste trabalho, que não reclama o estatuto de ensaio de crítica literária sobre uma personalidade da Literatura. O nosso foco centra-se na convergência de linguagens que a autora italiana vai construindo, num percurso de reconhecido mérito.

Nascida em Roma em 1955, a sua formação académica entronca na História da Arte e na Literatura, com formação em várias instituições universitárias, entre eles a Universidade de Roma La Sapienza, onde se formou em Literatura Moderna e se especializou em História Medieval e Moderna, a Fundação Giorgio Cini, em Veneza, e a Universidade de Oxford onde se doutorou. Foi docente na Universidade de Siena e é professora contratada na Universidade da Suíça Italiana, em Lugano, onde ensina Literatura Moderna Italiana. A Tradução está igualmente nos seus domínios profissionais, tanto como orientadora de seminários no Mestrado de Tradução na Universidade de Roma, como na atividade de tradutora de artistas de referência da cultura moderna. No entanto, é como autora de ensaios e poemas que a sua obra se tem afirmado, tanto no seu país como num espaço mais global.

É nestes domínios literários que tem desenvolvido o seu trabalho criativo com inquestionável reconhecimento internacional. A Tradução e o ensaio estão incluídos na sua produção, mas a Poesia é o género mais trabalhado e também o que marca o início da edição da sua obra, quando em 1992 publica *Residenze invernali*, que ganhou o Prémio Sinisgalli. Seguiram-se mais títulos de coleções de poesia, conforme listamos em baixo:

- *Residenze invernali* (Crocetti Editore, Milano 1992)
- *Notti di pace occidentale* (Donzelli Editore, Roma 1999)
- *Il catalogo della gioia* (Donzelli Editore, Roma 2003)
- *Dal balcone del corpo* (Mondadori Editore, Milano 2007)
- *Salva con nome* (Mondadori Editore, Milano 2012)
- *Historiae* (Einaudi, Turim 2018)

Antonella Anedda tem algum trabalho poético traduzido fora de Itália (*Archipelago* – antologia de poemas traduzida em inglês para Bloodaxe Books pelo

poeta Jamie McKendrick ) e também ela própria fez traduções de poetas estrangeiros (a coletânea *Nomi distanti*, Edizioni Empirìa, Roma, 1998). Para além da poesia, a autora marcou presença com a sua obra ensaística, com reflexões e apontamentos de viagem (e onde se inclui a obra em análise neste trabalho), com os seguintes títulos:

- *Cosa sono gli anni* (Fazi Editore, Roma 1997)
- *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte* (Feltrinelli, Milano 2000)
- *La lingua disadorna* (L'Obliquo, Brescia 2001)
- *Come solitudine* (Donzelli Editore, Roma 2003)
- *Tre stazioni* (Lieto Colle, Faloppio 2003)
- *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi* (Donzelli Editore, Roma 2009)
- *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*. (Laterza Editore, Roma-Bari 2013)

Esta vasta obra foi largamente premiada em Itália, logo em 1992, com a publicação do seu primeiro livro, *Residenze invernali*, que recebeu três distinções no ano em que saiu: prémios Leonardo Opera Sinisgalli Opera, Diego Valeri e Tratti Poetry Prize. O seu segundo livro de poesia, *Notti di pace occidentale*, valeu-lhe, igualmente, o prémio Eugenio Montale em 2000, assim como a sua publicação de 2007, *Dal balcone del corpo*, que obtém nesse mesmo ano os prémios *Napoli Book of the Year*, Stephen Dedalus, Dessì e Trieste Scritture di frontiera em 2015. Uma outra obra poética de grande reconhecimento, *Salva con nome*, de 2012, obtém no mesmo ano os prémios Frascati, Viareggio-Repaci e Alghero Donna. Outros prémios distinguem o conjunto da sua obra poética (Casentino em 2008, Pascoli em 2012, Antonio Guerriero Civetta di Minerva em 2013), o Prémio Pushkin em 2014 por trabalhos poéticos e não-ficção e, mais recentemente, recebeu o Prémio Tirinnanzi pela sua carreira poética e, em setembro de 2019, foi-lhe atribuído um doutoramento *honoris causa* da Universidade de Sorbonne (Paris IV) pelas suas obras literárias.

Esta voz que recolhe tanta unanimidade da crítica literária, define a poesia como “Uma coisa terrena, um presente e um emprego, tentando continuar e, talvez, voltar. Em suma, uma ação muito precária, como a vida.”<sup>20</sup> Esta desconcertante definição, tão fora da beatitude mística com que é encarada, muitas vezes, a produção poética, harmoniza

---

<sup>20</sup> Declarações feitas numa entrevista da investigadora brasileira Vera Lucia de Oliveira, incluída na Revista da APIESP - Associação de Professores de Italiano do Estado de São Paulo, *Insieme*, n.8, San Paolo, Brasil, 2001, pp.71-73 e disponível em: [http://www.veraluciadeoliveira.it/PoeIntx\\_Anedda.htm](http://www.veraluciadeoliveira.it/PoeIntx_Anedda.htm)

com uma atitude anti-confessional muito presente na poesia de Anedda, conforme é descrita pelo docente e investigador Roberto Marchiò<sup>21</sup>:

Far the self-celebrating narcissism of the ego, Antonella Anedda's poetry seems to spring from an act of removal, almost of sacrifice. "When I write, I withdraw," writes Anedda, and adds, "I dream of a language that is capable of expressing the self without the intrusiveness of the self (...) A self capable of a glance, capable of listening but with its own glance and ear and its own imperious voice set aside, abandoned." This exclusion is already evident in a style that is absolutely and extraordinarily free of rhetorical gratification.<sup>22</sup>

A atitude anti-confessional e o estilo "free of rhetorical gratification" da autora italiana fazem dela uma voz efetivamente singular que tem na "bare reality, the landscapes and objects of daily life" (...) o seu "constant point of reference" (...) "The expressive precision of her unadorned word complies with and corresponds to the object", ainda segundo as palavras do mesmo docente italiano.

Esta centralidade no "objeto" deve ser entendida como 'fora de mim', anti-narcísica, mas profundamente humanista e marcada, nas palavras de Roberto Marchiò, "return to the strong and essential themes of contemporary man: human suffering, the sense of the tragic, war, the meditation on time, the destiny of our world."

Considerando, por um lado, o registo anti-confessional, de despojamento do 'eu', evidenciado na sua obra poética e, por outro lado, a subjetividade e recriação com que a autora aborda temáticas da História de Arte, podem-se observar linhas ténues entre a prosa e a poesia de Antonella Anedda. Fiquemo-nos, não a despropósito, com um apontamento da autora, registado no dia 1 de abril de 2004<sup>23</sup>:

This is my understanding of writing: to write in order to disappear, so that life is revealed to me, without me, my face at last more blurred than the whiteness of the paper, bereft of reflection. A world where one can forget oneself. Not a mirror, but a stone."

Em sintonia com esta afirmação, está o último livro de poesia da autora, *Historiae*, publicado em 2018. Catorze anos depois, Anedda continua a escrever para desaparecer e recusa ver o mundo como um espelho do seu eu – "Not a mirror, but a stone." É para as pedras do passado que orienta o seu olhar nesse livro, conforme nota

<sup>21</sup> Roberto Marchiò é docente de Literatura Inglesa na Universidade de Cassino (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale).

<sup>22</sup> Entrada sobre Antonella Anedda da autoria de Roberto Marchiò no site Poetryinternacional, disponível em: <https://www.poetryinternational.org/pi/site/poet/item/3541/24/Antonella-Anedda>

<sup>23</sup> Reproduzido por Roberto Marchiò no site Poetryinternacional, já referenciado.

o crítico Peter Hainsworth numa recensão à obra, publicada na revista *Time Literary Supplement*<sup>24</sup>: “The title *Historiae* suggests that there can be no single valid narrative of the past, personal or public, only a multiplicity of stories or histories”, escrevendo de forma a “... leaving her usual self (or selves) temporarily behind”. Ao fazer-se desaparecer, é o mundo do presente e do passado que irrompe nos seus poemas, como, por exemplo, o historiador romano Tácito (56 dC-120 dC) que Anedda admira pelos seus temas (“Anedda has Tacitus most in mind, admiring him in one poem for unflinchingly contemplating ancient cruelty and corruption, with obvious resonances for the present.”) e pela forma epigrâmica como escreve (“It’s the kind of epigrammatic writing a Roman poet or historian might have come out with, an apparently banal truth more than justified by its position and its expressive force.”) Também a própria poeta adota esta forma concisa de escrever com epigramas, como por exemplo o registo incluído na própria capa de *Historiae* da edição italiana da Einaudi, onde se lê:

Eppure non ha senso  
rimpiangere il passato,  
provare nostalgia per quello che  
crediamo di essere stati.  
Ogni sette anni si rinnovano le cellule:  
adesso siamo chi non eravamo.  
Anche vivendo - lo dimentichiamo -  
restiamo in carica per poco.<sup>25</sup>

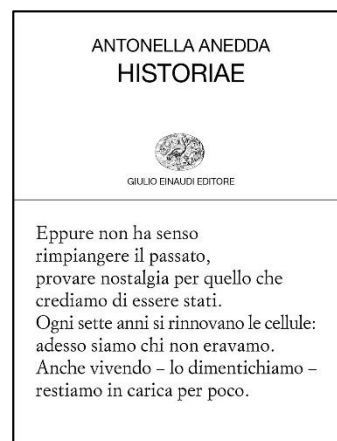


Fig. 2.1. Antonella Anedda,  
*Historiae*, 2018

O artigo de Peter Hainsworth termina com uma significativa frase: “It is definitely worthwhile following her.” Não podíamos estar mais de acordo. Por isso este trabalho vai mergulhar na análise da obra.

<sup>24</sup> HAINSWORTH, Peter. “Up there in glory: Hard-won clarity of a poet making music from the everyday”. *TLS* July 3, 2020|No. 6118.

<sup>25</sup> Tradução: Ainda não faz sentido / lamentar o passado, / sentir nostalgia pelo que / acreditamos que temos. / A cada sete anos, as células são renovadas: / agora somos quem não éramos. / Mesmo vivendo - nós esquecemos - / permanecemos no cargo por pouco tempo.

[Capítulo 3]

**Análise da obra**

*La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*  
Antonella Anedda

*Tu che sei morto hai visto questo quadro (era una mattina di giugno) com me che vivo ancora. E vedo, vedo, vedo.*<sup>26</sup>

Antonella Anedda

---

<sup>26</sup> Tradução: Tu que morreste, viste este quadro comigo (era uma manhã de junho). E eu ainda vejo, vejo, vejo. (Anedda, 2009: 21)

## O MUSEU DOS DETALHES

Um (bom) título elege (quase) sempre o essencial de uma obra e *La vita dei dettagli* confirma esta tendência. Efetivamente, apesar dos seus cinco capítulos [1. Recortar, 2. Um Museu interior, 3. Retratos, 4. Caminhar, 5. Colecionar perdas], o primeiro – “Ritagliare” (Recortar) - condensa o título da obra, ocupando-se de 32 detalhes de obras de arte. O subtítulo, mais do que se focar em pormenores, acrescenta a intenção de decompor quadros e imaginar mundos - *Scomporre quadri, immaginare mondi* -, isto é, animar detalhes, dando-lhes vida no discurso através de registos ecrásticos. O título foca a essência, o detalhe, e o seu subtítulo identifica o seu género, algures entre a poesia e a prosa poética. Analisam-se, assim, detalhes de obras, para um jogo de imaginação e recriação. As palavras da autora, no início do capítulo, não deixam dúvidas:

Il corpo è davanti a un quadro. A un tratto un dettaglio ci atira tanto da farci avvicinare. L'intero quadro diventa resto. Il dettaglio è l'isola del quadro. Per vedere meglio dobbiamo trasgredire lo spazio, abolire ogni distanza ragionevole. Il desiderio disubbidisce, porta al delirio. Il quadro scompare. Lo ha inghiottito il buio. Resiste solo il dettaglio che ti ha fatto cenno. Ora è un mondo. C'è stata una ferita, ora c'è intimità. Questo cane che aspetta, questa donna morta, questo cespuglio, nati da una separazione, cominciano a esistere nel loro spazio e nel loro tempo scardinati. Forse i dettagli sono tracce delle strisce temporali di cui parlano i fisici. Sono i segnali dei mondi verso cui proseguono.<sup>27</sup> (Anedda, 2009: 2)

---

<sup>27</sup> Tradução: O corpo está diante de um quadro. De repente, um detalhe atrai-nos e aproximamo-nos. O quadro no seu todo está imóvel. O detalhe isola-se do quadro. Para ver melhor, temos de transgredir o espaço, abolir a distância razoável. O desejo desobedece e arrasta para o delírio. O quadro desaparece. A escuridão engoliu-o. Só resiste o detalhe que te chamou a atenção. Agora torna-se num mundo. Houve uma ferida, agora há intimidade. Este cão que espera, esta mulher morta, este arbusto nascido de uma separação, começam a existir fora do seu espaço e do seu tempo. Talvez os detalhes sejam vestígios das tiras de tempo de que falam os físicos. São sinais dos mundos a que pertencem.

Isolado o detalhe, o quadro desaparece, e o detalhe é um mundo, começando a existir fora do seu espaço e do seu tempo (“...esistere nel loro spazzio e nel loro tempo scardinati”), como as “strisce temporali di cui parlano i fisici”. Quando se refere a essas novas realidades espaço-temporais, usa os termos “tracce” e “segnali”. Os detalhes podiam assim ser vistos como esses vestígios e sinais de outras realidades que a artista capturava olhando para os quadros. Percorrer os 32 detalhes da obra será também uma oportunidade de contactar com estas evidências de outras realidades que a autora vislumbra nos quadros. Com este filtro de intimidade, Anedda prepara assim o leitor para o seu olhar subjetivo sobre o universo artístico, lançando-lhe até um desafio: “Usando lo sguardo come coltello, redigendo a memoria, seminando queste pagine di indizi volevo che ognuno avesse il suo quadro, inventasse un’altra storia, vedesse, a sua volta, in modo impensato.”<sup>28</sup> (idem: 3) A autora reitera o que já tinha afirmado (e salientámos no capítulo D): o convite à cumplicidade do leitor/observador, servindo-se em ambos os excertos de um verbo de controle de ação no destinatário, “volevo” [quero] (idem: X, 3). O carácter assertivo do verbo está aliás presente em todo o parágrafo citado, que se assume com um carácter instrucional, como se fosse um receituário prático: “usando lo sguardo” + “redigendo a memoria” + “seminando queste pagine di indizi” = “volevo che ognuno avesse il suo quadro”. Não é acidentalmente que este texto introdutório que antecede a apresentação dos detalhes se intitula “Istruzioni per l’uso”.

Para além deste convite que lança ao observador, não deixa de identificar, em página própria, a obra de onde os detalhes foram retirados, esclarecendo: “Alcuni sono facilmente identificabili, altri meno. Le soluzioni con il nome del pittore e dell’opera sono alla fine della sezione.”<sup>29</sup> (idem: X). Não é um desafio para um jogo de descoberta que propõe, mas, por outro lado, está implícita uma ideia de jogo quando lhe chama “solução”. Faz, no entanto, um convite expresso para que cada um “inventasse un’altra storia, vedesse, a sua volta, in modo impensato”<sup>30</sup> (idem: 3). A autora funde registos de universos diversos, antecipando já que é Anedda-poeta que fala neste livro e não Anedda-historiadora de arte. Significativamente também, não há uma bibliografia final na obra e a referência às 32 obras de arte exploradas não vai além da indicação do artista, título da

<sup>28</sup> Tradução: Usando o olhar como bisturi, elaborando a memória, semeando essas páginas de indícios, quero que cada um tivesse o seu quadro, inventasse a sua história, olhasse à sua volta de um modo impensado.

<sup>29</sup> Tradução: Alguns são facilmente identificáveis, outros menos. A solução, com o nome dos pintores e da obra, encontra-se no fim da secção.

<sup>30</sup> Tradução: inventasse a sua história olhasse à sua volta de um modo impensado

obra e data, evitando os itens normalizados de uma descrição catalográfica. Até que ponto é que o seu conhecimento de historiadora foi secundarizado ou anulado perante o impacto do detalhe? Antes da resposta a esta questão, vamos percorrer o caminho que, conscientemente, não foi sugerido pela autora: conhecer o seu *corpus* de obras escolhidas e analisar o seu mundo de referências artísticas.

## ANTES DOS DETALHES, AS OBRAS

Eis a lista de autores e obras, tal como vem apresentada na p. 69 do livro, com o título “Soluções”:

1. Cima De Conegliano, *Endimione dormiente* (1506)
2. Giovanni Segantini, *Lust* (1891)
3. Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano* (1328)
4. Justine Kurdland, *Grassland drifters* (2001)
5. Caravaggio, *Morte della Vergine* (1604)
6. Rene Magritte, *L'impero de la Lucce* (1954)
7. Marc Chagall, *I and the village* (1911)
8. Bill Viola, *The Reflecting Pool* (1977-79)
9. Vittore Carpaccio, *Il miracolo di San Trifone* (1505 ca)
10. Vincent Van Gogh, *Cipresso su un cielo stellato* (1890)
11. Piero di Cosimo, *Morte di Procri* (1500 ca)
12. Jacopo da Pantormo, *Storie della Passione* (1523-25)
13. Hieronymus Bosch, *La torre di Babele* (1563)<sup>31</sup>
14. Piero della Francesca, *Il Battesimo di Cristo* (1450 ca)
15. Ritratti di Fayum, *Giovane Donna* (II sec. d.C.)
16. Rembrandt, *Giovane che si bagna in un ruscello* (1655)
17. Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, Padova, Cappella degli Scrovegni (1300-1305)
18. Umberto Boccioni, *Gli addii* (1911)
19. Velázquez, *Venere allo Specchio* (1650)
20. Edward Hopper, *Sun in an Empty Room* (1963)
21. Rembrandt, *La lezione di anatomia del Dottor Dreyman* (1656)
22. (Anonimo) *Portrait of a Man of the Delves Family* (1577)
23. Joseph Cornell, *Setting for a Fairy tale* (1942)
24. Edward Hopper, *Rooms by the Sea* (1951)
25. Roger Ackling, *Voewood* (2005)
26. Adam Elsheimer, *Fuga in Egitto* (1609)
27. Ron Mueck, *In Bed* (2005)
28. Lawrence Stephen Lowry, *A River Bank* (1947)
29. Théodore Géricault, *Alienata con monomania dell'indivia* (1822-23)
30. Théodore Géricault, *Teste mozzate* (1818)
31. William Turner, *Tempeste di neve, Battello a vapore al largo di Harbour's Mouth* (1842)
32. Mantegna, *Cristo morto* (1480-90 ca)

---

<sup>31</sup> O excerto da obra reproduzida pertence ao pintor flamengo Hieronymus Bosch (1450-1516), mas o seu título não é *La torre di Babele*, conforme vem registado, mas *As tentações de S.to Antão. La torre di Babele* é da autoria do pintor, igualmente flamengo, Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569).

Com exceção do trabalho de Giotto (n.º17), em que vem referenciado o local onde se encontra (Padova, Cappella degli Scrovegni), todos<sup>32</sup> os outros são só identificados pelo nome do artista (há uma obra anónima - 22), acompanhado de título e data, sem uniformização na língua do título da obra (a maioria em italiano, independentemente da sua língua original, outros em inglês, nunca o francês, mesmo que os artistas sejam do universo francófono). Um estudo ensaístico específico na área da História de Arte, certamente que disciplinaria mais estas referências e, eventualmente, forneceria um descritivo mais detalhado da obra, em termos de dimensões, material e local de exposição. Ao dispensar estes elementos descritivos, a autora elege um público para a sua obra e um objetivo de observação.

Um conjunto considerável de artistas é, compreensivelmente, de nacionalidade italiana (total de 12), mas com uma representação expressiva de nomes importantes da arte europeia e norte-americana, e com uma amplitude cronológica que contempla, naturalmente, a Renascença italiana, e atravessa proporcionalmente toda a História de Arte, do séc. II d C a obras já do século XXI. Quando falamos em “representação expressiva de nomes importantes” e a sua distribuição cronológica, não se infira que estamos perante uma antologia de detalhes organizados numa perspetiva histórica. Nem o investigador Daniel Arasse, que Anedda tem como referência, o fez, tendo centrado o seu estudo *Le détail*<sup>33</sup>, com cerca de 500 páginas, a 10 detalhes de obras. A autora italiana não pretendeu, tal como o estudioso francês, erguer um “sappere completo” (Arasse: 1996: IX) e enciclopédico, mas um “monumento appassionato” (*idem*) ao detalhe com capacidade de despertar o observador. Não aparecem alguns grandes nomes de clássicos da pintura, há outros que aparecem repetidos com obras diferentes (Rembrandt, Théodore Géricault e Edward Hopper) e regista-se uma curiosa amálgama de artes: 27 quadros, um trabalho vídeo (n.º8), uma fotografia (n.º4), uma miniatura em caixa (n.º23), uma instalação (n.º27) e uma escultura em madeira (n.º25).<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Uma ressalva para a referência, feita no corpo da éfrase, a uma galeria inglesa, Walker Art Gallery em Liverpool, onde a autora observou os quadros donde extraiu os detalhes 2, 4 e 22.

<sup>33</sup> O estudioso chamou-lhe em subtítulo “uma história aproximada da pintura”: *Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*.

<sup>34</sup> Em anexo (A), encontram-se organizados vários índices a partir da lista das obras: índice alfabético dos artistas, índice por nacionalidades dos artistas, índice cronológico das obras e agrupamento por artes.

Depois desta visão holística (tão arredada do espírito da obra), a análise vai encaminhar-se, não para o quadro completo a que o leitor não tem acesso, mas para a parte, o retalho, o detalhe escolhido pela autora e que vai sendo isolado

página a página ao longo da primeira parte: o pormenor gráfico do quadro na página esquerda e o apontamento efrástico textual à direita, numerado, conforme a imagem.

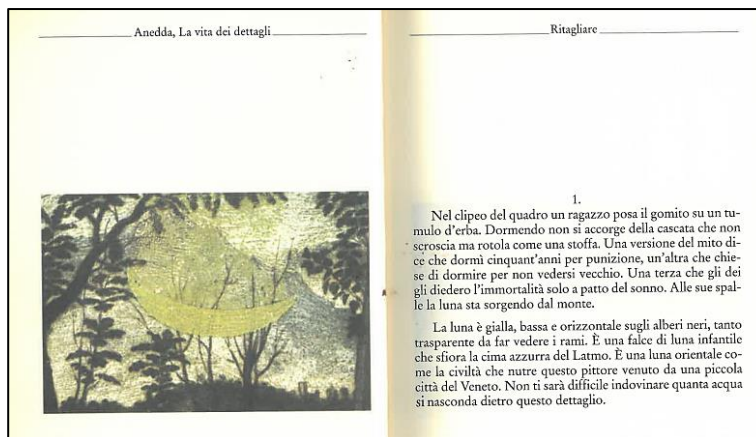


Fig.3.1. - *La vita dei dettagli*, pp.4/5, Antonella Anedda, 2009

## O DETALHE: A PARTE, O TODO E A FUGA

Comecemos a análise com o exemplo atrás apresentado, integrando o zoom no todo do quadro e iluminando o texto com a respetiva tradução em baixo<sup>35</sup>:

### 1. CIMA DE CONEGLIANO *Endimione dormente* (1506)



Detalhe

Nel clipeo del quadro un ragazzo posa il gomito su un tumulo d'erba. Dormendo non si accorge della cascata che non scroscia ma rotola come una stoffa. Una versione del mito dice che dormì cinquant'anni per punizione, un'altra che chiese di dormire per non vedersi vecchio. Una terza che gli dei gli diedero l'immortalità solo a patto del sonno. Alle sue spalle la luna sta sorgendo dal monte

La luna è gialla, bassa e orizzontale sugli alberi neri, tanto trasparente da far vedere i rami. È una falce di luna infantile che sfiora la cima azzurra del Latmo. È una luna orientale come la civiltà che nutre questo pittore venuto da una piccola città del Veneto. Non ti sarà difficile indovinare quanta acqua si

Fig.3.2. - Cima De Conegliano, *Endimione dormiente*, 1506

nasconde dietro questo dettaglio. (Anedda, 2009: 5)

<sup>35</sup> Tradução: No escudo da pintura, um rapaz repousa o cotovelo sobre um monte de erva. Dormindo, não repara no rio que não cai em cascata, mas desliza no seu caminho. Uma versão do mito diz que ele dormiu cinquenta anos como castigo, outra que pediu para dormir para não se ver velho. Uma terceira versão diz que os deuses lhe deram imortalidade apenas no sono. Atrás dele, a lua está subindo a montanha. A lua é amarela, baixa e em posição horizontal, depositada sobre árvores negras, e tão transparente que mostra os galhos por trás. É uma lua crescente, infantil que toca o topo azul de Latmo. É uma lua oriental como a civilização que influencia esse pintor da pequena cidade de Veneto. Não será difícil adivinhar quanta água está oculta por trás desse detalhe.

Conforme se observa, o primeiro parágrafo contém informação só entendida tendo em conta o todo do quadro, enquanto que o segundo parágrafo destaca o elemento da lua, para lhe adiantar dados não explícitos no detalhe: o monte Latmos que enquadra a lua e o estilo oriental que influencia a arte de Cima de Conegliano. Genericamente, estamos perante um apontamento que, em vez de fazer a “fuga” do quadro e fazê-lo “desaparecer”, de acordo com as palavras da autora, antes recentra o comentário no quadro no seu todo, convocando informação daí extraída. Por outro lado, o elemento da lua, central no detalhe escolhido, só pode ser entendido com a explicação do mito dada no primeiro parágrafo da éfrase, revelando-se um elemento com forte carga simbólica no quadro.

Situação análoga se observa no segundo detalhe apresentado, também de um pintor italiano, Giovanni Segantini, século XIX. Os arbustos isolados na apreciação da autora merecem duas linhas no primeiro parágrafo, enquanto que no seguinte se descrevem os restantes elementos do quadro que justificam o seu título (*Lust*).

## 2. GIOVANNI SEGANTINI - *Lust*<sup>36</sup> (1891)



Fig. 3.3. - Giovanni Segantini, *Lust*, 1891

Cespugli cespugli, cespugli. Quanti ne incontrerai tra questi quadri. Cespugli che si chinano sull'acqua, cespugli neri di fuoco, cespugli stecchiti dalla neve.

Guarda questi rami fotografati alla Walker Gallery di Liverpool. Sembra solo un paesaggio svizzero ma il pittore meditava sulla colpa femminile, sempre la stessa: sessuale. Il quadro fa parte di un ciclo ispirato al poema *Nirvana* di Luigi Illica. Per Illica “mala madre” sono tutte le donne che rifiutano di esselo e peccano per desiderio. Quando fu comprato a fine Ottocento il titolo fu cambiato da *The Punishment of lust in The punishment of luxury*. Adesso è semplicemente *Lust*. Due donne che non vedi fluttuano sulla schiena, punite dal vento. Non hanno gambe: al loro posto un unico cirro grigio nel bianco della neve, su uno sfondo di forra. (idem: 7)<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Tradução: Arbustos, arbustos, arbustos. Tão frequentes de encontrar nos quadros. Arbustos que me chamam na água, arbustos pretos de fogo, arbustos rígidos da neve.

Reparem nesses galhos fotográficos na Galeria Walker, em Liverpool. Parece apenas uma paisagem suíça, mas o pintor refletia sobre a culpa feminina de natureza sexual. O quadro faz parte de um ciclo inspirado no poema *Nirvana* de Luigi Illica. Para Illica, “mãe má” são todas as mulheres que se recusam de o ser e

A estes dois primeiros casos, junta-se a grande maioria dos 32 detalhes escolhidos, isto é, em quase todos, a parte implica o todo, fazendo sobressair a faceta de Anedda-historiadora em detrimento da Anedda-poeta. Há, no entanto, oito registos que correspondem à caracterização que a autora faz do “detalhe” que se “isola del quadro” porque este “scompare” pois a “lo ha inghiottito il buio” e onde “C’è stata una ferida, ora c’è intimità” (idem: 2 – ver tradução na nota 27 deste trabalho).

A ideia recorrente de fuga que a autora associa ao detalhe aparece definida na introdução como a capacidade que o detalhe tem de se libertar da obra e funcionar como o seu primeiro plano: “Nato da una prigionia, questo libro progetta una serie di fughe.” (idem: X)<sup>37</sup> “Questo dettaglio è una tregua, l’intero quadro una fuga.” (idem: 55 / detalhe n.º26)<sup>38</sup>. Mais vezes o termo ‘fuga’ é utilizado na obra<sup>39</sup>, o que o transforma num verdadeiro nome/sema ancorador para definir o detalhe na prosa aneddiana: ele é simultaneamente a ‘fuga’ do pormenor da prisão do quadro, mas também a porta que permite, a quem observa o detalhe selecionado, de inventar a sua história. Esta é mesmo a ‘instrução de uso’ que a autora sugere no texto homónimo (“Istruzioni per l’uso”) que antecede a primeira parte dos detalhes: (“... inventasse un’altra storia, vedesse, a sua volta, in modo impensato.”) ( idem: 3)<sup>40</sup>.

Esta força que atribui ao pormenor está evidenciada de uma forma curiosa no exemplo n.º20, referente a um quadro de Edward Hopper, cujo registo se inicia com este período: “Questo non è un dettaglio di un quadro, ma il quadro di un dettaglio.” (idem: 43)<sup>41</sup>

Os dois exemplos, que seguidamente analisamos, documentam precisamente o carácter “intimista” e subjetivo de alguns (poucos) detalhes que valem por si e criam narrativas, independentemente do significado e simbologia do quadro no seu todo.

---

pecam pelo desejo. Quando foi comprado no final do século XIX, o título foi substituído de O castigo da luxúria por O castigo do luxo. Agora é simplesmente Lust (luxúria). Duas mulheres que não se veem, flutuam de costas, arrastadas pelo vento. Elas não têm pernas: em seu lugar, um único vestido cinza no branco da neve, sobre um fundo de desfiladeiro.

<sup>37</sup> Tradução: Nascido numa prisão, este livro projeta uma série de fugas.

<sup>38</sup> Este detalhe é uma tregua, o quadro inteiro é uma fuga.

<sup>39</sup> Ao todo 7, incluindo aqui o uso deste substantivo no título do quadro representado no fragmento n.º26 *Fuga in Egitto* de Adam Elsheimer

<sup>40</sup> Tradução: inventasse a sua história, olhasse à sua volta de um modo impensado.

<sup>41</sup> Tradução: Este não é o detalhe de um quadro, mas o quadro de um detalhe.

8. BILL VIOLA *The reflecting pool* (1977-79)

Fig. 3.4. – Bill Viola, *The reflecting pool*, 1977-79

Questo è il dettaglio di un vídeo che potrebbe essere raccontato nuotando. Amo nuotare lentamente con qualcuno e parlare lentamente immergendo alternativamente la guancia a sinistra e a destra. Trattengo l'aria, l'acqua e le parole. Tra le mie frasi e gli abissi c'è lo stesso dialogo dei vivi con i morti. Nulla di ciò che vive sott'acqua respira a lungo sulla terra, nulla di umano vive a lungo sott'acqua.

Si mi distraigo e tu ti allontani, il mare mi riempie le orecchie, le labbra, il naso. Gli occhi si accecano, il sale si fissa in gola come calce acesa.

Immagina i morti come creature ormai marine che cerchino di oltrepassare la parete dell'acqua e poi ritornino di nuovo dalla vita delusi come risacca.<sup>42</sup> (idem: 19)

Estamos perante um registo efrástico sobre um fotograma de um vídeo que, desanexado do documento no seu todo, vale por si, isto é, a poeta deu-lhe autonomia narrativa. A partir da imagem da superfície da água, o sujeito poético imagina-se a nadar e a linha de água que separa o mundo de cima e o de baixo pode também separar a vida da morte. “Trattengo l'aria, l'acqua e le parole. Tra le mie frasi e gli abissi c'è lo stesso dialogo dei vivi con i morti.” (idem: 19)<sup>43</sup>

O mesmo eco desta ideia de transição de um mundo para outro é sugerida no apontamento efrástico do detalhe n.º6 sobre um quadro de Rene Magritte (imagem 3.5.) que explora paradoxalmente o binómio dia/noite, “Una casa la sera di Natale? Una casa

<sup>42</sup> Tradução: Este é um detalhe de um vídeo que pode ser contado a nadar. Gosto de nadar lentamente acompanhada por alguém e ir falando, imergindo a face, alternadamente, à esquerda ou à direita. Controlando o ar, a água e a palavra. Entre as minhas frases e o abismo, há o mesmo diálogo dos vivos com os mortos. Nada que vive debaixo de água respira por muito tempo na terra, e nenhum humano vive muito debaixo de água.

Se eu me distraio e te vais embora, o mar enche os meus ouvidos, os meus lábios, o meu nariz. Os olhos ficam cegos, o sal fixa-se na garganta como limão aceso.

Imagina os mortos como criaturas marinhas que tentam atravessar a parede da água e depois retornam à vida decepcionados da ressaca.

<sup>43</sup> Tradução: Controlando o ar, a água e a palavra. Entre as minhas frases e o abismo, há o mesmo diálogo dos vivos com os mortos.

in un mattino estivo? Ancora illuminata? Già illuminata? Parliamo di un regno ambiguo come un lago.” (idem: 15)<sup>44</sup>

O mesmo reino ambíguo entre a vida e a morte presente no lago de Bill Viola.

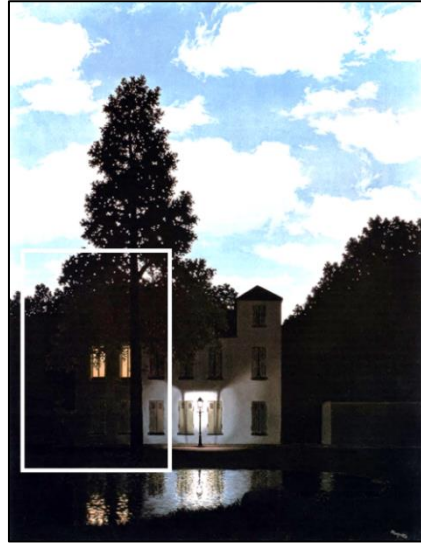


Fig.3.5. Rene Magritte, *L'impero de la Lucce*, 1954

O último detalhe centrado nos pés de *Cristo Morto*, de Mantegna, remata com a mesma ideia da morte e exprime a “vertigem” do ser humano perante a consciência de finitude.

32. MANTEGNA, *Cristo morto* (1480-90 ca)

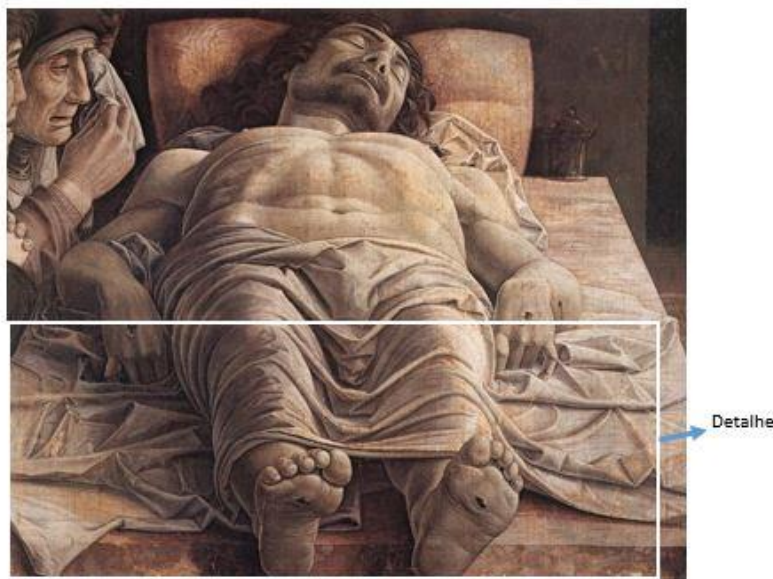


Fig.3.6. Mantegna, *Cristo Morto*, ca 1480-90

Sono i piedi di un morto. A volte nelle camere ardenti li legano con un filo di nylon perché non si divarichino. Qui sono allieneati su un marmo rosso venato di marmo bianco: la pietra dell'unzione su cui lo avrebbero messo prima di ungere il corpo. In origine il marmo era solo rosso, le lacrime – dice un vangelo apocrifo – lo hanno solcato di bianco.

Il pittore tenne com sé il quadro fino alla fine insieme alla sua collezione di monete antiche. Quando lo dipinse aveva appena perso due figli: Federico e Girolamo.

<sup>44</sup> Tradução: Uma casa na véspera de Natal? Uma casa numa manhã de verão? Ainda iluminada? Já iluminada? Falamos de um reino ambíguo como um lago.

Vedo la sua vita intrizzire, secca come una ciotola di tempere. Rivedo me stessa davanti a piedi simili.

Questo non è solo un Cristo morto ma il ritratto della nostra vertigine davanti a ogni morte, la sua veduta aerea. L'occhio percorre un paese deseto.

Devo smettere le forze mi abbandonano.

Questo libro è impossibile.

Questo libro è infinito.<sup>45</sup> (idem: 67)

Este final do primeiro capítulo, com a éfrase sobre o último detalhe, apresenta alguma analogia com o desabafo cansado do nosso épico nacional no final do seu poema: “Nô mais, musa, nô mais que a Lira tenho | Destemperada e a voz enrouquecida” (Camões, 1995: 447). Esta associação não é aqui acidental e abre o comentário, a partir deste ponto, para aspetos formais e literários das éfrases de Antonella Anedda.

## A ARTE DO/NO DETALHE

Conforme acima observámos, a utilização de uma linguagem informativa que integra o detalhe na narrativa geral do quadro, reafirma a faceta de historiadora da autora na criação de éfrases. No entanto, os registos analisados apresentam diferentes características formais e estilísticas que estruturámos em itens de análise para facilitar uma visão de conjunto. (Anexo B)

Um traço geral destes registos é o destaque de elementos concretos que revelam o poder de imagens evidenciados no detalhe: é a lua, são os arbustos, é a barriga, são os pés, é o reposteiro e a árvore, é o cão e o mar, etc. Muitos nomes são acompanhados de adjetivação abundante [“La luna è gialla, bassa”, “transparente”, “infantile”, “orientale” (idem: 5), - amarela, baixa, transparente, infantil, oriental – detalhe n.º19] ou são adjetivados por verbos [“La luna sorge (o tramonta) e si sdoppia” (idem: 55) - A lua surge (ou define-se) e duplica-se - detalhe n.º26]. As frases são, regra geral, curtas e fragmentadas no período ou parágrafo, marcando uma descrição objetiva de elementos

---

<sup>45</sup> Tradução: São os pés de um morto. À volta na câmara ardente, amarram-nos com um fio de nylon para que não se afastem. Aqui estão eles alinhados em um mármore vermelho com veios de mármore branco. A pedra da unção sobre a qual eles o colocariam antes de ungir o corpo. Na sua origem, o mármore era vermelho, mas as lágrimas – diz um evangelho apócrifo – mudaram-no para branco.

O pintor mantém a pintura com ele até o final, juntamente com sua coleção de moedas antigas. Quando ele a pintou, tinha acabado de perder dois filhos: Federico e Girolamo.

Vejo a sua vida entorpecida, seca como uma tigela de têmpera. Assim me vejo na frente de semelhantes pés.

Este não é só um Cristo morto, mas o retrato da nossa vertigem diante de cada morte, a sua vista aérea. Os olhos percorrem um país deserto

Tenho que parar, as forças abandonaram-me.

Este livro é impossível

Este livro é infinito.

ou evidenciando um ritmo impressionista de forte subjetividade [“Il cielo è blu-cobalto spezzato da un temporale. Piangono un morto. Uno prega. Uno appoggia le mani sul vuoto, un altro le spalanca , un altro ancora si asciuga gli occhi con un telo giallo. Non hanno gambe. In uno sfumano in fuoco, in un altro in nube. Gli altri due al posto dei piedi hanno soltanto ali.” (idem: 37)<sup>46</sup> - detalhe n.º17 sobre um quadro de Giotto]. Há muitas vezes sequências interrogativas de interpelação da imagem [“Di chi sono questi occhi? Di una vecchia demente. Dove appare? Nella luce calva di ombre di un Museo di Lione. Il pittore l’espargie la fronte di macchie grigie come ciottoli. Cosa l’há resa pazza?” (idem: 61)<sup>47</sup> - detalhe n.º29]. As repetições acontecem, expressivas [“Cespugli cespugli, cespugli. Quanti ne incontrerai tra questi quadri. Cespugli che si chinano sull’acqua, cespugli neri di fuoco, cespugli stecchiti dalla neve” (idem: 7)<sup>48</sup> - detalhe n.º2]. Há trechos de grande sensibilidade e emoção [“Questo non è solo un Cristo morto ma il ritratto della nostra vertigine davanti a ogni morte, la sua veduta aerea. L’occhio percorre un paese deseto. /Devo smettere le forze mi abbandonano./Questo libro è impossibile./Questo libro è infinito.” (idem: 67)<sup>49</sup> - detalhe n.º32]” Outros evidenciam algum efeitismo verbal, dominado pelo jogo de palavras [“Questo dettaglio è una tregua, l’intero quadro una fuga” (idem: 55)<sup>50</sup> - detalhe n.º26].

Por vezes, o léxico utilizado revela contextos particulares. Por exemplo, no final do registo ecfrástico sobre o detalhe n.º29, aparece um breve parágrafo isolado onde se lê: “La didascalia dice: l’invidia.” (idem: 62)<sup>51</sup> Os dois parágrafos anteriores a esse remate interrogam-se sobre a origem daquele olhar, sendo a resposta fornecida com recurso a uma “didascália” – é a inveja que justifica aquele estranho olhar. Quando usamos as aspas na palavra, é para marcar a sua descontextualização textual, uma vez que ela é utilizada no texto dramático para fornecer indicações cénicas quando a peça é transposta para palco. Anedda isolou este lado instrucional do termo e usou-o em substituição do título do quadro: *Alianata con monomania dell'indivia* (Alienada com demência da

<sup>46</sup> Tradução: O céu é de um azul cobalto atravessado por uma tempestade. Choram um morto. Um reza. Um levanta as mãos no vazio, outro as abre, outro enxuga os olhos com um pano amarelo. Eles não têm pernas. Num deles, elas desaparecem no fogo, noutra nas nuvens. Os outros dois, em vez de pés, têm apenas asas.

<sup>47</sup> Tradução: De quem são estes olhos? De uma velha demente. Onde aparece? O pintor abre a testa com manchas cinzentas como seixos. O que a deixou zangada?

<sup>48</sup> Tradução: Arbustos, arbustos, arbustos. Tão frequentes de encontrar nos quadros. Arbustos que me chamam na água, arbustos pretos de fogo, arbustos rígidos da neve.

<sup>49</sup> Tradução: Este não é só um Cristo morto, mas o retrato da nossa vertigem diante de cada morte, a sua vista aérea. Os olhos percorrem um país deserto. / Tenho que parar, as forças me abandonarem. / Este livro é impossível./ Este livro é infinito.

<sup>50</sup> Tradução: Este detalhe é uma tregua, o quadro inteiro é uma fuga.

<sup>51</sup> A didascália diz: a inveja

inveja). Ao fazer um uso do título como se fosse uma informação para o ator, parece que se entrou no palco das doenças mentais em que cada papel configura um insanidade. Efetivamente, o artista, Theodore Gericault, pintou uma série de 10 retratos a óleo para o psiquiatra Étienne-Jean Georget, em que cada figura representava uma doença mental: a inveja, a cleptomania, a adição do jogo, etc. *Insane woman* foi o título dado à série. Anedda mais não faz do que dar uma nova interpretação a uma palavra de um diferente domínio e contexto artísticos. Viagem intertextual porque de texto se trata, mas também viagem interartes porque a palavra projeta para a pintura e o teatro.

A nível da estrutura sintática, há apontamentos que revelam particularidades, em que Anedda parece querer contaminar a forma do seu texto com o conteúdo que quer transmitir. Atendemos no registo sobre o quadro de Piero della Francesca *Il battesimo de Cristo*:

Questo pioppo è chiaro e senza tormento. Puoi quasi sentire gli uccelli mattutini tra i rami. L'aria è límpida. È una primavera fredda come ce ne sono spesso in Toscana. La pozza d'acqua scintilla, un uomo si spoglia, il suo dorso è chiaro come la corteccia dell'albero. La colomba dello spirito soffia dove vuole. Tutto è nudo. La geometria scortica lo spazio. La prospettiva lo tiene immobile. (idem: 31)<sup>52</sup>

A pureza do ritual representado pode ser sentida nas frases simples e curtas e no vocabulário utilizado, “Tutto è nudo”, como o corpo de Cristo. Conforme salienta Anedda, as formas geométricas, tão caras a um pintor-matemático, e os efeitos de perspetiva reforçam todo o conjunto da obra. A historiadora de arte brasileira Simone Martins afirma a propósito sobre este quadro de Piero della Francesca:

Piero era um matemático cujo gênio deu uma imensa contribuição ao início da Renascença italiana. Aqui ele apresenta um fato solene, o momento do batismo de Cristo, como um instante de imobilidade silenciosa, por meio de uma pintura que mostra toda austeridade, o equilíbrio e a perfeição de um teorema de geometria ou de uma equação matemática. (Martins, 2017)<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Este álamo é claro e sem tormento. Pode-se quase sentir os pássaros matinais entre os ramos. O ar é límpido. É uma primavera fria como é frequente na Toscânia. A poça de água cintila, um homem despe-se e o seu dorso é claro como a casca da árvore. A pomba do espírito sopra/paira onde quer. Tudo está nu. A geometria distorce o espaço. A perspetiva tem-no imóvel.

<sup>53</sup> MARTINS, Simone R.; IMBROISI, Margaret H. *Impressionismo. O Batismo de Cristo, Piero Della Francesca*. Disponível em: <http://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-19/impresionismo/>.

Refere mais à frente que “a composição baseia-se num quadrado e num círculo. O quadrado representa a terra, o círculo simboliza o céu.”, que definem os três planos de perspectiva:

O rio aparece serpenteando rumo a distância. Tal como outros artistas da sua época, Piero tinha dificuldade de resolver todos os planos da paisagem. Ele domina bom o primeiro plano e o plano do fundo, mas não consegue uni-los por meio de um plano médio. As curvas do rio fazem esta união com algum sucesso; mas Piero evitou o problema com inteligência, agrupando as figuras de modo que escondam quase todo o plano médio. (idem)

Este quadro causa igualmente grande impacto no poeta Philippe Jaccottet que a ele dedica um escrito efrástico e que é reproduzido na segunda parte do livro de Anedda, intitulada *Un museo interiore* e analisada mais à frente neste trabalho. São desse poeta suíço as palavras:

Questa grande pittura tranquilla mi aveva trattenuto cosi a lungo in quanto celebrazione del giorno, del risveglio, del perpetuo cominciamento la cui acqua ci lava chiunque siamo e per quanto siamo potuti cadere in basso. (Jaccottet *apud* Anedda, 2009: 73)<sup>54</sup>

O impacto das obras, ou trechos delas, na escrita de Anedda reflete-se em écfrases com variantes estilísticas, que oscilam entre a prosa poética e textos informativos servidos por uma linguagem essencialmente denotativa. Em qualquer dos cambiantes, está presente um discurso pessoal de quem observa e foca a sua atenção num pormenor. É esse filtro pessoal que nos interessa seguidamente analisar.

## O EU NO DETALHE

O objetivo traçado no subtítulo da obra de imaginar mundos – *immaginare mondi* (*Scomporre quadri, immaginare mondi*) -, exprime-se nessas marcas pessoais que se encontram em quase todos os registos (20 em 32, conforme identificado no Anexo B), presente desde o uso pontual do verbo na 1.<sup>a</sup> pessoa [“Guardo meglio il suo manto.” (idem: 9) -detalhe n.º3], até uma presença mais forte da poeta no discurso. Algumas vezes, passa a integrar a sua própria experiência de fruição artística, incluindo-se na obra (na

---

<sup>54</sup> Tradução: Essa grande pintura tranquila segurou-me durante toda a celebração do dia, do despertar, do começo perpétuo, cuja água nos lava quem quer que sejamos e quão baixo tenhamos caído.

instalação de Ron Mueck, n.º27, Antonella Anedda fotografa-se junto da obra, conforme imagem reproduzida na p.50 deste trabalho) ou refere a sua ligação pessoal ao espaço retratado no quadro (quadro de Lawrence Lowry sobre Liverpool, detalhe n.º28) ou recria novos sentidos para aquilo que observa [“Si guardi bene forse puoi condividere com me quello che sembra questo nuovo quadro: un viso di donna che dorme.” (Anedda, 2009: 53)<sup>55</sup>detalhe/escultura n.º 25].

A presença do ‘eu’ no discurso, pode implicar uma relação com o ‘tu’ e observa-se, aqui e ali, uma relação dialógica com o leitor/observador, envolvendo-o na sua própria emoção sobre o detalhe. Esse diálogo pode ser estabelecido através da pessoa e forma verbal imperativa [“Guarda questi rami...”<sup>56</sup>– (idem: 7) – “Immagina i morti...”<sup>57</sup>– (idem: 19)], acompanhada ou não de pronome pessoal [“Dimmi a chi appartiene...”<sup>58</sup> (idem: 29)], sendo o leitor convocado a participar nesta interrogação do detalhe que impressionou a poeta.

Curiosa é a interferência que o eu-enunciador faz na écfrase n.º19, a partir do quadro de Velázquez *Venere allo specchio*, que representa Vénus nua deitada de costas, com um espelho em frente que reproduz o seu rosto. A poeta italiana especula no seu texto sobre a identidade desse rosto e admite que pode ser o seu: “Ecco una schiena, potrebe essere mia. Quelle che ami guardare, quelle che cerco di conservare perché il tuo corpo riconosca il mio. (...) ma qui (...) Amore le porge uno specchio e il viso che riflette potrebe non appartenere a quel corpo. Potrebe essere mio, è mio.” (idem: 41)<sup>59</sup>. O verbo modal repetido três vezes “potrebe” dá conta da metamorfose e fusão do eu-enunciador e observador na figura representada que se vê, ela própria, também ao

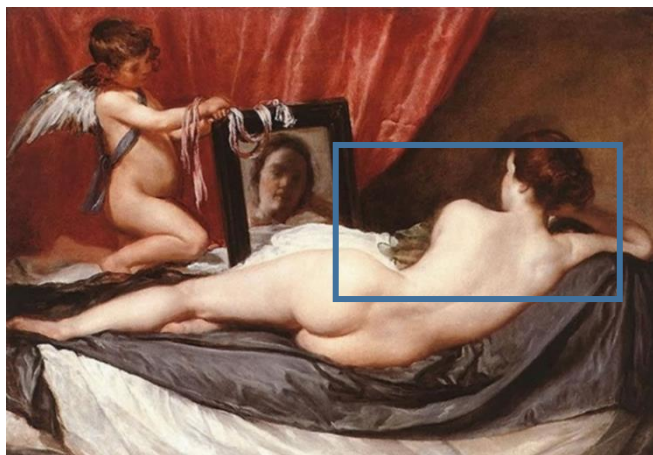


Fig.3.7. Velázquez, *Venere allo specchio*, 1650

<sup>55</sup> Tradução: Se alguém olhar de perto, talvez possa compartilhar comigo sobre o aspeto desta nova imagem: o rosto de uma mulher adormecida.

<sup>56</sup> Tradução: Repara nestes ramos.

<sup>57</sup> Tradução: Imagina os mortos.

<sup>58</sup> Tradução: Digam-me a quem pertence...

<sup>59</sup> Tradução: Aqui está uma cena, pode ser minha. Aquela que gosta de assistir, aquela que tento conservar para que seu corpo reconheça o meu. (...), mas aqui (...) o Amor entrega-lhe um espelho e o rosto que reflete pode não pertencer a tal corpo. Pode ser meu, é meu.

espelho. Mas só o quadro completo do pintor espanhol permite compreender estas palavras, porque os elementos selecionados no detalhe não incluem o espelho.

Esse jogo de espelhos, reforçado com um categórico “è mio”, revela-se aliás caro a Diego Velázquez que, no seu célebre quadro *As meninas*, se autorrepresenta na própria pintura, incluindo igualmente a família real refletida num espelho. Quem observa o quê é o desafio lançado no quadro e a própria Anedda parece querer relacionar-se com esse jogo de reflexos. “Potrebe”, tudo é possível no mundo dos espelhos.

Estas marcas pessoais foram logo clarificadas na introdução da obra: “Alla domanda sul perché siano 32, rispondo che ogni sguardo sostiene quello che può, in quel particolare momento di vita, e che l’ultimo dettagliomi há fatto sentirei l peso di tutti precedenti. Ho dovuto smettere, stabilire una tregua, ...” (idem: X)<sup>60</sup>. É o impulso criativo e a sensibilidade da poeta que ressaltam nestes registos, cruzados com o seu conhecimento de História de Arte.

## AS FUGAS E AS VOZES - PERCURSOS INTERTEXTUAIS

É precisamente o mundo de referências de História de Arte que absorve a maioria das écfrases do livro. A referida ‘fuga’ do detalhe é feita, conforme analisámos, para o quadro no seu todo e para o contexto de autor e obra. Simultaneamente, a autora utiliza outras vozes de autoridade literária ou técnica para reafirmar a sua interpretação, criando uma vasta rede de referências reveladoras da vasta erudição e mundo alargado de referências artísticas da poeta. Vamos agrupar as vozes referidas no capítulo principal, *Ritagliare*, reunidas em dois tipos: as vozes dos poetas e as dos críticos.

- A. POETAS: Luigi Illica; Zbigniew Herbert; Alighieri Dante; Silvia Path; Sergej Esenin; Gerald Hopkins
- B. CRÍTICOS: Mark Strand; Charles Simic<sup>61</sup>; Erwin Panofsky; Giorgio Vasari; Peter Campbell; John Berger

---

<sup>60</sup> Tradução: À pergunta de porquê 32 detalhes, respondo que cada olhar suporta o que consegue naquele momento particular da vida e que o último detalhe me fez sentir o peso de todos os outros. Tive que parar, estabelecer uma tregua, ...

<sup>61</sup> Além de críticos, tanto Mark Strand como Charles Simic, são também e, acima de tudo, poetas.

### Intertextualidade com os Poetas

A.1. A voz que se cruza com o pintor Giovanni Segantini, no detalhe n.º2 (reproduzida na p. 27 deste trabalho), é do poeta oitocentista Luigi Illica, seu contemporâneo. Anedda explicita: “Il quadro fa parte di un ciclo ispirato al poema *Nirvana* de Luigi Illica.” (idem: 7)<sup>62</sup>, fornecendo depois a informação necessária para se entender o significado do quadro. O seu título atual é *Lust*<sup>63</sup> e pretende criticar as “mala madre” (mães ruins) que recusam a sua função de maternidade e cedem ao desejo sexual. Ao colocar duas mulheres de costas suspensas e flutuando ao vento, em estado de sonho e como num limbo entre a vida e a morte, o pintor sugere mais o resgate para a vida. Do conjunto dos elementos do quadro, o olhar de Anedda isolou, não as figuras femininas, mas uns arbustos (citado na p. 27 do trabalho).

A.2. Citações do poeta polaco Zbigniew Herbert são incluídas nos textos ecrásticos dos detalhes n.º3 e 10, para reforçar, respetivamente, a descrição da paisagem do quadro de Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano*, e a figura de Van Gogh, em *Cipresso su un cielo stellato*. Os apontamentos que Anedda utiliza do autor são tópicos, resumem-se a simples registos objetivos e sem apreciações: “Il paesaggio è secco come un’aia” (idem: 9)<sup>64</sup>, escreve Herbert a propósito do ambiente de fundo que rodeia a figura do cavaleiro (*condottiere*) retratado; sobre o pintor holandês, é reproduzido um testemunho de um velho que o conheceu na própria citação de Z. Herbert « “... Vivera solo, come un cane. I ragazzii gli tiravano lo pietre” há raccontato un Vecchio, che lo aveva conosciuto, al poeta Zbigniew Herbert.» (idem: 23)<sup>65</sup>. Certamente que não foi de um livro de poemas que Anedda retirou estas citações, mas da obra ensaística deste candidato polaco ao Prémio Nobel da Literatura (1991) que fez viagens a Itália e escreveu sobre arte.



Fig. 3.8. Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano*, 1328

<sup>62</sup> Tradução: O quadro faz parte de um ciclo inspirado no poema *Nirvana* de Luigi Illica.

<sup>63</sup> Luxúria

<sup>64</sup> Tradução: A paisagem está seca como uma eira.

<sup>65</sup> Tradução: Vive sozinho, como um cachorro. As crianças atiram-lhe pedras.” disse um velho que o conheceu, ao poeta Zbigniew Herbert.

A.3. Mais subtil é diálogo estabelecido no mesmo detalhe n.º3 com a obra *Divina Comédia* de Alighieri Dante. A autora detém-se na descrição do manto do soldado do quadro de Simone Martini, comparando os elementos geométricos de triângulos e losangos com o aspeto das escamas do monstro Gerion que aparece, na referida obra de Dante, no capítulo XVII, na primeira parte, “Inferno”. Lê-se no texto de Anedda: “Guardo meglio lo suo manto. Non sono stelle ma triangoli bruni, losanghe nere su stoffa ocre, nodi e rotelle: il mantello tartaro di Gerione nel XVII canto dell’Inferno.” (idem: 9)<sup>66</sup> No intertexto subjacente da obra de Dante, lê-se para descrever a figura de Gerion:

lo dosso e ‘l petto e ambedue le coste  
dipinti avea di nodi e di rotelle  
Con più color, sommesse e sovrapposte  
Non fer mai drappi Tartari né Turchi,  
Né fuor tai tele per Aragne imposte.<sup>67</sup>

Conforme se verifica no texto de Dante, não há referência a um “mantello tartaro di Gerione” (manto tártaro de Gerion), mas a uma figura cujo dorso tinha “pintados muito nó muita rodela”, que fazia lembrar o tecido tártaro, de aspeto similar, usado na Idade Média. Anedda funde as duas referências implícitas: o dorso de Gerion assemelha-se ao tecido tártaro medieval + o manto do soldado assemelha-se ao dorso de Gerion = logo, o soldado usa manto tártaro de Gerion. Como os detalhes vivem de subtilidades, há uma outra referência que pode relacionar-se com o intertexto de Dante, e que está expressa no último parágrafo do registo de Anedda: “Sotto altre spoglie, anche ora, in qualche luogo, com lo stesso ritmo, il soldato avanza.” (idem: 9)<sup>68</sup> Este avançar do soldado pode relacionar-se com a função do monstro Gerion na narrativa de Dante que assegurava, na ação da obra, a transição dos condenados de um círculo infernal para outro, o que nos pode sugerir o tema da morte e da transição de mundos tão cara a Bill Viola, o artista de vídeo várias vezes destacado na obra de Anedda.

<sup>66</sup> Tradução: Reparo no seu manto. Não são estrelas, mas triângulos castanhos, losangos pretos em tecido ocre, nós e rodas. O manto tártaro de Gerion no XVII canto do Inferno.

<sup>67</sup> Tradução de Vasco Graça Moura: “e em ambos os seus flancos, peito e costas/ pintados muito nó muita rodela:/ com mais cores tingidas, sobrepostas,/ nem Tártaros nem Turcos já fizeram,/ nem as telas de Aracne são compostas.” In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Lisboa: Quetzal, 2011 p.162-163

<sup>68</sup> Tradução: Em outras formas, mesmo agora, em algum lugar, com o mesmo ritmo, o soldado avança.

A.4. As escritoras Sylvia Path e Emily Brontë são convocadas a dialogar com o detalhe n.º4, a primeira explicitamente e a outra de uma forma implícita, conforme testemunha o 1.º período da éfrase: “Il titolo potrebbe essere *Cime tempestose* come il romanzo e come



Fig. 3.9. Justine Kurdland, *Grassland drifters*, 2001

la poesia di Sylvia Path.” (idem: 11)<sup>69</sup> A referência ao romance (“il romanzo”) tem aqui um valor de alguma universalidade, um clássico da literatura, pelo que dispensa a nomeação de autor, o título aponta para o romance homónimo (Morro dos Ventos Uivantes / *Wuthering Heights* / Monte dos vendavais / *Cime tempestose*) da escritora inglesa Emily Brontë. Também Sylvia Path tem um poema intitulado *Wuthering Heights*

(incluído na coletânea *The Collected Poems of Sylvia Plath*, editada postumamente pelo seu marido Ted Hughes) e detalha uma caminhada que leva a poeta ao longo dos pântanos de Yorkshire, onde Emily Brontë uma vez viajara; a sua leitura revela a ideia de suicídio que a atormentava (“the roots of heather will invite me / to whiten my bones among them”<sup>70</sup>) e reflete o ambiente depressivo da narrativa de Brontë, martelando na repetição: “black stone, black stone” (Plath: 1981, 167). Com este intertexto literário, é difícil voltar a olhar para a fotografia de Justine Kurdland, *Grassland drifters*, sem sentirmos o peso da vida de Sylvia Path e de Catherine, protagonista do romance de Emily Brontë.

A.5. Uma citação de um outro artista aparece associada a um quadro de Edward Hopper, no detalhe n.º24, onde a luz do sol projetada numa parede desenha também uma asa. Asa de cal. Trata-se de um verso do poeta Sergej Esenin “Noi ce ne andremo là dove è silenzio e pace.” (idem: 51) e que Anedda considera como legenda ajustada da pintura. Este poeta do imagismo russo, da mesma geração de Maiakovski que muito o admirava, e contemporâneo de Hooper, antecipou o fim



Fig. 3.10 - Edward Hopper, *Rooms by the Sea*, 1951

<sup>69</sup> Tradução: O título poderia ser Montes tempestuosos / Monte dos Vendavais como o romance e como a poesia de Sylvia Path.

<sup>70</sup> PLATH, Sylvia. *The collected Poems of Sylvia Plath*, edited by Ted Hughes. New York: Harper & Row Publishers, 1981. p.167

da sua vida, suicidando-se aos 30 anos, em 1925. Com a ligação que estabeleceu, talvez Anedda queira sugerir que talvez aquela sala “by the sea” fosse o porto de “silêncio e paz” que o atormentado poeta necessitava e aspirava.



Fig. 3.11 - William Turner, *Tempeste di neve, Battello a vapore al largo di Harbour's Mouth*, 1842

A.6. Uma outra citação de um poeta é utilizada para reforçar a observação do quadro de William Turner, no detalhe n.º 31. O título é evocativo de uma tempestade no mar (*Tempeste di neve, battello a vapore al largo di Harbour Mouth* – 1842) e os versos associados por Anedda, na sua écfrase, descrevem um naufrágio. Fazem parte do longo poema *The Wreck of the Deutschland* do poeta jesuíta inglês Gerard Hopkins (1844-1889) que dedica: “À feliz memória de cinco freiras franciscanas, exiladas pela lei de Falk, e afogadas entre a meia-noite e a manhã de 7 de dezembro de 1875” (Hopkins, 2018: 22). O ambiente de tragédia no mar despertou em Anedda a associação destes dois artistas ingleses contemporâneos, o poeta e o pintor, observando-se que os dois versos do primeiro podem legendar o quadro do segundo:

Guarda questo naufrágio com le parole che nel 1875 avrebbe scritto Hopkins:  
 “Spazza dentro le nevi oltre il porto/ il mare scaglie-di sílice, dorso-nero...”  
 (Anedda, 2009: 65)<sup>71</sup>

Pelas datas, o naufrágio aconteceu depois da morte do pintor (1775-1851), mas não é impossível que o poeta inglês conhecesse a obra do pintor e fosse sugestionado pelas suas telas marinhas. Esta sugestão não está implícita no texto de Anedda que se limita a convidar o leitor/observador a olhar o detalhe do quadro com as palavras do poeta (“Guarda questo naufragio com le parole...”). Certamente que não faltaram ao poeta-padre fontes da imprensa inglesa da época para se documentar sobre o acidente verídico do naufrágio do navio *Deutschland*, que partiu de Bremen (conforme está expresso no verso da estrofe 13 do poema de Hopkins “On Saturday sailed from Bremen, / American-outward-bound”<sup>72</sup>) e naufraga, em 1875, ao largo do estuário do Tamisa. A propósito, esta relação interartes permite também um apontamento de natureza intertextual sobre as

<sup>71</sup> Tradução: Repara naquele naufrágio com as palavras que em 1875 escreveu Hopkins: “varre a neve além do porto/ o mar em escamas de sílica, as costas negras...”

<sup>72</sup> Poema disponível em linha no portal: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44403/the-wreck-of-the-deutschland>

traduções. Referimo-nos ao cotejo da versão para italiano dos dois versos de Hopkins, feita por Anedda, e as duas versões para português: uma livre que é uma tradução da tradução em italiano, exibida na nota 71, e outra que é feita a partir do original e da responsabilidade de Mário Avelar<sup>73</sup>. Apresentamos a estrofe (13), num primeiro agrupamento, em inglês com os versos a negrito que foram traduzidos para italiano (em caixa) e utilizados na éfrase e, num segundo agrupamento, a mesma estrofe traduzida na versão portuguesa e a tradução-da-tradução dos dois versos ao lado:

**Into the snows she sweeps,  
Hurling the haven behind,**

The Deutschland, on Sunday; and so the sky keeps,  
For the infinite air is unkind,

**And the sea flint-flake, black-backed** in the regular blow,  
Sitting Eastnortheast, in cursed quarter, the wind;  
Wiry and white-fiery and whirlwind-swivellèd snow  
Spins to the widow-making unchilding unfathering deeps.

“Spazza dentro le nevi oltre il porto”

“il mare scaglie-di sílice, dorso-nero...”

**Através da neve ele prossegue,  
Deixando para trás o abrigo,**

O Deutschland, no domingo; e assim o céu persiste,  
Pois hostil é o ar infinito,

**E o mar de flocos de sílex, tangido de negro na tormenta,**  
Soprando nordeste-leste, num rumo amaldiçoado, o vento;  
Fria, de branco ardente, e furacão envolvente, a neve  
Lança-o para as profundezas, gerando viúvas, viúvos e órfãos.

varre a neve além do porto

o mar em escamas de sílica, as costas negras

Neste curioso confronto textual, poderemos verificar que a tradução instaura uma autoria no texto produzido, particularmente tratando-se do texto poético, mais sensível às interpretações e ao domínio das nuances da(s) língua(s).

### Intertextualidade com os Críticos

B.1. Os cenários vazios de pessoas, característicos do pintor norte-americano Edward Hopper, despertaram, sem dúvida, a sensibilidade poética de alguns autores que lhes dedicam escritos efrásticos. Referimo-nos, em primeiro lugar, à autora do nosso estudo, que seleciona dois fragmentos de pinturas de Hooper,

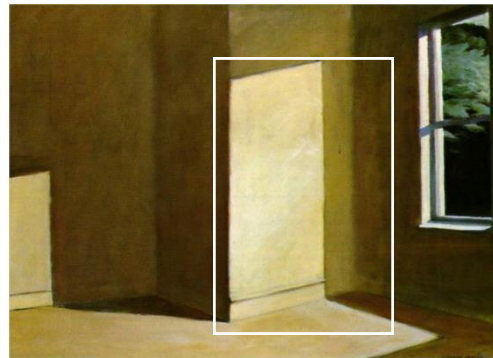


Fig. 3.12 - Edward Hopper, *Sun in an Empty Room*, 1963

<sup>73</sup> HOPKINS, Gerard Manley – *Poesia e prosa escolhidas*; seleção e tradução de Mário Avelar. Prior Velho: Paulinas Editora, 2018

n.º20 e 24, mas também, a partir de Anedda, a outros poetas a que faz referência dos seus detalhes, como se uma rede intertextual se tratasse. O poeta e ensaísta Mark Strand é um dos autores citados na éfrase do detalhe n.º20, centrada no quadro *Sun in an empty room* de Edward Hopper, através da expressão a “un’ala di muro gialla” (idem: 43)<sup>74</sup>, imagem usada para caracterizar o reflexo da projeção do sol na parede. Esta imagem vai ligar-se a outras referências literárias que Anedda exhibe no seu texto: “Il pittore pensava a Bergotte che muore nella Prigioniera davanti aldettaglio di Vermeer?” (idem: 43)<sup>75</sup> Bergotte é uma personagem do romance *A Prisioneira*, quinto tomo de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, e o episódio da sua morte é revelador de um fino diálogo entre a Literatura e a Pintura. Bergotte era escritor, estava a morrer e lê um artigo de um crítico de arte que chama a atenção para um detalhe de um quadro que o literato muito apreciava - *Vista de Delft*, tela de Vermeer:

“Lendo, porém, num crítico que na *Vista de Delft*, de Ver Meer (...), quadro que apreciava muitíssimo e julgava conhecer todos os pormenores, **havia um panozinho de muro amarelo** (de que não se lembrava) tão bem pintado que era como uma preciosa obra de arte chinesa, de uma beleza completa em si mesma, Bergotte comeu umas batatas, saiu de casa e entrou na exposição. Logo nos primeiros degraus que teve de subir sentiu

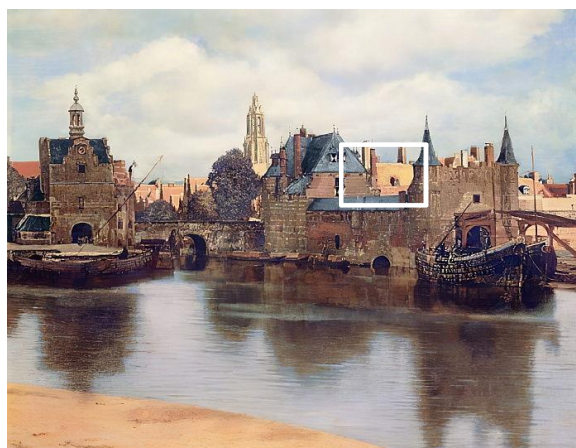


Fig. 3.13 – Johannes Vermeer, *Vista de Delft*, 1661

umas tonturas. Passou em frente de alguns quadros e teve a impressão da secura e da inutilidade de uma arte tão factícia e que não valia a pena as correntes de ar e de sol de um palazzo de Veneza, **ou de uma simples casa à beira-mar**. Enfim chegou junto de Ver Meer, de que se lembrava como sendo mais luminoso, mais diferente de tudo o que conhecia, mas onde, graças a um artigo do crítico, reparou pela primeira vez numas figurinhas vestidas de azul, na tonalidade cor-de-rosa da areia e finalmente na preciosa matéria no pequenino pano de muro amarelo. (...) «Assim é que eu deveria ter escrito» dizia consigo, «Os meus últimos livros são demasiado secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como este panozinho de muro.» (Proust, 1970:179)<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Tradução: asa de parede amarela

<sup>75</sup> Tradução: Será que o pintor pensava em Bergotte que morre na Prisioneira, diante de um quadro de Vermeer?

<sup>76</sup> Texto a negrito da nossa responsabilidade.

Bergotte sente fortes tonturas e acaba por sucumbir na galeria de exposição perante aquele “panozinho de muro amarelo” tão bem pintado e este episódio da obra proustiana transformou-se numa interessante reflexão sobre o diálogo entre as artes: pelo reconhecimento que a personagem faz do discurso da crítica de arte que o levou a reparar naquilo que lhe tinha passado despercebido; pela autoapreciação que a personagem faz da sua arte de escrita que considera “seca” perante a força das cores do pintor. Conforme Anedda sugere, o pintor, Edward Hopper, teria tido conhecimento daquele “panozinho de muro amarelo”, mas, acrescentamos nós, a ideia geral “de uma simples casa à beira-mar”, referida no texto em atrás (sublinhado), poderá ter sido sugerida pelo texto de Proust. E se uns vão emprestando ideias aos outros, Anedda inclui ainda, no seu texto do detalhe n.º20, outro ‘empréstimo’ interartes:

Anni più tardi un video-artista intitolerà il suo video: Knocking at an Empty Room. La stanza è vuota e noi assenti. Sostituire “Knocking” com “sun”, e “at” com “in” e avrete il titolo esatto del quadro. (Anedda, 2009: 43)<sup>77</sup>

O título ‘esatto’ do quadro é “Reasons for Knocking in na Empty House”, mas torna-se claro que Bill Viola, o vídeo-artista, quis estabelecer uma ponte com o quadro do pintor, num trabalho em que se coloca, ele próprio, em frente de um monitor de televisão, sentado numa cadeira com fones no ouvido, com o espetador a participar da tensão do momento, ouvindo a sua própria respiração; em intervalos irregulares, um som estridente ecoa pela galeria.

B.2. Se algumas relações intertextuais são sugeridas pela autora, como analisámos na ligação anterior estabelecida entre um verso de Sergej Esenin com um excerto de um quadro de Hopper, o mesmo não acontece com outras referências implícitas ou explícitas no texto de Anedda que nos convidam a entrar e explorar esse mundo nem sempre conhecido do diálogo intertextual e interartes. O detalhe n.º23, extraído de uma obra do artista norte-americano Joseph Cornell, e analisada mais à frente neste trabalho, é um exemplo desse diálogo e está condensado no último parágrafo da écfrase de Anedda quando ela escreve: “La foto appiattisce il detaglio di uno di questi oggetti. Vive nell’enigma. Non há titolo. «È inconoscibile – scrive Charles Simic di questo artista – come le poesie di Emily Dickinson»” (idem: 49)<sup>78</sup> Estes dois nomes - Charles Simic e

<sup>77</sup> Tradução: Anos mais tarde, um vídeo-artista intitulará o seu vídeo “Knocking at na empty room”. O quarto está vazio e estamos ausentes. Substituir “knocking” por “sun” e “at” por “in” e teremos o título exato do quadro.

<sup>78</sup> Tradução: A foto diminui os detalhes de um desses objetos. Vive no enigma. Não há título. “É incognoscível – escreve Charles Simic sobre este artista – como a poesia de Emily Dickinson”.

Emily Dickinson – são o convite de entrada nesse universo relacional que pré-existe ao texto de Anedda e que ela trouxe à superfície. Situados em tempos e espaços distintos, Joseph Cornell, o escultor de caixas de objetos que continham mundos sonhados, sempre foi atraído pela voz dos poetas, com os quais se identificava, em particular a de Emily Dickinson, conforme escreve Tamar Yoseloff no seu estudo “Joseph Cornell and his poets”:<sup>79</sup>

But it was the American poet Emily Dickinson with whom Cornell felt a particular affinity. He devoured biographies of her, identifying with her quiet home life and the expansive wanderings of her imagination. Dickinson was reluctant to allow many of her poems into the public realm, just as Cornell would hoard his shadow boxes in the basement of his house on Utopia Parkway in Queens, unwilling to sell them.

A esta escritora dedica Cornell uma poética caixa que faz acompanhar também de um poema:

I am not used to Hope –  
It might intrude upon –  
It's sweet parade – blaspheme the place –  
Ordained to suffering –

It might be easier  
To fail – with Land in Sight –  
Than gain – my Blue Peninsula –  
To perish – of Delight –

(Cornell apud Tamar Yoseloff, fonte citada)



Fig. 3.14 – Joseph Cornell, *Toward the Blue Peninsula: for Emily Dickinson*. 1953

É clara a afinidade que liga estes artistas afastados cerca de um século (J. Cornell 1903-1972 / E. Dickinson 1830-1886): ambos construíram um património artístico fora dos holofotes da crítica, das galerias e editoras, sendo o seu reconhecimento e redescoberta póstumos. Precisamente o poeta norte-americano de origem sérvia, Charles Simic, foi um dos autores que redescobriu Cornell e a ele dedica uma obra que fica a meio caminho entre o estudo biográfico e a criação artística. Estamos a falar de *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*, onde Simic considera que este artista visual é “in the end unknowable”, “come le poesie di Emily Dickinson”, segundo Anedda reproduz na sua éfrase já citada (Anedda, 2009: 49).

<sup>79</sup> Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/joseph-cornell-poetry>. Consultado em 26.07.2020

Retomaremos mais à frente neste capítulo esta obra peculiar de Charles Simic, mas é oportuno, neste ponto, reproduzir o fragmento de *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*, em que se estabelece a relação entre “his boxes” e “her poems”:

Cornell and Dickinson are both in the end unknowable. They live within the riddle, as Dickinson would say. Their biographies explain nothing. They are without precedente, eccentric, original, and thoroughly American. If her poems are like his boxes, a place where secrets are kept, his boxes are like her poems, the place of unlikely things coming together.

They both worry about their souls' salvation. Voyagers and explorers of their own solitudes, they make them vast, make them cosmic. They are religious artists in a world in which old metaphysics and aesthetic ideas were eclipsed. To read her poems, to look at his boxes, is to begin to think in a new way about American literature and art. (Simic, 2006: 75)

E talvez seja este carácter incognoscível (“unknowable”) que uniu Cornell e Dickinson, mas também Simic, numa “constelação” sugerida pelo título *The Third Image: Constellations of Correspondence in Emily Dickinson, Joseph Cornell, and Charles Simic* de poeta Debra Allbery<sup>80</sup>. Um diálogo intertextual disposto em três camadas de leitura.

B.3. O discurso usado por historiadores de arte é objeto de crítica na obra, nomeadamente, nos apontamentos sobre os fragmentos de Piero di Cosimo e Jacopo da Pontormo (detalhes n.º11 e 12, respetivamente) ambos pintores italianos do século XVI. Sobre o primeiro, é reproduzido um comentário do crítico de arte alemão Erwin Panofsky, (1892-1968), que afirmou que o pintor italiano “era un nevropatico, afflitto da una tendenza animalitaire e da un complesso del fuoco” (idem: 25)<sup>81</sup> Sem tecer comentários sobre estas considerações tão marcadas por juízos de valor depreciativo, a poeta parece interrogar-se sobre o seu desajustamento ao quadro em causa onde a compaixão perante a morte nos é



Fig. 3.15. - Piero di Cosimo, *Morte di Procri*, 1500 ca

<sup>80</sup> Disponível em: <https://www.coursehero.com/file/14046423/3-The-Third-Image-Emily-Dickinson-Joseph-Cornell/>

<sup>81</sup> Tradução: era um neuropata, atormentado por com uma tendência animalesca e um complexo incendiário.

dada por um sátiro enternecido e um cão em vigília. É o retrato da tristeza e desolação, conforme a imagem documenta.

B. 4. No apontamento sobre o detalhe n.º12 sobre um quadro de Jacopo Pantormo, há referência a um biógrafo contemporâneo do pintor, Giorgio Vasari, que injustamente

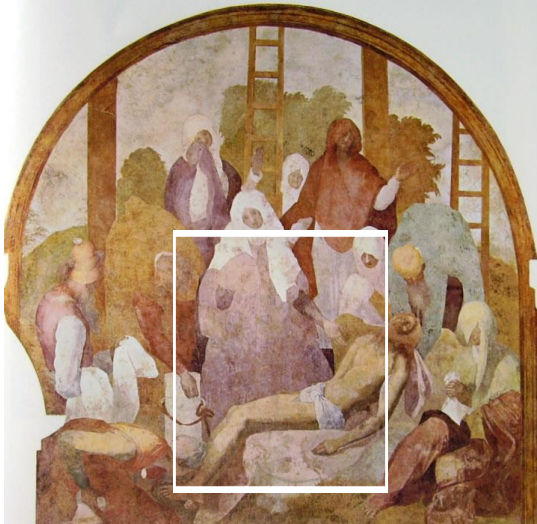


Fig. 3.16. - Jacopo da Pontormo, *Storie della Passione*, 1523-25

segundo a autora, não terá valorizado um dos seus últimos quadros que acabou por se perder: “Una delle sue ultime opere ispirata al catechismo di Valdés, ingiustamente disprezzata da Vasari, è perduta.” (idem: 27)<sup>82</sup> Está evidente no advérbio de modo “ingiustamente”, uma posição crítica da autora relativamente a biógrafos e a críticos de arte que, ou fizeram um trabalho parcial, ou se enredaram em juízos de valor.

Diferente é a referência que faz a um conjunto de críticos e historiadores, contemporâneos da autora e figuras da mesma geração, que têm outras ferramentas de análise e uma visão mais integrada das artes. São os casos de Peter Campbell e John Berger que desenvolvemos a seguir.

B.5. O quadro de Adam Elsheimer, *Fuga in Egitto* (1609), detalhe n.º26, encerra um conjunto de referências artísticas, conduzidas pelo crítico de arte Peter Campbell. Assim, no início do seu registo sobre o quadro, Anedda assinala: “Quando morì, a Roma nel 1610, Rubens scrisse di lui: «Tutta la nostra professione deve vestirsi a lutto... ci avrebbe dato cose come non se ne sono mai viste e non si vedranno mai, non aveva rivali nei bozzetti



Fig. 3.17. - Adam Elsheimer, *Fuga in Egitto*, 1609

<sup>82</sup> Tradução: Uma das últimas obras, inspirada no Catecismo de Valdés, injustamente desprezada por Vasari, perdeu-se.

e nei paesaggi.»”(idem: 55)<sup>83</sup> As palavras de Rubbens de tributo a Elsheimer aparecem citadas (apesar de não referenciadas) num artigo do crítico de arte Peter Campbell na revista *London Review of Books* (vol. 28, n.º21, 2 nov. 2006)<sup>84</sup>, intitulado *Adam Elsheimer*. Apresenta uma descrição minuciosa sobre a forma como os focos de luz do quadro orientam a sua narrativa e estabelece uma relação entre o ambiente criado e as palavras iniciais do romance de Thomas Hardy, escritor inglês do século XIX, *Woodlanders*. Acaba por haver uma rede de co-referenciação por camadas:

- numa primeira camada, aparece o quadro de Elsheimer e o livro de Hardy

Thus they rode on till they turned into a half-invisible little lane, whence, as it reached the verge of an eminence, could be discerned in the dusk, about half a mile to the right, gardens and orchards sunk in a concave, and, as it were, snipped out of the woodland. (HARDY, Thomas. *The Woodlanders*. Cap. I)<sup>85</sup>

- numa segunda camada, aparece o artigo de Peter Campbell na revista:

In the opening pages of *The Woodlanders* Thomas Hardy shows light pulling fragments of life out of darkness in much the same way. A stranger approaches a village: ‘they turned into a half-invisible little lane, whence, as it reached the verge of an eminence, could be discerned in the dusk, about half a mile to the right, gardens and orchards sunk in a concave, and, as it were, snipped out of the woodland.’ The lit windows are uncurtained; the stranger stops opposite each one, ‘endeavouring to conjecture, from the persons and things he observed within, the whereabouts of somebody or other who resided here’. (Campbell, 2006)

- a terceira camada é composta pela frase de Anedda na éfrase: “Peter Campbell ha paragonato quest’a opera a *The Woodlanders* di Thomas Hardy” (Anedda, 2009: 55)<sup>86</sup>

Anedda recupera assim a articulação estabelecida por Campbell, estando a sua éfrase não só intimamente ligada às considerações sobre o quadro do crítico a propósito da força da luz, como remete para as mesmas relações interartes.

<sup>83</sup> Tradução: Quando morreu em Roma em 1610, Rubbens escreveu sobre ele: “A nossa profissão deve vestir-se de luto... ele deu-nos coisas nunca vistas e que nunca serão vistas, ele não tinha rivais nos esboços e paisagens”.

<sup>84</sup> “Elsheimer’s narrative inventions and peopled landscapes influenced both Rembrandt and Claude Lorraine. The Flight into Egypt, almost certainly the last thing he painted, is dated 1609 and he died a year later in Rome. When Rubens learned of his death he wrote: ‘our entire profession ought to clothe itself in mourning . . . in my opinion he had no equal in small figures, in landscapes . . . for myself, I have never felt my heart more pierced by grief than by this news.’ Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v28/n21/peter-campbell/at-dulwich-picture-gallery>. Consultado em 27.07.2020

<sup>85</sup> HARDY, Thomas. *The Woodlanders*. Cap. I. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/482/482-h/482-h.htm>

<sup>86</sup> Tradução: Peter Campbell comparou esta obra a *The woodlanders* de Thomas Hardy.

B.6. Situação análoga acontece na abordagem do quadro do pintor Lawrence Stephen Lowry, no detalhe n.º28, em que a autora utiliza três adjetivos do crítico e escritor John Berger para caracterizar o pintor: “eccentrico, divertido, solitário” (idem: 59)<sup>87</sup>. Berger (1926-2017) foi também romancista, poeta, crítico de arte e pintor, tendo sido vencedor do

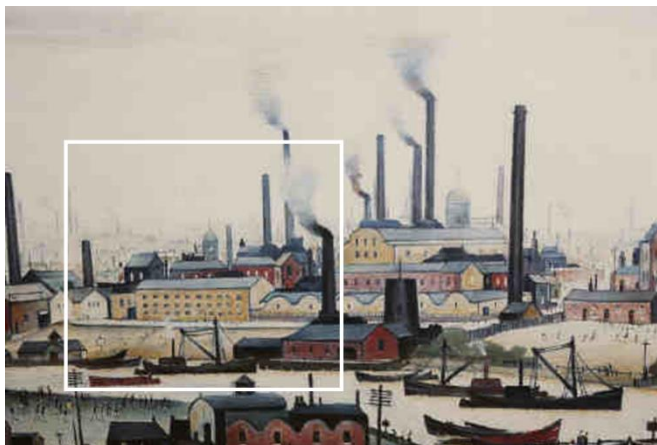


Fig. 3.18. - Lawrence Stephen Lowry, *A River Bank*, 1947

Booker Prize em 1972. Além da série da BBC que o popularizou, *Ways of seeing*, (do qual resultou um livro homónimo<sup>88</sup>) apresenta, na sua obra *Selected essays*, apontamentos e reflexões sobre artistas e movimentos de arte. De Lowry faz duas citações transcritas por Anedda na sua écfrase: “Non riesco ancora ad abituarmi al fatto di essere vivo. La cosa mi terrorizza. È stato così fin da bambino... È una cosa troppo grande, voglio dire la vita.” (idem: 59)<sup>89</sup> Este artista que fixou o seu trabalho no retrato do quotidiano das cidades industriais inglesas depois da IGGM, tinha um fino sentido de humor, com afinidades com Samuel Beckett, conforme é referido por Anedda (“... com un senso dell’umorismo simile a quello di Beckett.”[idem]), reproduzindo desta forma uma opinião de Berger: “He is an artist concerned with loneliness, with a certain humour — somewhat like Samuel Beckett’s: the humour found in the contemplation of time passing without meaning.” (Berger, 2001)<sup>90</sup>

Se a frieza e obsessão dos cenários de chaminés, fumos e fachadas de casas, quase despojados de pessoas, criaram uma ligação com o humor de Beckett, diferente é o registo ecfrástico deste detalhe que vibra de emoções e evocações da autora quando esteve em Liverpool, numa curiosa mistura de pormenores de memória (“Gente fantastica e gentile. Prendendo l’autobus dall’aeroporto alla città, vedo le fabbriche, il monumento ai Beatles,

<sup>87</sup> Julgamos que estes adjetivos foram retirados de um artigo sobre o pintor incluído na sua obra *Selected essays*, apesar de o excerto em causa não os registar da mesma maneira, conforme se documenta: “[He still lives on the outskirts of Manchester:] modest, eccentric, comic, lonely.”

<sup>88</sup> BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Antígona, 2018

<sup>89</sup> Tradução: Não consigo habituar-me ainda ao facto de estar vivo. A coisa aterroriza-me. Tem sido assim desde criança... É uma coisa demasiado grande, quero dizer a vida.

<sup>90</sup> BEGER, John. *Selected Essays*. Disponível em: <http://maxima-library.org/mob/b/309039?format=read>

un cancello. Le teiere di peltro mandano bagliori opachi dietro il vetro dei bovindi.” [idem]<sup>91</sup>, que terminam numa expressiva metáfora: “... il Mersey si coagula verde-sapone nella burrasca” (idem)<sup>92</sup>

É toda uma bagagem cultural de historiadora e mulher das letras que a autora revela nestes registos ecrásticos e que testemunham um grande universo de referências e um diálogo intertextual que tentámos explorar. Este diálogo envolve poetas e críticos/historiadores de arte, na sua maioria figuras, como analisámos, de reconhecimento internacional, e que, em alguns casos, têm simultaneamente sensibilidade e valências nos campos da Literatura e da História de Arte, como a própria autora.

Todo este tecido erudito de referências pontuais, transcrição de versos ou simples apontamentos biográficos enriquecem o texto da autora, tornando-o cúmplice não só de um património cultural, mas de uma geração internacional de artistas onde a autora italiana se integra. A tradução de obras é também um fator de consolidação grupal: a obra de Anedda foi traduzida para inglês por Jamie Mckendrick e ela própria traduz poetas como Anne Carson e Philippe Jaccottet. O seu nome é uma presença obrigatória em portais de poesia como o importante Poetry International Archives<sup>93</sup>, onde é possível encontrar todos os nomes atrás referidos e uma vasta representação de poetas do passado e da atualidade<sup>94</sup>. Para comprovar a vitalidade deste portal que mobiliza poetas à escala global, acrescentamos que, desde 1970 até à atualidade, se organiza anualmente um festival de poesia em Roterdão que, em 2019, festejou a sua 50.<sup>a</sup> edição.

## AS FUGAS E OS SUPORTES - PERCURSOS INTERARTES

Acabámos de ver como é efetivamente rico o universo de referências intertextuais na obra de Anedda em análise. É também eclético nos suportes artísticos. Já atrás referimos que o quadro de pintura é o suporte dominante (27 em 32), mas há igualmente detalhes de outros suportes: uma fotografia, um fotograma de vídeo, uma escultura em madeira, uma instalação e uma caixa. É o mundo contemporâneo da intervenção artística

---

<sup>91</sup> Tradução: Gente fantástica e gentil. Tomando o autocarro do aeroporto para a cidade, vejo as fábricas, o monumento aos Beatles, um portão. Os bules de estanho enviam brilhos opacos por trás do vidro das janelas de sacada.

<sup>92</sup> Tradução: Mersey (rio) coagula verde-sabão na tempestade.

<sup>93</sup> Disponível em: <https://www.poetryinternational.org/pi/home>

<sup>94</sup> A poesia portuguesa também tem presença neste portal internacional de poesia com 45 poetas.

que a autora inclui na sua seleção, revelando o universalismo e cosmopolitismo da arte contemporânea que derruba fronteiras de países e domínios de expressão.

É assim que, dos EUA, a autora escolheu, para o seu detalhe n.º4, um trabalho da fotógrafa de origem polaca, Justine Kurland, nascida em 1961; criadora de um estilo muito próprio na escolha dos seus temas, esta artista reivindica uma forte herança da pintura inglesa do século XIX nas suas fotografias. Norte-americano é igualmente o artista selecionado no detalhe n.º8, Bill Viola, e que vai ter um destaque especial na terceira parte do livro de Antonella Anedda, dedicada a quatro retratos de artistas contemporâneos. O pormenor selecionado é um fotograma de um vídeo deste artista de 69 anos que é, simultaneamente, músico, compositor, diretor de fotografia, realizador, guionista. À sua obra original nos referiremos mais à frente neste trabalho.

Da América do Norte, concretamente de Nova Iorque, é natural o artista Joseph Cornell, autor da obra do detalhe n.º23 e faz parte de uma caixa de objetos. Este autor já falecido (1903-1972) cria uma arte experimental a partir de artefactos que encerra em molduras e caixas, para além de se ter destacado em experiências na área do cinema. É igualmente um artista cuja obra retomaremos.

Do Reino Unido é o artista Roger Ackling (1947-2014), autor da escultura de madeira referenciada no detalhe n.º25 e que, conforme Antonella Anedda sugere no seu registo, trabalhava com materiais que recolhia nas praias, dando-lhe outras formas e sentidos. Um outro escultor é escolhido num detalhe (n.º 27) autor de uma instalação hiper-realista, o australiano Ron Mueck (1958), que trabalha igualmente na Grã-Bretanha;



Fig. 3.19. - Ron Mueck, *In Bed* (2005)

Antonella Anedda aparece dentro da obra e do museu, fotografada junto da instalação de Ron Mueck no Royal Scottish Academy, explorando a diferença de escalas, como no universo liliputiano de Gulliver.

Este exemplo de Anedda no interior da obra e do museu, abre o nosso estudo à análise dos ‘museus interiores’ de vários poetas. Também de Antonella Anedda.

## O MUSEU DOS POETAS

Depois de partilhar o seu próprio museu de referências artísticas e culturais baseado no seu diálogo com a arte e a cultura do passado e da sua contemporaneidade, a autora convoca, na segunda parte da sua obra, outros poetas que também foram tocados pela pintura e deixaram na sua obra registos efrásticos desse encontro. Para materializar esta ideia, Anedda imagina um museu, chama-lhe ‘Un museo interiore’, seccionando-o em dois espaços: “Galleria” e “Icône”. Povoia a “Galleria” de poetas e pintores organizados por salas de afinidades artísticas, como numa galeria de arte. Acompanhando a idealização, também nós a poderíamos representar nesta estrutura museológica.



Fig. 3.20. – Galeria de pintores e os poetas do ‘Museu Interior’ de Antonella Anedda

Em nota nesta secção da galeria, a autora esclarece que “il titolo è lo specchio rovesciato della Galleria di pittori di Gianbattista Marino. Questa è una piccola galleria immaginaria, un museo interiore che ospita solo alcuni tra i tanti poeti che hanno risposto al richiamo dei quadri.”<sup>95</sup> (Anedda, 2009: 89) Assim, a partir do apoio que o poeta maneirista italiano, Gianbattista Marino, dava aos pintores do seu tempo, Anedda ‘retribui’ esse mecenato mas dirigido aos poetas, no que apelida de “specchio rovesciato” [espelho invertido], formando uma galeria de alguns poetas (13) que “responderam ao apelo” dos quadros.

<sup>95</sup> Tradução: O título é o espelho invertido da galeria de pintores de Gianbattista Marino. Esta é uma pequena galeria imaginária, um museu interior que abriga apenas alguns dos muitos poetas que responderam ao apelo das pinturas.

A **Primeira Sala** é dedicada a poetas que escreveram sobre duas obras de Piero della Francesca: o suíço Philippe Jaccottet com o escrito ecfrástico sobre a pintura *Il battesimo de Cristo*<sup>96</sup> e o norte-americano Henri Cole sobre o fresco *Morte do Adamo*. Não descreveram os quadros, antes interrogaram as impressões fortes que a observação das obras lhes deixaram: Jaccottet viu na representação do batismo de Cristo a possibilidade de renovação a partir da luz do dia e do despertar<sup>97</sup>; Cole ficou tocado pela indiferença das figuras que rodeiam o corpo de Adamo em sofrimento e decomposição. Nesta capacidade de extrair, através da Literatura, as linhas de força da obra, é dado um destaque especial a Baudelaire que, citado na obra, terá escrito: “... le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.” (*apud* Anedda, 2009: 75). Deste mesmo poeta francês, são as “pinceladas impressionistas”, inseridas na mesma página citada, para caracterizar alguns pintores: Rembrandt é um “triste ospedale, trafitto brutalmente da una luce d’inverno”<sup>98</sup>; Goya é um “incubo di presenze sconosciute, di feti che in sabba le streghe fanno cuocere”<sup>99</sup>; Delacroix “un lago di sangue abitato da angeli maligni, / cui dona ombra un bosco di abeti sempre verdi...”<sup>100</sup>.

A **Segunda Sala** é ocupada por telas de Rembrandt, Caravaggio e Jan van Eyck. A poeta canadiana Anne Carson tem um poema dedicado à gravura *Tre croci* de Rembrandt e o autor francês Yves Bonnefoy escreve sobre *La vocazione de San Matteo* de Caravaggio. Ambos os poetas destacam a força dos caminhos de luz nos quadros que, no caso do pintor italiano, atinge a dimensão de um jogo teatral de comunicação entre as figuras representadas. Anedda comenta: “Bonnefoy vede in Caravaggio l’incarnazione della pittura nella parola: la luce si fa verbo e il verbo va verso questa luce”<sup>101</sup> (idem: 77).

Já o poeta Rainer Maria Rilke, na observação que faz de *La Madonna de Lucca* de Jan van Eyck, sente-se atraído pelos pormenores do quadro, em particular as maçãs pintadas no peitoril da janela, detalhe descentrado na figuração central da Dona e do Menino, escrevendo a propósito que desejava ser: “una delle piccole mele dipinte”<sup>102</sup>, para mais à frente corrigir: “No, desiderai diventare la piccola ombra poco appariscente

<sup>96</sup> Os títulos das obras são apresentados na língua em que vêm na obra em análise.

<sup>97</sup> Um detalhe deste quadro é igualmente objeto de uma écfrase (Detalhe n.º14) no capítulo anterior da obra.

<sup>98</sup> Tradução: triste hospital, brutalmente perfurado por uma luz de inverno

<sup>99</sup> Tradução: pesadelo de presença desconhecida, de fetos que as bruxas cozinham

<sup>100</sup> Tradução: um lago de sangue habitado por anjos maus, / que dá uma sombra de pinheiros sempre verdes

<sup>101</sup> Tradução: Bonnefoy vê Caravaggio como a encarnação da pintura na palavra: a luz fez-se verbo e o verbo vira verso dessa luz.

<sup>102</sup> Tradução: uma das pequenas maçãs pintadas

di una di quelle mele.”<sup>103</sup> (*apud* Anedda, *idem*). Este extremo da subjetividade na observação que faz o olhar fugir das figuras centrais, deslizar para as bordas do quadro e aí fixar-se numa “sombra impercetível”, leva Daniel Arasse a considerar “il trionfo del dettaglio”, segundo é observado por Anedda (*idem*).

O detalhe continua no centro das obras apresentadas na **Terceira Sala**, todas sobre o pintor Pieter Bruegel, o Velho. É (continua a ser) com o olhar de poetas dos séculos XX e XXI que os pormenores do velho mestre austríaco são evidenciados: William Carlos Williams, no seu poema *Hunters in the snow* [Caçadores na neve], capta, no conjunto de elementos que compõem o quadro homónimo de Bruegel, o detalhe-revelação que tudo condensa - um arbusto central derrubado pela geada<sup>104</sup>. Outro poeta deslumbrado com Bruegel: W.H.Auden que, sobre o quadro *La caduta di Icaro*, estranha o inusitado da cena representada: Ícaro cai do céu e tudo na terra decorre impávido em normais tarefas do quotidiano: “Nell’Icaro di Brugel per esempio: come ogni cosa si volge tranquilla al disastro”<sup>105</sup>. Também o poeta checo Jan Skácel é invocado nesta recolha de poetas em torno das pinturas do artista austríaco, isolando imagens que tocaram a sua sensibilidade.

A sombra de Bruegel continua a dominar os poetas reunidos na **Quarta Sala** da Galeria, em particular a autora norte-americana Elizabeth Bishop que recorda vários quadros do pintor nos seus cadernos de apontamentos e notas de viagem. Segundo Anedda, a poesia de Bishop “... sale fino allo spazio del quadro e lo ridisegna attraverso il próprio ritmo e il próprio spazio.”<sup>106</sup>(*idem*: 81). Apresenta, a propósito desta capacidade da sua poesia, exemplos de poemas que revelam características e detalhes do universo figurativo do pintor Edward Hopper, apesar não haver correspondência direta com telas concretas dele. Um simulacro do seu mundo em palavras. No mesmo sentido está a poesia apresentada do polaco Zbigniew Herbert que, como grande erudito em História de Arte, contagia os seus registos efrásticos com ambientes pictóricos próprios de determinados artistas ou estéticas. O exemplo apresentado é o poema *Apollo e Marsia* que, apesar de não nomear o pintor, Anedda atribui a um quadro de Ticiano intitulado *Apollo che scortica Marsia*. Na poesia de Bishop, o leitor visualiza o que não existe na pintura, mas

<sup>103</sup> Tradução: Não, desejei tornar-me na pequena sombra impercetível de uma dessas maçãs

<sup>104</sup> Curiosamente, o pormenor de um arbusto acaba por ser o elemento escolhido pela autora no detalhe n.º 2 dedicado ao pintor Giovanni Segantini, na primeira parte da obra.

<sup>105</sup> Tradução: No caso de Ícaro de Brugel: como tudo fica impávido perante o desastre

<sup>106</sup> Tradução: sobe para o espaço da pintura e redesenha-a através do seu próprio ritmo e espaço.

podia existir. Na poesia de Herbert, só o leitor avisado identifica a pintura real que existe na écfrase.

Na **Quinta Sala**, os poetas aí reunidos não criam écfrases imaginárias, sendo desvendados claramente os quadros sobre os quais três poetas criaram “solos de afinidades estética”, na expressão de Avelar (Avelar, 2017: 252). São eles John Ashbery, Jorie Graham e Jamie McKendrick, poetas contemporâneos de língua inglesa (dois primeiros norte-americanos e o último inglês) que fazem da interrogação da pintura uma fonte de reflexão e diálogo.

No final desta secção da galeria, aparece a palavra “Uscita”, marcando o final do roteiro pelos poetas dos pintores, mas não o ‘fim’ da obra de Anedda. Ao empregar esta notação, está a ser ampliada a ideia física de museu, de salas, de exposição e ... de final da visita. Esta mesma semântica de espaço aplicada ao discurso poético, foi realçada por Avelar, no capítulo “O Museu”, parte 3 do seu livro já citado, onde é feita uma descrição de uma publicação poética organizada também sob a forma de um percurso num espaço museológico. Trata-se de *De Chirico’s Threads* da poeta inglesa Carol Rumens cujo “[O] livro está concebido como se de um tríptico se tratasse, com cada um dos painéis exibindo um solo específico.” (Avelar, 2017: 253).

A coleção particular (ampliando a metáfora) que Anedda exhibe nesta sua galeria de poetas sobre pinturas, convoca a propósito um grande erudito do saber, já citado neste trabalho, Alberto Manguel, que na sua obra recente *Ler Imagens: em que pensamos quando olhamos para arte*, onde recolhe diferentes olhares que explicam as obras de arte, afirma que “Nenhuma história suscitada por uma imagem é final e conclusiva.” (Manguel, 2020: 30) e, mais à frente:

A imagem de uma obra de arte existe algures entre perceções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor colocou na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor puderam nomear; entre aquilo que recordamos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum adquirido de um mundo social e o vocabulário mais profundo de símbolos ancestrais e privados. Quando tentamos ler um quadro, pode parecer-nos perdido num abismo de incompreensão ou, preferirmos, numa terra de ninguém de múltiplas interpretações. O crítico pode salvar uma obra de arte a ponto de reencarnação. (*idem*: 31)

Tal como os críticos, também os poetas podem salvar e revitalizar leituras em torno de obras de arte. Vamos seguidamente analisar o contributo de Antonella Anedda

na leitura de obras de quatro artistas que figuram na secção *Retratos*, a terceira parte do seu livro. Eles são o seu próprio museu.

## O MUSEU DOS RETRATOS

A seleção de artistas da secção *Ritratti* abrange diferentes domínios artísticos, onde Anedda junta dois pintores, Nicholas de Stael e Mark Rothko, um vídeo artista, Bill Viola (já referenciado) e uma artista de instalações em espaço público, Jenny Holzer. Nas palavras introdutórias que apresentam uma perspetiva geral dos capítulos, a autora justifica a escolha dos retratados e leem-se motivos de circunstância [“... alcuni testi sono nati dalla richiesta di amici, altri, come le pagine su Jenny Holzer, dall’incontro reale con l’opera e la persona.” (Anedda, 2009: XI)<sup>107</sup> ] e outros mais de conteúdo [“In tutti da de Stael a Rothko, da Holzer a Viola, il legame con la letteratura si radica nella necessità di oltrepassarla. In tutti c’è una passione di spossamento. In de Stael e Rothko il dialogo con la morte diventa tragedia personale, in Viola e Holzer si trasforma in elemento di acqua e di aria, di luce che scardina i confini tra la nostra e la vita degli altri.” (idem: XI)<sup>108</sup>]. Interessa-nos explorar, por um lado, o vínculo que Anedda criou entre estes artistas e a Literatura e, por outro lado, a ligação de dois deles com as tecnologias e o discurso interpretativo da autora, reveladora da sua sintonia com o mundo contemporâneo das artes. Como poeta e crítica de arte, Anedda edificou o seu museu de artistas articulando-o com o universo das letras. Explorando a imagem de museu, é possível materializar este espaço (a exemplo do que fizemos no título anterior ‘O Museu de Poetas’), como uma

---

<sup>107</sup> Tradução: ... alguns desses textos nascem de pedidos de amigos, outros, como a página sobre Jenny Holzer, do encontro real com a obra e a pessoa.

<sup>108</sup> Tradução: Em todos, desde Stael a Rothko, de Holzer a Viola, o vínculo com a literatura radica com a necessidade de ultrapassá-la. Em todos, existe uma paixão por desapropriação. Em Stael e Rothko o diálogo com a morte torna-se uma tragédia pessoal; em Viola e Holzer transforma-se num elemento de água, areia e luz que perturba as fronteiras entre a nossa e a vida dos outros.

galeria de 4 salas, uma por cada retratado, juntando as referências literárias anexadas por Anedda.



Fig. 3.21. – Galeria de Retratos de Antonella Anedda

Como em qualquer retrato, são apresentados dados de vida e obra dos artistas, mais desenvolvidos nos dois pintores (o russo Nicolas de Staël e o norte-americano Mark Rothko), sempre com referências mais ou menos pontuais a textos literários, a poetas, escritores e artistas em geral, conforme está registado em cima na representação. Algumas das referências são associações da autora, inspirada na obra dos artistas retratados, noutros casos, elas resultam da relação que o próprio artista estabeleceu com a Literatura, como foi o caso do reflexo, na pintura de Mark Rothko, do encontro com a poesia de Wallace Stevens.

Nestes retratos, o registo linguístico de Antonella Anedda torna-se particularmente interessante quando caracteriza artistas como Bill Viola e Jenny Holzer. Ao contrário dos retratos dos pintores, pouco se detém em aspetos biográficos, valorizando mais a interpretação de obras destes artistas, que nem sempre são objeto de discurso de Crítica de Arte. O que têm estes artistas em comum? Para além de serem os dois norte-americanos, nascidos no início da década 50 do século XX, ambos usam as

tecnologias nas suas produções e as exposições destes criadores pelo mundo têm grande impacto e reconhecimento.

Bill Viola é um criador algumas vezes referido na obra de Anedda, tanto no capítulo dos detalhes, como em referências dispersas, sendo claro que é um artista que admira, pelos temas que aborda nos seus vídeos e pelas tecnologias de som e movimento que usa nessa abordagem. A reflexão sobre a morte, recorrente na escolha de alguns dos 32 detalhes da obra de Anedda, é igualmente uma temática forte nos trabalhos deste vídeo artista:

In un mondo che repudia la morte, Viola è uno dei pochi artisti in grado di interrogarla. Chiede la nostra attenzione, anche attraverso la scomodità, proprio davanti a quel camino dei nostri tempi che è lo schermo televisivo. (...) Meditando sulla mancanza, Viola prova a dire la prossimità tra il qui e l'altrove, tra la vita e la morte. (Anedda, 2009: 126)<sup>109</sup>

No início do retrato, esta temática é enquadrada com excertos de um poema de Wallace Stevens e continua depois com outros poetas como Homero, o senegalês Birago Diop, o filósofo hispano-muçulmano, Ibn Arabi, cujos versos surgem num vídeo seu. É o que acontece na instalação *An ocean without a shore*, apresentada na Bienal de Veneza de 2007, sobre três altares da Igreja de San Gallo, e onde se concretiza em imagem esta temática do regresso dos mortos, furando uma barreira de água e abandonando o seu cromatismo de preto e cinzento para a cor. A água é um elemento omnipresente neste e noutros trabalhos, como *Five angels for a millenium*, *The reflecting pools* (donde foi extraído o fotograma explorado na parte dos detalhes), *Raft* e *The sleepers*; noutras obras são explorados os outros elementos básicos como o ar, a terra e o fogo, sempre manipulados por uma sofisticada tecnologia de som e imagem, conforme se lê no texto de Anedda: “Accanto alla più alta tecnologia ci sono aria, fuoco, soprattutto acqua, suoni che plasmano lo spazio e un ritmo spesso lentissimo, volutamente inadeguado, in rivolta contro il cosiddetto tempo reale.” (idem: 125)<sup>110</sup> Estes diferentes ritmos de tempo evidenciam um artista com um entendimento e controle das ferramentas de som e imagem que faz do vídeo a arte do nosso tempo, conforme é salientado pela Diretora de Bill Viola Studio, Kira Perov, ao referir que Viola teve uma infância marcada pela presença da

<sup>109</sup> Tradução: Num mundo que repudia a morte, Viola é um dos poucos artistas capaz de a interrogar. Chama a nossa atenção, mesmo por inconveniência, mesmo diante da lareira do nosso tempo que é a tela televisiva. (...) Meditando na perda, Viola tenta comunicar a proximidade entre o aqui e além, entre a vida e a morte.

<sup>110</sup> Tradução: Através da mais alta tecnologia, existe o ar, fogo, água sobretudo, sons que moldam o espaço e um ritmo que muitas vezes é muito lento, deliberadamente inadeguado, em revolta contra o chamado tempo real.

televisão no seu quotidiano e que o desenvolvimento da tecnologia fez parte da sua paleta de artista.<sup>111</sup> Este criador, nascido em 1951, desenvolve assim várias competências de um ‘media artist’, sendo simultaneamente músico, compositor, diretor de foto, guionista e realizador, com exposições com circulação por vários países. Como verdadeiro criador global e intemporal, incorpora igualmente “... dei fantasmi di tutti quei corpi che ‘lastriano la storia dell’arte” (idem: 129), fantasmas de corpos que povoam a História de Arte, como: Pontorno na obra *Greetings*, o friso de Partenon em *The path*, os trípticos medievais em *Trittico di Nantes*, a *Incoronazione di spine* de Bosch em *The quintet of portraits*.

Esta dimensão de cruzamento de manifestações artísticas do passado e do presente é muito cara a Anedda que valoriza o hibridismo e ecletismo de formas artísticas e diálogos intemporais: o tema e a forma de arte recuperados e reutilizados em novas tecnologias, a reciclagem artística dos achados, o poema que redescobre uma pintura. Os autores desta arte em diálogo têm de ser “artistas totais” que chamem a tradição e a Literatura no seu ato de criação. É o caso de Bill Viola. E de Jenny Holzer também.

Esta artista é contemporânea do mesmo espaço e tempo de Bill Viola, usa igualmente as tecnologias de projeção vídeo, mas a lógica da sua intervenção artista é diferente. Jenny Holzer faz da rua o seu espaço museológico, exibindo os seus trabalhos em muros e em fachadas de edifícios e monumentos. Usa a escrita como a escultura das suas projeções, criando axiomas e *slogans* onde se interroga “sulla innocenza e sulla perversione del linguaggio” (idem: 134). Algumas palavras são “inflamáveis”, como o conjunto de *posters* coloridos que, entre 1979 e 1982, colou nas ruas de Nova Iorque, com afirmações de líderes totalitários como Hittler, Mao, Estaline, misturadas com mensagens filosóficas e frases comuns; chamou-lhe *Inflammatory Essays* e, hoje, em retrospectiva da carreira com mais de quatro décadas desta criadora, saiu das ruas e tem honras no interior de museus.

Esta arte de rua acaba por constituir um paradoxo quando exibida em espaço museológico, uma vez que ela é concebida para ser efémera e ter forte impacto em espaço público, dificilmente se adaptando à estabilidade do acervo legitimado de um museu. Mas, inquestionavelmente, que o museu consagra, promove, confirma um cânone e...

---

<sup>111</sup> Entrevista de Kira Perov na reportagem em vídeo sobre a exposição do artista no Museu Guggenheim em Bilbao: <https://www.rtve.es/alcarta/videos/la-sala/sala-guggenheim-bill-viola/4239319/>

garante segurança. Que o diga o episódio com uma obra de Jenny Holzer que teve lugar na edição de 1982 do Festival Documenta<sup>112</sup> em Kassel, na Alemanha, e que é contado no livro *As peças que faltam*<sup>113</sup> por Henri Lefebvre:

(...) realizado para a edição de 1982 da Documenta de Kassel, um texto de Jenny Holzer, pintado numa fachada, é apagado no mês de Maio de 2002 durante uma reforma decidida pelo novo proprietário do imóvel, que ignorava tratar-se de uma obra de arte. (Lefebvre, 2019: 29)

No entanto, a exemplo de Bill Viola, também o Museu Guggenheim em Bilbao recebeu já as instalações<sup>114</sup> de Holzer, dedicando uma das salas aos seus pintores inspiradores como: Louise Bourgeois, Paul Klee e Alice Neel. Este conjunto de influências que reivindica, são materializadas e exibidas em exposição, em alternativa ao espaço textual impresso em publicações de História de Arte. E os poetas do seu património de influências estão igualmente presentes na sua obra, constituindo a sua matéria prima: lá está o poeta Paul Celan, implícito no luto e cinzas do monumento encomendado a Holzer em 1990, intitulado *Black Garden*; lá está o poeta Osip Mandel'stam com os seus versos inscritos na pele de seres humanos no trabalho *Living*; lá está o poeta Henri Cole, com quem a artista tem uma cúmplice colaboração em várias obras, com a sua poesia *Blur* projetada numa estação de polícia em Veneza, em 2003. Já em 1990, na mesma cidade, a obra de Holzer vence um Leão de Ouro, num trabalho em diálogo com a arquitetura veneziana. A ligação a Itália continua nos anos seguintes, sempre sob o olhar atento de Anedda, que refere:

All'ascolto delle parole degli altri si deve la scelta di proiettare a Roma nel maggio del 2007 alcuni testi di poeti contemporanei italiani e stranieri. Durante quattro notti le parole di ognuno di noi, vicini o distante nel tempo e nello spazio, vivi e morti, si sono srotolate a caratteri cubitali in luoghi diversi della città: al Giannicolo sulla facciata dell'Accademia americana e della Fontana Paola, al Teatro Marcello, a piazza Tevere e infine a Castel Sant'Angelo. (idem: 138)<sup>115</sup>

<sup>112</sup> Kassel é a sede da Documenta, considerada uma das maiores e importantes exposições da arte contemporânea e da arte moderna internacional que ocorre a cada cinco anos.

<sup>113</sup> LEFEBVRE, Henri. *As peças que faltam*. Lisboa: BCF, 2019 – trata-se de é um livro inclassificável que se apresenta como uma espécie de catálogo de obras que se perderam com o tempo ou nunca foram editadas, compilando referências breves de pinturas, livros, guiões, peças musicais, filmes, cartas, edifícios, etc, que nunca tiveram lugar na história da cultura e da arte.

<sup>114</sup> Reportagem em vídeo desta exposição em: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-sala/sala-guggenheim-jenny-holzer/5197501/>

<sup>115</sup> Tradução: A escolha das palavras dos outros deve-se à escolha de projetar, em Roma em março de 2007, alguns textos de poetas contemporâneos italianos e estrangeiros. Durante 4 noites as palavras de cada um de nós, próximos ou distantes no espaço e no tempo, mortos ou vivos, desenrolaram em letras grandes em diversos lugares da cidade: em Giancolo na fachada da Academia americana e da Fontana Paolo, do Teatro Marcello, à praça Tevere e termina no Castelo Sant'Angelo.

Provavelmente terão sido projetados poemas de Antonella Anedda algures em Roma nessa primavera poética de 2007, o que terá tornado as duas artistas cúmplices e participantes em eventos da mesma geração; por alguma razão Anedda inclui Jenny Holzer na lista de agradecimentos do seu livro, reconhecendo-lhe a “generosità com cui ha accolto la mia poesia” (idem: XIII)<sup>116</sup>. Mas a cumplicidade vai mais além e passa pela teia de referências com que constroem as suas respetivas obras, partilhando detalhes e excertos dos artistas que admiram e foram estruturantes na sua formação como ‘fazedores de coisas de arte’, como se fossem ‘bricolage’. Esta última comparação liga-se ao processo de construção artística em análise na quinta parte da obra de Anedda, centrada, não no seu ‘museu’, mas numa ‘oficina’ do seu trabalho criativo - *Collezionare perdite*.

## O MUSEU DOS PERDIDOS E ACHADOS

O percurso de análise da obra tem sido sequencial ao longo dos três capítulos, privilegiando aquele que se entende como estruturante deste trabalho de Anedda e que ela própria destaca na escolha do título do livro e ocupando grande parte da sua extensão (70 das 190 páginas<sup>117</sup>). Falamos do primeira parte sobre o detalhe. As partes seguintes (“Un museo interiore” e “Ritratti”) foram aqui exploradas na perspetiva do diálogo que a autora e outros poetas estabelecem com a arte e que está na origem do seu museu de referências artísticas.

Podemos considerar que, até aqui, há um fio condutor e alguma unidade na obra, apesar de a autora admitir, na introdução, que alguns dos retratados da terceira parte nasceram de pedidos de amigos [“...alcuni testi sono nati dalla richiesta di amici...”(Anedda, 2009: XI)<sup>118</sup> ] e outros de contactos reais com os artistas [“...altri , come le pagine su Jenny Holzer, dall’incontro reale com l’opera e la persona.” (idem)<sup>119</sup>]. Apesar deste circunstantialismo, há no entanto, até à terceira parte, alguma coesão que temos tentado acompanhar nesta análise.

<sup>116</sup> Tradução: generosidade com que acolheu o meu poema.

<sup>117</sup> O número total de páginas numeradas é de 177, mas juntámos as 13 páginas introdutórias assinaladas com numeração romana.

<sup>118</sup> Tradução: alguns desses textos nascem de pedidos de amigos.

<sup>119</sup> Tradução: outros, como as páginas sobre Jenny Holzer, do encontro real com a obra e a pessoa.

A quarta parte quebra de alguma maneira essa coesão. Continuando a focar-se na arte e artistas, resulta da viagem de descoberta que a autora fez à região francesa de Arles e inclui neste seu livro, com muitos apontamentos históricos, etnográficos e artísticos, conforme se pode observar nos subtítulos dessa parte da obra.<sup>120</sup> Aquilo que se nos afigura como uma descontinuidade, é, no entanto, justificado na introdução pela autora como integrante do seu olhar sobre o detalhe: “Se il testo *Icone* medita sull’inermità, quello su Arles racconta lo sguardo sui dettagli di una città percorsa e letta attraverso la pietra dei sarcofagi i ritrovata sulle tracce dei quadri di Van Gogh.”<sup>121</sup> (*idem*: XI) Interpretamos na frase o termo “dettagli (di una città)” numa aceção mais lata de pormenores, peculiaridades, particularidades e não no sentido restrito do olhar seletivo em pormenores de uma obra de arte, conforme é explorado na primeira parte com os 32 fragmentos.

Apesar de entendermos esta quarta parte como um registo de viagem, culto e subjetivo, de um caminhante (“Camminare” é justamente o seu título), não deixa de haver ligações com referências anteriormente feitas na obra. Justamente, esta secção abre com uma epígrafe da poeta canadiana Anna Carson (evocada na segunda parte pela sua criação ecfrástica), onde se lê:

Towns are the illusion that things  
hang together somehow...

Anne Carson *The life of towns*  
(Anedda, 2009: 143)

Estas palavras encontram eco no seu olhar sobre Arles, percecionando-a como um “grumo di paura. (...) Sotto il tempo si contrae o dialoga. (...) Una citta sull’acqua è il

<sup>120</sup> Subtítulos traduzidos: “Guarda la mappa” (Olha para o mapa), “Arles delle arene” (Arles das arenas), “Arles delle terme di Costantino” (Arles das termas de Constantino), “Arles dei gitani. Saintes-Maries-de-la-Mer” (Arles dos ciganos. Saintes-Maries-de-la-Mer), “Arles che sfiora i catari” (Arles pastando sobre os cátaros), “Arles dell’a arrivare in una sera di gennaio” (Ao chegar a Arles numa noite de janeiro), “Arles della Russia delle fotografie di Ivan Boiko [gennaio 2006]” (Arles da Rússia na fotografia de Ivan Boiko [janeiro 2006]), “Arles dell’Espace Van Gogh” (Arles do Espaço Van Gogh), “Arles del Caffè di Notte [esterno]” (Arles do Café da Noite [exterior]), “Arles del Giappone” (Arles do Japão), “Arles di un caffè, giallo e buio, perche piové” (Arles de um café, amarelo e escuro, porque chove), “Arles degli Alyscamps” (Arles de Alyscamps), “Arles della stanza di Van Gogh” (Arles do quarto de Van Gogh), “Arles di Ansel Adams” (Arles de Ansel Adams), “Arles del Van Gogh di René Char. Ut pictura poesis” (Arles do Van Gogh de René Char. Ut pictura poesis), “Arles del Museo Réattu” (Arles do Museu Réattu), “Arles dell’ultrasottile. La sfumatura del confine” (Arles do sutil. As nuances da fronteira), “Arles di Roger Ackling” (Arles de Roger Ackling), “Arles di Saint-Trophime” (Arles de Saint-Trophime), “Arles di Cesare Di Liborio” (Arles de Cesare Di Liborio), “Esodo” (Êxodo). - (*idem*: 143-163)

<sup>121</sup> Tradução: Se o texto *Icone* medita sobre o desamparo, o texto sobre Arles descreve o olhar sobre os detalhes de uma cidade onde se viajou e se retiraram registos da pedra dos sarcófagos e se encontraram nos traços nos quadros de Van Gogh.

ritmo della nostra sede” (idem)<sup>122</sup>. Para além deste eco poético, repetem-se neste roteiro de viagem por Arles as referências a poetas como Philippe Jacottet e René Char (na parte “Ritratti”), a artistas como Van Gogh e Roger Ackling (detalhes n.º10 e 25), para além das écfrases de René Char sobre quadros do pintor holandês, condensada no subtítulo “Arles del Van Gogh di René Char. *Ut pictura poesis*”, onde Anedda não dispensa o dito horaciano<sup>123</sup>, dispensando-se no entanto de o explicar naquele contexto.

Poder-se-á ler, nesta atitude de exibir erudição não referenciada, um dado que aponta para um hibridismo de género – Anedda não está a escrever um ensaio, uma obra didáctica, uma crónica de viagem, um caderno de registos de uma historiadora de arte, um livro de impressões de um poeta num museu, mas... algo entre tudo isso. A autora não sente necessidade de explicar a ‘biblioteca’ das suas impressões ou de as referenciar a par e passo, cabendo ao leitor ir ao encontro das suas referências. Um exemplo desta atitude acontece, quando, no subtítulo “Arles dell’ultrasottile. La sfumatura del confine”, em que a autora fala das relações de reescrita e recriações que se estabelecem no trabalho entre artistas e utiliza igualmente referências subtis e encobertas:

Um desiderio davanti alle foto del Museo Réattu di Edward Weston: ri-fotografarle come Sherrie Levine, riscriverle come il Pierre Menard che nel racconto di Borges scrive di nuovo il Don Chisciotte. In quello scarto tra il prima e il poi, cercare l’ultrasottile proposto de Elio Grazioli attraverso Duchamp: la non sostanza dell’intervallo, l’ombra del possibile, tutto quello che va verso il non visibile, come la polvere e il fumo. (idem: 158)<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Tradução: um amontoado de medo (...) Sob o tempo que contrai ou dialoga. (...) Uma cidade na água é o ritmo da nossa sede.

<sup>123</sup> *Ut pictura poesis* – princípio do poeta romano Horácio, já referido no primeiro capítulo deste trabalho e que aparece anteriormente no livro de Antonella Anedda, no final da segunda parte na p.89, numa secção com o título de *Rotte*, composta essencialmente por referências bibliográficas de consultas feitas para diferentes capítulos da obra e com algumas notas explicativas, entre elas a explicação do dito horaciano, sob o título de *Traduzione*.

<sup>124</sup> Tradução: Um desejo perante todas as fotos do Museu Réattu de Edward Weston: refotografá-lo como Sherrie Levine, reescrevê-lo como Pierre Menard que no reencontro de Borges escreve de novo o D. Quixote. Nessa lacuna entre o antes e o depois, procurar o nível do subtil proposto por Elio Grazioli através de Duchamp: a não substância do intervalo, a sombra do possível, tudo o que vai em direção ao não visível, como a poeira e a fumaça.

O próprio subtítulo (“Arles dell’ultrasottile. La sfumatura del confine”) é uma recriação do livro do crítico de arte e curador italiano Elio Graziote, referido no texto, sobre Marcel Duchamp, intitulado *Duchamp oltre la fotografia. Strategie dell’infrasottile*<sup>125</sup> e, à volta do qual, Anedda joga com os radicais infra(sottile) / ultra(sottile). Graziote analisa no seu livro a relação criativa que o pintor francês, autor do célebre quadro *Nu descendo as escadas*, estabelece com a fotografia, considerando que a máquina capta fragmentos da realidade sem a intervenção direta da mão do artista e escapando à percepção humana, só podendo ser lido com a ajuda da massa cinzenta – o tal nível subtil de uma poeira (“Arles dell’ultrasottile. La sfumatura del confine”).



Fig. 3.22. - Marcel Duchamp *Nu descendo as escadas*, 1912

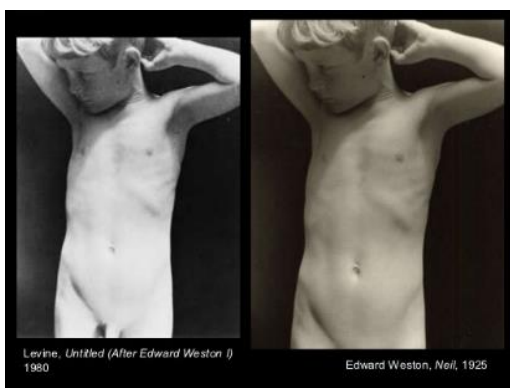


Fig. 3.23. – Sherrie Levine, *Untitled (after Edward Weston)*, 1980 / Edward Weston, *Neil*, 1925

Sherrie Levine é outro nome apontado no texto e refere-se a uma fotógrafa, pintora e artista conceptual norte-americana, cujo trabalho consiste em reproduções fotográficas exatas do trabalho de outros fotógrafos, onde se inclui Edward Weston, numa estética de assumida apropriação.

A nível da reescrita literária, há uma referência ao conto do escritor argentino Jorge Luís Borges, incluído no seu livro *Ficções*, que é escrito como se fosse uma revisão ou uma crítica literária sobre Pierre Menard, um escritor de nacionalidade francesa do século XX. Trata-se de uma ficção e construção borgeana, uma vez que nunca existiu um autor físico com o trabalho de tradução-releitura-revisão do *Dom Quixote*, de Cervantes, mas a verosimilhança de referências, o discurso e a estrutura, tornam esta obra exemplar de abordagens sobre autoria, apropriação e interpretação.

Estas referências revelam o fascínio de Anedda por formas artísticas de interação e diálogo que se refletem nos registos ecrásticos que constrói e que admira na poesia de outros artistas. Esse diálogo artístico pode também ser feito com objetos do quotidiano e da natureza, conforme é documentado na obra, acima referida, do britânico Roger Ackling e do norte-americano Joseph Cornell. Anedda aborda-os no capítulo “Ritagliari” e o

<sup>125</sup> Tradução: Duchamp além da fotografia. Estratégias do subtil.

primeiro é igualmente explorado no capítulo sobre Arles. Com eles continuamos o nosso estudo.

## OS FRAGMENTOS DE ROGER ACKLING

Como acima referimos sumariamente neste capítulo, Roger Ackling e Joseph Cornell têm ideias peculiares sobre arte e sobre formas de trabalhar. A matéria prima das suas esculturas era encontrada ou nas praias ou nas ruas de Nova Iorque e delas se apropriavam, ultrapassando a sua função utilitária e dando-lhe uma dimensão artística. Sobre o primeiro, assim escreve a autora nesta sua quarta parte da obra:

Le opere di Roger Ackling sono icone sono volto, ustionate dal sole di una lente. Resti di legni che il mare rende a una spiaggia scozzese: Colonsay nelle Ebridi. Cose perdute, rose dall'acqua e dall'aria. Non solo legni ma cartoline, "the messy marriage of country and town". Discariche e naufragi, oggetti chi furono sedie o scale gettate via e smembrate, brani di oggetti non più identificabili ma ancora reali, inservibili ma esistenti. Attraverso il vetro, nella distanza della mano – senza il diretto intervento dell'artista – il sole brucia e segna, compone l'opera in un'unica sessione. (idem: 158-9)<sup>126</sup>

Quando lemos esta descrição do trabalho de Ackling na quarta parte da obra, constatamos que não se observam grandes diferenças de estilo e perspectiva do eu-enunciador relativamente ao discurso utilizado na apresentação do detalhe n.º25 sobre o mesmo artista, na primeira parte do livro. Em ambos há preocupação em explicar o método usado por Ackling no seu trabalho de escultura, que consistia em recolher restos de madeira trazidos pelo mar e que aparecem nas praias (nos dois registos há referência à ilha de Colonsay, do arquipélago das Hébridas, no largo da costa escocesa) e que depois são trabalhados de uma forma muito peculiar: com a peça numa das mãos, o artista fazia incidir, através de uma lente, raios de sol sobre a superfície, queimando-a e desenhando assim linhas e formas. Era o artista que desenhava com o sol – foi assim apresentado numa exposição dos seus trabalhos em 2015, (um ano após a sua morte) no Kestle Barton

---

<sup>126</sup> Tradução: As obras de Roger Ackling são ícones sem rosto, queimados pelo sol de uma lente. Restos de troncos que o mar traz para uma praia escocesa: Colonsay nas Hébridas. Coisas perdidas, rosas da água e do ar. Não só madeira, mas postais, "the messy marriage of town and country". Aterros e naufrágios, objetos que eram cadeiras ou escadas jogadas fora e desmembrados, pedaços de objetos que não são mais identificáveis, mas ainda reais, inúteis, mas existentes. Através do vidro, na distância da mão – sem a direta intervenção do artista – o sol queima e marca, compõe a obra numa única sessão.

(Rural Centre for Contemporary Arts), na Cornualha, com o significativo título de *Sun Stories*<sup>127</sup>.

Estas marcas naturais são gravadas em restos de lenhos já envelhecidos, desmembrados, que perderam a sua função prática, mas que são portadores de memória(s), de narrativas do passado, reavivadas pela intervenção artística, “inservibili ma esistenti” (inúteis mas existentes, segundo se lê no último excerto citado): “Ora che lo vedo dietro il vetro de un museo, ricordo la carcassa di una sedia vicina a quella di un cane” (idem: 53)<sup>128</sup> ou “un rosto di donna che dorme”<sup>129</sup> (idem). O artista recolhe da natureza, desenha com a natureza, transfigura memórias e recupera aquilo a que chama “L’esprit de lieu” (idem: 159), o espírito do lugar:

La forza è tanta più potente quanto più trattenuta. Lo sguardo segue la forma, si restringe, diventa essenziale, come il corpo di un monaco zen. (...) Lo spirito non soffia, ma si scompone in particelle come nella física teórica. Se si rivela è solo nella vulnerabilità. L’infinito del tempo e quello dello spazio diventano mappe, “strutture di fede” como la chiama Ackling per delineare qualcosa ancora non visibile, ancora senza senso, ma presente, carico di segni.  
L’esprit de lieu. (idem, 159)<sup>130</sup>

São estas noções de “estrutura do tempo” e “o espírito do lugar” que tornam o trabalho deste escultor diferente das meras bricolage e reciclagem na arte, muito comum, hoje em dia, na expressão artística. Já nos anos 60 e 70 do século XX, quando os dejetos que o mar trazia para a praia não eram tão preocupantes como na atualidade, Ackling criou uma ligação particular com o meio ambiente, antecipando o que se havia de tornar numa cultura do nosso tempo e apostando em captar a essência dos restos que ia colecionando, como vestígios



Fig. 3.24. - Roger Ackling, *Voewood*, 2005

<sup>127</sup> Acessível em: <http://www.kestlebarton.co.uk/arts-and-events/roger-ackling/>  
Consultado em 08.07.2020

<sup>128</sup> Tradução: Agora que a [madeira] vejo atrás do vidro de um museu, lembro-me da carcaça de uma cadeira ao lado de um cachorro.

<sup>129</sup> Tradução: rosto de mulher que dorme.

<sup>130</sup> Tradução: A força é tanto mais potente quanto contida. O olhar segue a forma, restringe-se, torna-se essencial, como o corpo de um monge zen. (...) O espírito não sopra, mas decompõe-se em partículas como na física teórica. Se se revela é só na vulnerabilidade. O infinito do tempo e do espaço tornam-se mapas, “estruturas de fé” como lhe chama Ackling para delinear alguma coisa ainda não visível, ainda sem sentido, mas presente, cheio de sinais.  
O espírito do lugar.

arqueológicos de um quotidiano ou fugazes momentos, abandonados pelo espaço e tempo.

Recuperando os pensadores que foram abordados nesta matéria na componente teórica deste trabalho (capítulo I), poderíamos dizer que os fragmentos que Ackling recolhe / transforma e Anedda reinterpreta: são como “marcas do sinete sobre a cera quente” na metáfora de Ricoeur (Ricoeur, 2003: 2); rastros que “o acaso quebra e o tempo metamorfoseia; mas somos nós que escolhemos” nas palavras de Malraux (Malraux: 2011: 182); a cultura do remanescente (“revenant”) “...also says something about a change that has come about in ourselves” na observação sempre visionária e avisada de Tolentino de Mendonça (Mendonça, 2015: 16); os “interstícios” de que falava Pierre Ouellet (*Apud* Bernd, 2011: 10) ou as “estruturas de fé” e “o espírito do lugar” (“l’esprit de lieu”) no pensamento de Anedda. Em todos estes olhares sobre o vestígio e o fragmento, há sempre uma interferência do sujeito que recolhe e reinterpreta, projetando no fragmento uma narrativa histórica e/ou subjetiva, capaz de revelar “o espírito do lugar”. Ou “espírito do tempo”, segundo o escritor de Quebec já referido, Pierre Ouellet, citado pela investigadora brasileira Zilá Bernd, a estética do vestígio desvela o “esprit du temps”:

Ainda conforme o autor quebequense, não são as ideologias, nem a opinião pública ou o discurso midiático que desvelam o “esprit du temps”, mas é a palavra poética que consegue enunciar com maior pertinência a “socialidade estética” ou a sensibilidade compartilhada, reveladora do sentido “da vida sensível de uma coletividade em uma determinada etapa de sua evolução” (2008, p. 153). (Bernd, 2011: 10)

O vestígio revela-nos a nós próprios, mas também um tempo e um lugar e, tal como o escultor, Roger Ackling, também Anedda é uma observadora e colecionadora da arte dos outros onde captura detalhes e lhes dá sentidos. Daí que se identifique com estes artistas-respigadores que encham de sentido(s) aquilo que foi abandonado. Eles merecem a próxima secção/referência, antes de continuarmos com os artistas do Museu dos Perdidos e Achados de Anedda.

## DOS RESPIGADORES



Fig. 3.25. – A cineasta belga Agnès Varda

O nome ‘Respigadores’ vem de uma prática agrícola. Foram imortalizados(as) num quadro por Jean François Millet em 1875 e consagrados(as) no cinema com o filme *Les Glaneurs e La Glaneuse* da cineasta belga Agnès Varda em 2000.

Detalhando: estamos a falar de uma tradição cultural entre os camponeses desde a Idade Média e que designava aqueles que apanhavam restos depois de colheita – respigadores. O nome estendeu-se a todos os recuperadores e catadores que, por necessidade ou opção, recolhem os restos deixados pelos outros, desde comida a objetos de uso quotidiano. Agnès Varda foi ela própria “respigadora de imagens”, recolhendo no seu filme depoimentos e imagens de respigadores da atualidade.



Fig. 3.26. – Jean François Millet, *As Respigadoras*, 1875

Alguns são excêntricos que gostam de viver nas margens (ou porque foram empurrados ou porque aí encontraram o seu espaço), outros revelam uma cultura de combate ao desperdício, outros ainda procuram dar uma dimensão estética aos objetos recolhidos. “É caco, é caco, mas é coisa de muita importância. É tudo caquinho transformado em beleza.” - afirmou um artista respigador, o Gabriel, citado por Laida Loddi, no seu estudo *Os respigadores e a respigadora: possíveis mediações culturais* (Loddi, 2009:6) Esta arquiteta brasileira, mestre em Cultura Visual, inclui no trabalho citado o contributo de um nome de referência neste domínio, Fernando Hernández, que reflete sobre a função dos catadores de cultura visual no espaço educativo:

Os catadores da cultura visual não somente recolhem fragmentos como criam narrativas paralelas e alternativas. Assim, para Hernández, a metáfora de catar, respigar, apanhar, recolher pedaços de coisas para levá-las a outros contextos traz a

potência de reinvenção e transformação, “distanciada de dualismos, subordinações e limites” (p. 19) fundamental para a prática educativa. (idem: 10)<sup>131</sup>

Se um professor de artes visuais tem de aperfeiçoar a sua faceta de “catador da cultura visual”, como defende o investigador espanhol citado, interessa-nos explorar essa mesma faceta no criador, aquele que encontra nos restos, no lixo deitado fora, a matéria prima que, metamorfoseado, se transforma em invenção artística.

Os surrealistas já o tinham feito com os seus *objets-trouvés*: uma concha, um pedregulho, mas também um par de sapatos, uma roda de bicicleta, um ferro de passar roupa, até um urinol, ganharam estatuto de arte e entraram nas galerias e museus. Estas experiências surrealistas, na primeira metade do século XX, tiveram por objetivo abalar o conceito de obra arte, como fez a sua figura mais representativa, Marcel Duchamp, que defendia que “o que importava não era a criação, mas a ideia e a seleção”<sup>132</sup>, sendo arte aquilo que o artista assumia como tal. De uma forma provocatória, o artista franco-americano pretendeu atribuir um carácter aleatório ao estatuto de obra de



Fig. 3.27. - Meret Oppenheim, *Minha enfermeira*, 1936.



Fig. 3.28. – Marcel Duchamp, *A fonte*, 1917

arte e qualquer objeto escolhido pelo artista, natural ou fabricado, pode ter uma dimensão estética. Duchamp distingue o *objet trouvé*, escolhido pela sua singularidade e beleza, do objeto do quotidiano de produção industrial, que denomina de *readymade*, e que pode ser motivo de sentidos e interpretações por parte do criativo que o incorpora no espaço museológico.

<sup>131</sup> A citação referenciada com página na citação, refere-se ao livro: HERNÁNDEZ, Fernando. *Catadores da cultura visual: proposta para uma nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Mediação, 2007

<sup>132</sup> IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. “Fonte, Marcel Duchamp”. *História das Artes*, 2020. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/fonte-marcel-duchamp/>>. Acesso em 05 Aug 2020.

O impacto de Marcel Duchamp manifesta-se em vários domínios artísticos, tendo trabalhado, além de objetos, com pintura, escultura, colagens, curtas-metragens, arte corporal, associado a vários movimentos de arte moderna (dadaísmo, cubismo e surrealismo) e foi precursor de novos caminhos como *pop art*, *mínima* e *conceitual*. A ele



Fig. 3.29. – Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, 1935-1941

tínhamos feito referência no I capítulo, p. 10, nota 10, a propósito da renovação do conceito de museu introduzida com a sua mala-museu-portátil que inclui caixas com

reproduções em miniatura das suas próprias obras e designada *La boîte-en-valise*. Ao retomarmos este original suporte de museu, nesta parte do trabalho, queremos fazer ponte com a obra de Joseph Cornell, destacada na obra de Anedda, conforme acima referimos.

## AS CAIXAS DE JOSEPH CORNELL

Já analisámos neste capítulo os percursos intertextuais e interartes explorados nos detalhes seleccionados por Antonella Anedda, tendo sido feita referência ao trabalho artístico com caixas do escultor norte-americano Joseph Cornell que foi alvo da escolha da poeta italiana no detalhe n.º 23. Contemporâneo de Duchamp, este escultor foi seu admirador, tendo com ele mantido correspondência e sendo ambos associados ao movimento surrealista. Duchamp incluía nas suas caixas reproduções em miniatura dos seus quadros. Por seu turno, Cornell recriava, com pequenos artefactos, mundos, culturas, épocas e pessoas dentro de caixas de madeira com vitrine. Paradoxalmente, o autor destes mundos recriados nunca saiu dos EUA e muito pouco do seu bairro nova-iorquino em Utopia Parkway (Cornell's basement studio, 3708, Utopia Parkway, Flushing, New York)<sup>133</sup>

O jornal *The New York Times*, citado no texto “Joseph Cornell: Worlds in a Box” publicado na revista inglesa de moda e cultura *AnOther Magazine*<sup>134</sup>, chama-lhe: “a poet

<sup>133</sup> *Utopia Parkway* é precisamente o título de um livro dedicado à vida e obra do artista, da autoria de Solomon, Deborah.

<sup>134</sup> Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/7548/joseph-cornell-worlds-in-a-box> Consultado em 16.07.2020

of light; an architect of memory-fractured rooms and a connoisseur of stars, celestial and otherwise.” A expressão “architect of memory-fractured rooms” (arquiteto de salas fraturadas de memória) é curiosa na sua capacidade de exprimir o funcionamento da mente de Cornell que, sendo um escultor autodidata, tinha a estrutura de pensamento de um arquiteto, com a(s) memória(s) organizada(s) por salas povoadas de artefactos. Mais à frente, no referido texto, lê-se:

His three dimensional collages grew from his love of collecting ephemera and are comprised of marbles, toy balls, luggage labels, mesh netting and postcards. Anticipating the work of YBA Damien Hirst, in 1943 Cornell created Pharmacy, a box consisting of four rows of five glass jars mimicking a miniature apothecary in which tonics for the soul and the imagination made from shells, feathers and butterfly wings are housed within minute jars. (Johnson, 2015)

Este universo fascinante de objetos e bugigangas que Cornell conseguia, não talvez nas ruas e campos, mas mais em lojas em segunda mão, feiras e antiquários, era, como para os demais ‘catadores do quotidiano’, um espelho de vidas, algumas já vividas, com grande poder representativo e evocativo de outros mundos.

Na obra *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*<sup>135</sup>, acima citada, o seu autor, o poeta Charles Simic, presta tributo à arte de Cornell, explorando a capacidade que este tem de evocar e recriar através dos objetos das suas caixas. O processo usado por Simic foi apropriar-se da sua técnica de retalhos e fragmentos, não com artefactos, mas pela via da escrita. Justapôs, assim, uma amálgama de poemas, notas, excertos de cartas, detalhes biográficos, evocando imagens que permitam ao leitor/espetador compreender o universo de Cornell. Costurando elementos de textos de alguns dos poetas e autores favoritos do artista (entre eles, a poeta Emily Dickinson, cuja relação já foi aqui evocada) e explorando referências de 8 das suas caixas, este curioso livro faz um apelo à imaginação do leitor para mergulhar no ambiente de Nova Iorque dos anos 40 a 60 do século XX, povoado de espaços singulares e figuras excêntricas: a mulher que colecionava ossos da sorte de perús, gansos e galinhas, os vagabundos, os *dime-stores*, a deambulação do *voyeurista* solitário pelas ruas, os *fortune-tellers* e... Joseph Cornell, o catador de objetos da rua e de lojas. Cornell organizou todo este material em 150 arquivos, que descreve da seguinte maneira: “a diary journal repository laboratory, picture gallery, museum, sanctuary, observatory, key... the core of a labyrinth, a clearinghouse for dreams and visions... childhood regained.” (Simic, 1992: 37).

---

<sup>135</sup> “Dime-store” é uma expressão usada para designar lojas que vendem artigos baratos, quinquilharia, artigos em segunda mão.

Simic vê nesta arte que Cornell edifica uma das mais importantes inovações da arte do século:

The collage technique, that art of reassembling fragments of preexisting images in such a way as to form a new image, is the most importante innovation in the art of this century. Found objects, change creations, ready-mades (mass-produced items promoted into art objects) abolish the separation between art and life. The commonplace is miraculous if rightly seen, if recognized. (idem: 19)

A última frase desta citação revela-se com particular interesse neste estudo: “The commonplace is miraculous if rightly seen, if recognized.” Isolamos os adjetivos/particípios “seen” e “recognized” porque centram o ‘milagre’ da arte na capacidade que ela tem de ser observada e reconhecida. Só a partir daqui se dá o ‘milagre’ do diálogo, sendo a éfrase um dos exemplos dessa interação artística. Incluímos, a este propósito, dois registos efrásticos da mesma peça de Joseph Cornell e reveladores de duas formas diferentes de ver e reconhecer, mais precisamente, a descrição de Charles Simic e a de Antonella Anedda. A caixa de Cornell aparece com título e data diferentes nos dois poetas, mas a imagem da caixa com um palácio é igual: ele designa-a de *Untitled (Pink Palace)*, ca.1946-48 e ela de *Setting for a Fairy Tale*, 1942.



Fig. 3.30. - Joseph Cornell, *Setting for a Fairy tale*, 1942

[pormenor]



A partir do detalhe escolhido (n.º23), Anedda escreveu:

Vivendo di sogni, percorrendo le estrade di New York, raccogliendo ciò che si scarta. Incollando e inchiodando. In ogni scatola l'improbabile si avvera. La nuova imagine nasce da frammenti. Un pappagallo si dondola in una scatola di legno, un teatrino di cartone ha il fondale di un bosco incantato: sulle guglie dei palazzi

frusciano ramoscelli bianchi. La storia è la sagoma di un ragazzo fiorentino trasportata in una sala giochi, la geografia è l'Egitto di una ballerina. Ognuno si scava una stanza in cui potersi voltare verso un muro. Vorrei non essere stato tanto riservato – disse, poche ore prima di morire nel 1972.

La foto appiattisce il dettaglio di uno di questi oggetti. Vive nell'enigma. Non há titolo. “È inconoscibile – scrive Charles Simic di questo artista – come le poesie di Emily Dickinson”. (Anedda, 2009: 49)<sup>136</sup>

No seu registo, Anedda começa com dados biográficos sobre Cornell, insere a seguir interpretações do seu olhar sobre a obra, volta à biografia (“Vorrei non essere stato tanto riservato – disse, poche ore prima di morire nel 1972.” confissão atribuída por Simic a Cornell<sup>137</sup>) e termina com uma citação de Simic, já comentada atrás neste trabalho, sobre a relação Cornell/Emily Dickinson.

Considerando, não o detalhe, mas a caixa de Cornell no seu todo, Simic escreve sobre a mesma obra:

Another oneiric playhouse. A phantom palace in a forest of bare trees, hoar frost and night. A fabulous palace disproportionately large to the size of the figures standing in front of it. They are tiny and indistinct and would require many enlargements before one could see the expression of their faces. Many appear to be soldiers and they seem agitated. They point to one another. Some sort of news has arrived. One of them is probably the messenger.

One is reminded of eighteenth-century engravings of city scenes, towers of London or the palaces of Venice rising serenely above the microscopic figures one imagines were strolling the day the artist drew the scene. (Simic, 1992: 54)

Nesta descrição, Simic detém-se no palácio, nas figuras humanas em frente, na desproporção entre o cenário e essa figuração e associa a imagem a gravuras setecentistas de espaços urbanos. Em comum nos dois registos, a atenção dada às árvores de ramos brancos atrás do palácio que leva Simic a falar em “phantom palace” e Anedda em “bosco incantato”. E tão só. Tudo o resto são interpretações, olhares, sensibilidades de quem

<sup>136</sup> Vivendo de sonhos, percorrendo as estradas de Nova Iorque, recolhendo o que é descartado. Colando e pregando. Em cada caixa, o improvável torna-se realidade. A nova imagem nasce fragmentada. Um papagaio agita-se numa caixa de madeira, um teatrinho de cartão tem como fundo um bosque encantado: nas torres do palácio farfalham galhos brancos. A história é um esboço de um rapaz florentino transportada para uma sala de jogos, a geografia é o Egitto de uma bailarina. Todos mergulham numa sala que se pode se transformar numa parede. Gostaria de não ter sido tão reservado - disse ele, algumas horas antes de morrer em 1972.

A foto diminui os detalhes de um desses objetos. Vive no enigma. Não há título. “É incognoscível – escreve Charles Simic sobre este artista – como a poesia de Emily Dickinson”.

<sup>137</sup> “He died at his home on December 20, 1972, of heart failure. Earlier that day, he told his sister on the phone, «I wish I had not been so reserved»” (Simic, 1992: xiv)

observa e interpreta. “Seen” e “recognized” nas palavras de Simic e que condensam a essência da écfrase.

O trabalho com a metáfora enforma todas estas experiências criativas destes autores tanto com a linguagem como com objetos, artefactos, restos. Apesar de a linguagem ser o território natural da metáfora e de, à sua volta, se ter edificado toda uma arte de estilo, também nas ‘coisas’ há metáforas, tudo depende da visão do artista em emprestar-lhes e descobrir-lhes sentidos.

Há criadores que fundem metáforas visuais e verbais, colocando “sentimenti e pensieri cuciti a una stoffa, ritagliati sulla carta”<sup>138</sup> (Anedda, 2009: XI). Foi a experiência feita por Anedda na quinta parte do seu livro, intitulada “Collezione per dite”. De que experiência artística se trata?

## COLEZIONAR PERDAS

Na síntese inicial da obra, Antonella Anedda define da seguinte maneira a quinta e última parte da sua obra:

Chi vorrà scorrere il libro vdrà che la parte saggistica comincia a decomporsi a partire da queste pagine, un esodo verso la sezione finale intitolata *Collezione per dite*, la meno catalogabile, quella che ha sorpreso me per prima. Ora so che non volevo riflettere sulla perdita, ma attraversarla concretamente, volevo vedere sentimenti e pensieri cuciti a una stoffa, ritagliati sulla carta. Le fotografie che costellano il libro sono la prova di un passaggio e il tentativo di un exorcismo. Volevo fotografare lo spavento e l’abbandono, volevo che il dettaglio della mio mano saggiasse l’assenza dei corpi, che dalla catasta delle immagini ne affiorasse una, di volta in volta diversa, a seconda di chi guardava, ma capace di illuminare le altre.<sup>139</sup> (idem: XII)

Isolamos do texto duas ideias que nos ajudam a compreender a lógica desta última secção do livro: primeiro, a percepção da autora de que se inaugura um outro registo em que “la parte saggistica comincia a decomporsi a partire da queste pagine”, “un esodo”

<sup>138</sup> Tradução: sentimentos e pensamentos costurados num tecido ou recortados num papel.

<sup>139</sup> Tradução: Quem quiser percorrer o livro, verá que a parte do ensaio começa a decompor-se a partir dessas páginas, um êxodo para a secção final intitulada *Coleccionar achados*, a menos categorizada, aquela que primeiro me surpreendeu. Só que não queria refletir sobre achados, mas atravessá-la concretamente; queria ver sentimentos e pensamentos costurados num tecido, recortados em papel. As fotografias que pontuam o livro são a prova de uma passagem e tentativa de um exorcismo. Queria fotografar o susto e o abandono, queria que o detalhe das minhas mãos testemunhasse a ausência dos corpos, que do arquivo de imagens aflorasse uma, de vez em quando diferente, dependendo de quem assistiu, mas capaz de iluminar os outros.

para outra parte, “la meno catalogabile” que, segundo confessa, surpreendeu a própria poeta; a segunda ideia tem a ver com uma afirmação criativa, em que “non volevo riflettere sulla perdita” mas “volevo vedere sentimenti e pensieri cuciti a una stoffa, ritagliati sulla carta”, “ma attraversarla concretamente”. É desta forma concreta, com ‘exercícios’, que são dadas instruções para, através de recortes de papel, fotos e tecidos, exprimir e testemunhar o “lo spavento e l’abbandono”, “l’assenza dei corpi”. O particular e concreto das perdas como metáfora de sentimentos e pensamentos.

As metáforas aparecem sob a forma de colagens, recortes e costuras que são ilustradas em fotos da bricolage que a poeta vai desenvolvendo e explicando sob a forma de exercícios. Por exemplo, sob o título de “Natura morta com stoffa” [Natureza morta com tecido], descreve-se o sentimento de perda e ausência de uma relação, através de objetos que cada elemento do casal desfeito guardava um do outro: ele, um lenço esfarrapado que ela esquecerá, e ela, um casaco que ele lhe emprestara num dia de frio. Com estes pertences de tecido, cada um vai povoar o seu espaço, retalhando, recortando, costurando e colando, fragmentando para suportar a separação. As fotografias que acompanham estes exercícios ilustram, não tanto uma ‘manualidade artística’, mas uma possibilidade de comunicar sentimentos fundindo e jogando com a palavra e a materialidade do seu referente. Expressam-se sentimentos de perda e abandono através de objetos que são cruzados com linguagem, mas o “self” nunca lá está, anulado nos objetos que o exorcizam e anulam. A mesma atitude anti-confessional que o investigador Roberto Baronti Marchiò identificou na sua poesia e que ela própria reclama para a sua escrita: “... write in order to disappear, so that life is revealed to me, without me...”.

A nota final desta secção sobre ‘coleccionar perdas’ continua este jogo, apresentando um verbete de dicionário: a palavra de entrada é “Perdita” (Perdido) e a obra consultada aparece em nota – “Per gentile concessione del Dizionario emotivo”. Nas várias aceções e ocorrências do termo, Anedda reúne alguns dos seus poetas de preferência:

Perdere: smettere di possedere, dare oltrepassando, dal lat. dare per, donare attraverso, scavalcare se stessi smarrendo, smarrendosi. Perdere oggetti e beni, perdere quanto è caro. Difficoltà del perdere. Cfr. Epitteto e Leopardi: “Non dire ho perduto ma ho restituito”. Arte del perdere: cfr. Elizabeth Bishop, “One art”. Perdita: nel paesaggio, paradossalmente: grande spazio: a “perdita d’occhio”. Ma perdi-tempo, “flâneur” (Baudelaire, Benjamin). Scorrere, non trattenere. Perdersi, depossedere, decessarsi (cfr. Margherita Porete, Teresa d’Avila, Emily Brontë, Simone Weil). Perdere i confini di sé. In ingl.: to blow= soffiare di vento e aria; mandare fuori di testa: to blow sb’s mind; mandare

all'aria: "she blew her opportunity"; sprecò la sua opportunità. Perdita è un nome shakespeariano. (idem: 177).<sup>140</sup>

Este final da obra tem a capacidade de reunir referências autorais e misturar gêneros, naquela que é técnica híbrida de criar da poeta que costura "sentimenti e pensieri". Reúne nomes de pensadores a propósito de uma entrada de verbete de dicionário, num remix que potencia, criativamente, textos instrumentais como suporte da criação literária.

---

<sup>140</sup> Tradução: Perder: parar de possuir, dar, indo além, do latim *dare per*, dar através, superar-se perdendo-se, perder-se. Perder objetos e bens, perder o que é caro. Dificuldade de perder. Cfr. Epitteto e Leopardi: "Não dizer perdi, mas restitui." Arte de perder: cfr. Elizabeth Bishop, "One art". Perdita: na paisagem, paradoxalmente: grande espaço: "a perda de olho", ma perdi-tempo (mas desperdice o seu tempo), "flâneur" (Baudelaire, Benjamim). Socorrer, não reter. Perder-se, tomar posse, recriar (cfr. Margherita Porete, Teresa d'Avila, Emily Bronte, Simone Weil). Perdendo os limites. In ingl.: to blow= sopros de vento e ar; to blow sb's mind; explodir: "she blew her oppoortunity"; ele desperdiçou sua oportunidade. Perdida é um nome shakespeariano.

[Capítulo IV]

## Considerações Finais

*Questo non è solo un Cristo morto ma il ritratto  
dalla nostra vertigine davanti a ogni morte, la sua  
veduta aerea. L'occhio percorre un paese deserto.  
Devo smettere le forze mi abbandonano.*

*Questo libro è impossibile.*

*Questo libro è infinito.<sup>141</sup>*

Antonella Anedda

---

<sup>141</sup> Tradução: Este não é só um Cristo morto, mas o retrato da nossa vertigem diante de cada morte, a sua vista aérea. Os olhos percorrem um país deserto. Tenho que parar, as forças me abandonarem. Este livro é impossível. Este livro é infinito. (Anedda, 2009: 67)

Feita a viagem analítica pela obra, é tempo de apresentar uma visão de conjunto que permita considerações mais gerais e resposta a questões colocadas.

1. Começamos pela estrutura da obra que, conforme analisámos atrás, reúne partes com características diferentes entre si: 1. “Ritagliare”, 2. “Un museo interiore”, 3. “Ritratti”, 4. “Camminare”, 5. “Collezionare perditte”. Terão estas cinco secções uma coerência interna ou são dispersas e díspares? Há efetivamente autores de referência da autora que aparecem referidos ao longo das cinco partes da obra, como se fossem “obsessões poéticas”. Mas há secções não contribuem para a sua leitura como um todo, por exemplo, a viagem a Arles (“Parte quarta. Camminare”) ou os exercícios poéticos em torno das perdas (“Quinta parte. Collezionare perditte”), mesmo cruzando nomes familiares referidos noutros capítulos da obra. A própria autora admite o circunstancialismo de alguns capítulos na página dos agradecimentos da obra e também na sua introdução. Em “Ringraziamenti” [Agradecimentos], refere, expressamente no último parágrafo, que alguns textos tinham tido publicações anteriores, admitindo as características de uma obra de compilação:

Alcuni di questi testi sono comparsi in versione ridotta su varie riviste e volumi: “AD”, “A+L”, “Ipso facto”, “Naziona Indiana”, “Fotografia”, [www.ilportoditoledo.com](http://www.ilportoditoledo.com), Fotografia europea-European Photogrphy, Le città-l’Europa, Damiani, Bologna 2007, Anche a loro la mia gratitudine.<sup>142</sup> (Anedda: 2009: XIII)

Também na “Introduzione”, se esclarece que:

La sezione Ritratti non ha, credo, bisogno di presentazione; alcuni testi sono nati dalla richiesta di amici, altri, come le pagine su Jenny Holzer, dall’incontro reale com l’opera e la persona.<sup>143</sup> (idem: XI)

Apesar da obra ter um carácter antológico ao reunir textos dispersos, a autora confere-lhe alguma unidade através do título da obra e do destaque sobre o detalhe que ocupa a primeira parte de 70 páginas. Também o texto da Introdução reforça esta unidade.

2. As quatro páginas da Introdução afirmam-se, no conjunto, pelo seu cariz informativo e pedagógico e tornam-se indispensáveis para a compreensão global da obra.

<sup>142</sup> Tradução: Alguns desses textos apareceram em versões abreviadas em várias revistas e volumes: “AD”, “A + L”, “Ipso facto”, “Naziona Indiana”, “Fotografia”, [www.ilportoditoledo.com](http://www.ilportoditoledo.com), Fotografia europea-European Photogrphy, As cidades-Europa, Damiani, Bologna 2007, A minha gratidão a eles também.

<sup>143</sup> Tradução: A secção Retratos não tem, julgo, necessidade de apresentações; alguns desses textos nascem de pedidos de amigos, outros, como a página sobre Jenny Holzer, do encontro real com a obra e a pessoa.

Essa compreensão passa também pelo gênero. Explicita-se nessas páginas iniciais que a obra cruzará a leitura analítica da historiadora, a prosa poética da poeta e um registro intimista de memórias que a leva a desabafar, no final do texto introdutório, que “Questo libro è una storia di fantasmi.” (idem: XII), ou a reconhecer a exaustão depois do percurso poético pelos 32 detalhes: “Ho dovuto smettere, stabilire una tregua, scrivere pagine sagge.”<sup>144</sup> (idem: X). Conforme ficou demonstrado no III capítulo deste trabalho, a análise da obra confirma esta coabitação e convergência de gêneros, o que lhe confere complexidade e riqueza literárias. Determinar qual das facetas é dominante não se nos afigura pertinente, porque se trata de uma amálgama difícil de segmentar com régua e esquadro. Julgamos, no entanto, que o fundo de História de Arte funciona como um caldo de referências onde a autora mergulha o seu olhar subjetivo e o verte para a linguagem. Não deixa de ser uma obra ensaística, mas um ensaio híbrido entre a prosa poética, a reflexão, a informação e a memória. Como a própria autora explica:

Usando lo sguardo como coltello, redigendo a memoria, seminando queste pagine di indizi volevo che ognuno avesse il suo quadro, inventasse un'altra storia, vedesse, a sua volta, in modo impensato.<sup>145</sup> (idem: 3)

3. Coabitação e convergência também de linguagens artísticas que faz da obra um interessante exemplo de estudo para a área de investigação dos Estudos Comparados. Essa interação é feita a vários níveis: por um lado, Anedda dirige a sua prosa poética a várias suportes artísticos, desde o quadro de Mantegna, a fotografia de Justine Kurland, o vídeo de Bill Viola, a instalação de Ron Mueck, as caixas de Joseph Cornell ou a escultura de Roger Ackling; por outro lado, Anedda junta vozes de outros poetas sobre pinturas e pintores que incluem Baudelaire e Anne Carson sobre Rembrandt, Auden, Carlos Williams, Jan Skácel sobre Bruegel, Yves Bonnefoy sobre Caravaggio, Elizabeth Bishop sobre Edward Hopper, Philippe Jaccottet e Henri Cole, Jorie Graham sobre Piero della Francesca, Rilke sobre Van Eyck, Zbigniew Herbert sobre Ticiano; Ashbery sobre Parmigianino, Jamie McKendrick sobre Carpaccio. Por outro lado ainda, alinha a sua intervenção artística com outras vozes de críticos e poetas que se dedicam ao estudo de relação intersemiótica da literatura contemporânea (nomeadamente, europeia e norte americana) - Mark Strand, Charles Simic, Erwin Panofsky, Giorgio Vasari, Peter

---

<sup>144</sup> Tradução: Tive de parar, estabelecer uma trégua, escrever palavras sábias.

<sup>145</sup> Tradução: Usando o olhar como bisturi, elaborando a memória, semeando essas páginas de indícios, quero que cada um tivesse o seu quadro, inventasse a sua história, olhasse à sua volta de um modo impensado.

Campbell e John Berger. A autora italiana insere-se, assim, e como acima reafirmámos, numa tendência poética atenta aos sinais da contemporaneidade, mas criando linhas de continuidade histórica com teóricos do diálogo interartes, que remontam à antiguidade clássica, com Horácio.

4. Na pluralidade do seu diálogo artístico, interessou-nos em particular a referência a autores que procuram no artefacto do passado ou no fragmento do quotidiano a sua fonte de inspiração. Inspiradores se revelaram os trabalhos de Roger Ackling sobre de madeira abandonados na praia, ou o universo mágico das caixas de Joseph Cornell povoadas de vestígios de lugares e tempos, ou as instalações de Jenny Holzer interpeladoras do espaço público. Acreditamos que esta dimensão física da criação artística consegue um grande efeito comunicativo e presentifica o poder comparativo e sugestivo da metáfora, como sinais do mundo. Esta é uma área de investigação que nos interessará explorar e desenvolver mais em futuros trabalhos no âmbito da promoção do livro e da leitura em bibliotecas.

5. No remate destas notas finais, gostaríamos de recuperar e reunir as epígrafes com textos da obra com que fomos semeando na página de abertura dos três capítulos deste trabalho, para não perdermos de vista um eixo temático que julgamos forte e norteador desta obra de Anedda. Juntamos em baixo esses fragmentos dispersos transformados em epígrafes:

*Nulla è reale. Sono sollo immagini.*

*Sono una collezionista, un'adoratrice solitaria di immagini.*

*Parliamo di un regno ambiguo come un lago.*

*Immagina i morti come creature ormai marine che cerchino di oltrepassare la parete dell'acqua e poi ritornino di nuovo dalla vita delusi come risacca.*

*Tu che sei morto hai visto questo quadro (era una mattina di giugno) com me che vivo ancora. E vedo, vedo, vedo.*

*Questo non è solo un Cristo morto ma il ritratto dalla nostra vertigine davanti a ogni morte, la sua veduta aerea. L'occhio percorre un paese deserto.*

*Devo smettere le forze mi abbandonano.*

*Questo libro è impossibile.*

*Questo libro è infinito.*

É o tema da morte e da vida tomada como uma passagem, a meio caminho entre dois mundos como a superfície da água, um reino ambíguo, povoado de assombrações, de fantasmas, de traços e sinais. Como colecionadora e adoradora solitária de imagens, a autora capta esses traços e sinais no mundo da arte, detendo-se nos seus pormenores e detalhes. São estes que abrem a porta para as fugas dos seus detalhes.

Porque:

Forse i dettagli sono tracce delle strisce temporali di cui parlano i fisici. Sono i segnali dei mondi verso cui proseguono. <sup>146</sup>(idem: 2)

---

<sup>146</sup> Tradução: Talvez os detalhes sejam vestígios das tiras de tempo de que falam os físicos. São sinais dos mundos a que pertencem.

## **BIBLIOGRAFIA**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante - *A Divina Comédia*. Lisboa: Quetzal, 2011

ALLBERY, Debra – “The Third Image: Constellations of Correspondence in Emily Dickinson, Joseph Cornell, and Charles Simic”. [em linha] *The Cortland Review* 2008  
Disponível em: <https://www.coursehero.com/file/14046423/3-The-Third-Image-Emily-Dickinson-Joseph-Cornell/>  
[Consultado em 26.07.2020]

ANEDDA, Antonella – *La vita dei dettagli: scomporre quadri, immaginare mondi*. Roma: Donzelli Editora. 2009

ARASSE, Daniel - *Le détail: pour une histoire rapproché de la peinture*. Paris: Flammarion, 2017

AVELAR, Mário - *Poesia e Artes Visuais: Confessionalismo e Écfrase*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018

BERGER, John - *Modos de ver*. Lisboa: Antígona, 2018

BERND, Zilá – “Vestígios memoriais: fecundando as literaturas das Américas”. [em linha] *Conexão Letras*. vol. 6, no. 6 (2011), Rio Grande do Sul  
Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/download/55509/33766>  
[Consultado em 10.03.2020]

CAMÔES, Luís de - *Os Lusíadas*. Edição organizada por António José Saraiva. Porto: Figueirinhas, 1995

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo - *A écfrase como técnica de transcrição intersemiótica*. [em linha] 2008.  
Disponível em:  
[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ERMELINDA\\_FERREIRA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ERMELINDA_FERREIRA.pdf)  
[Consultado em 10.10.2019]

GRAZIOLE, Elio – *Duchamp oltre la fotografia: Strategie dell'infrasottile* [em linha]  
Disponível em:  
<http://albertofiorentini.vzpla.net/download-scaricare-duchamp-oltre-la-fotografia-strategie-dellinfrassottile-pdf-epub-mobi-gratis-italiano/?i=1>  
[Consultado em: 22.07.2020]

HAINSWORTH, Peter – “Up there in glory: Hard-won clarity of a poet making music from the everyday”. [em linha] *TLS* July 3, 2020|No. 6118.  
Disponível em: <https://www.the-tls.co.uk/articles/historiae-antonella-anedda-review-peter-hainsworth/>  
[Consultado em 13.06.2020]

HARDY, Thomas - *The Woodlanders*. [em linha]

Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/482/482-h/482-h.htm>

[Consultado em 13.06.2020]

HOMERO - *A Ilíada*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988

HOPKINS, Gerard Manley - *Poesia e prosa escolhidas*; seleção e tradução de Mário Avelar. Prior Velho: Paulinas Editora, 2018

HOPKINS, Gerard Manley - The wreck of the Deutschland [em linha] *Poetry International Archives*.

Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44403/the-wreck-of-the-deutschland>

[Consultado em 13.06.2020]

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. “Fonte, Marcel Duchamp”. [em linha] *História das Artes*, 2020.

Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/fonte-marcel-duchamp/>>.

[Consultado em: 05.08.2020]

JOHNSON, Sam - Joseph Cornell: Worlds in a Box. [em linha] *AnOther Magazine*, 26 junho, 2015.

Disponível: <https://www.anothermag.com/art-photography/7548/joseph-cornell-worlds-in-a-box>

[Consultado em 16.07.2020]

JOYCE, James – *Ulisses*. Lisboa: Livros do Brasil, 2003

LEFEBVRE, Henri - *As peças que faltam*. Lisboa: BCF, 2019

LODDI, Laida; MARTINS, Raimundo - *Os respigadores e a respigadora: possíveis mediações culturais*. [em linha]. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2009, Goiânia. Anais do ... Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual. Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, 2009. p. 1-12.

Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2009.GT3a\\_Laila\\_Loddi.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2009.GT3a_Laila_Loddi.pdf)

[Consultado em 28.07.2020]

MALRAUX, André - *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011

MANGUEL, Albert - *Ler imagens: em que pensamos quando olhamos para arte*. Lisboa: Edições 70, 2019

MARCHIÒ, Roberto Baronti – “Antonella Anedda” [em linha]. *Poetry International Archives*. Disponível em:

<https://www.poetryinternational.org/pi/site/poet/item/3541/24/Antonella-Anedda>

[Consultado em 13.11.2019]

MARTINS, Simone R.; IMBROISI, Margaret H. - *Impressionismo. O Batismo de Cristo, Piero Della Francesca*. [em linha].

Disponível em: <http://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-19/impressionismo/>

[Consultado em 19 julho 2020]

MEDINA, Susana Passos – “Ecphrasis ou Ekphrasis”. [em linha] In: *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis>.

[Consultado em 10.10.2019]

MENDONÇA, José Tolentino – “What are we talking about when we are talking about Remnant?” [em linha]. In: *Religion and culture in the process of global change: Portuguese perspectives*. Washington, DC: Council for Research in Values and Philosophy, 2016. Series: Cultural heritage and contemporary change. Series VIII, Christian philosophical studies ; Volume 19

Disponível em:

[https://www.academia.edu/29292215/J\\_Tolentino\\_Mendon%C3%A7a\\_A\\_Teixeira\\_A\\_Palma\\_Religion\\_and\\_Culture\\_in\\_the\\_Process\\_of\\_Global\\_Change\\_Portuguese\\_Perspectives\\_2015\\_](https://www.academia.edu/29292215/J_Tolentino_Mendon%C3%A7a_A_Teixeira_A_Palma_Religion_and_Culture_in_the_Process_of_Global_Change_Portuguese_Perspectives_2015_)

[Consultado em: 11.02.2020]

OLIVEIRA, Vera Lúcia de – “Intervista ad Antonella Anedda”. [em linha] *Poesia & Poesia: poesia bilingue - italiano e portoghese brasileiro*. [publicada na] Revista da APIESP - Associação de Professores de Italiano do Estado de São Paulo, *Insieme*, n.8, San Paolo, Brasile, 2001, pp.71-73.

Disponível em: [http://www.veraluciadeoliveira.it/PoeIntx\\_Anedda.htm](http://www.veraluciadeoliveira.it/PoeIntx_Anedda.htm)

[Consultado em: 15.02.2020]

PLATH, Sylvia - *The collected Poems of Sylvia Plath*. [em linha]. edited by Ted Hughes. New York: Harper & Row Publishers, 1981

Disponível em: [https://kupdf.net/download/4256442-sylvia-plath-the-collected-poems\\_5af4abade2b6f5807f44d2dd\\_pdf](https://kupdf.net/download/4256442-sylvia-plath-the-collected-poems_5af4abade2b6f5807f44d2dd_pdf)

[Consultado em 10.05.2020]

POETRY INTERNATIONAL ARCHIVES [em linha].

Disponível em: <https://www.poetryinternational.org/pi/home>

[Consultado em 14.12.2019]

PROUST, Marcel - *Em busca do tempo perdido. A prisioneira*. Lisboa: Livros do Brasil, 1970

RICOEUR, Paul – “Memory, history, oblivion”. [em linha]. In: Conferência *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*. Budapeste, 8 de Março de 2003.

Disponível em:

[https://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/memoria\\_historia](https://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia).

[Consultado em 14.04.2020]

SIMIC, Charles - *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*. New York: NYRB, 2006

VIEIRA, Miriam de Paiva - *Écfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade*. [em linha].

Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/9955/6384B>  
[Consultado em 10.10.2019]

YOSELOFF, Tamar - *Joseph Cornell and his poets*. [em linha]. Royal Academy, 2015

Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/joseph-cornell-poetry>  
[Consultado em 26.07.2020]

## **ANEXOS**

**A.** ... p. 87

**B.** ... p. 94

## **ANEXO A**

## ANEXO A

## DETALHES – ÍNDICES DOS QUADROS

- A1. DETALHES – Índice Alfabético de Artistas – p. 88  
 A2. DETALHES – Índice Nacionalidades de Artistas – p. 89  
 A3. DETALHES – Índice Cronológico das Obras – p. 91  
 A4. DETALHES – Agrupamento por Artes – p. 92

## ANEXO A1

A1. DETALHES – ÍNDICE ALFABÉTICO DE ARTISTAS<sup>147</sup>

- Adam Elsheimer, *Fuga in Egitto* (1609) n.º 26  
 Bill Viola, *The reflecting pool* (1977-79) n.º 8  
 Caravaggio, *Morte della vergine* (1604) n.º 5  
 Cima de Conegliano, *Endimone dormente* (1506) n.º 1  
 Edward Hopper, *Sun in an empty room* (1963) n.º 20  
 Edward Hopper, *Rooms by the sea* (1951) n.º 24  
 Giovanni Segantini, *Lust* (1891) n.º 2  
 Giotto, *Compianto sul Cristo morto* (1300-1305) n.º 17  
 Hieronymus Bosch, *La torre de Babel (1563) /As tentações de S.to António (?)* n.º 13  
 Jacopo da Pontormo, *Storie della passione* (1523-25) n.º 12  
 Joseph Cornell, *Setting for a fairy tale* (1942) n.º 23  
 Justine Kurdland, *Grassland drifters* (2001) n.º 4  
 Lawrence Stephen Lowry, *A river bank* (1947) n.º 28  
 Piero di Cosimo, *Morte di Procri* (1500 ca) n.º 11  
 Piero della Francesca, *Il battesimo de Cristo* (1450 ca) n.º 14  
 Mantegna, *Cristo morto* (1480-90 ca) n.º 32  
 Marc Chagall, *I and the village* (1911) n.º 7  
 Rembrandt, *Giovane che si bagna* (1655) n.º 16  
 Rembrandt, *La lezione di anatomia del dottor Dreyman* (1656) n.º 21  
 Rene Magritte, *L'impero de la Lucce* (1954) n.º 6

<sup>147</sup> Nesta ordenação alfabética, mantivemos o encabeçamento do nome do artista adotado pela autora, que oscila entre o primeiro nome e o apelido.

Roger Ackling, *Voewood* (2005) n.º 25

Ron Mueck, *In bed* (2005) n.º 27

Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano* (1328) n.º 3

Théodore Géricault, *Alienata con monomania dell'a indivia* (1822-23) n.º 29

Théodore Géricault, *Teste mozzate* (1818) n.º 30

Umberto Boccioni, *Gli addii* (1911) n.º 18

Velázquez, *Venere allo specchio* (1650) n.º 19

Vincent Van Gogh, *Cipresso su un cielo stellato* (1890) n.º 10.

Vittore Carpaccio *Il miracolo di San Trifone* (1505 ca) n.º 9

William Turner, *Tempeste di neve, battello a vapore al largo di Harbour's Mouth* (1842) n.º 31

#### **Anónimos:**

Ritratti di Fayum, *Giovane donna* (II sec. d.C.) n.º 15

*Portrait of a man of the Delves Family* (1577) n.º 22

## **ANEXO A2**

### **A2. DETALHES – ÍNDICE POR NACIONALIDADES DE ARTISTAS**

#### **ALEMANHA**

Adam Elsheimer, *Fuga in Egitto* (1609)

#### **AUSTRÁLIA**

Ron Mueck, *In Bed* (2005)

#### **BÉLGICA**

Rene Magritte, *L'impero de la Lucce* (1954)

#### **ESPANHA**

Velázquez, *Venere allo Specchio* (1650)

#### **EUA**

Bill Viola, *The Reflecting Pool* (1977-79)

Edward Hopper, *Sun in an Empty Room* (1963)

Edward Hopper, *Rooms by the Sea* (1951)

Joseph Cornell, *Setting for a Fairy tale* (1942)

Justine Kurdland, *Grassland drifters* (2001)

## FRANÇA

Théodore Géricault, *Alienata con monomania dell'indivia* (1822-23)

Théodore Géricault, *Teste mozzate* (1818)

Marc Chagall, *I and the village* (1911)

## HOLANDA

Hieronymus Bosch, *La torre di Babele* (1563)

Rembrandt, *Giovane che si bagna in un ruscello* (1655)

Rembrandt, *La lezione di anatomia del Dottor Dreyman* (1656)

Vincent Van Gogh, *Cipresso su un cielo stellato* (1890)

## INGLATERRA

Lawrence Stephen Lowry, *A River Bank* (1947)

Roger Ackling, *Voewood* (2005)

William Turner, *Tempeste di neve, Battello a vapore al largo di Harbour's Mouth* (1842)

(Anónimo) *Portrait of a Man of the Delves Family* (1577)

## ITÁLIA

Caravaggio, *Morte della Vergine* (1604)

Cima De Conegliano, *Endimione dormiente* (1506)

Giovanni Segantini, *Lust* (1891)

Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, Padova, Cappella degli Scrovegni (1300-1305)

Jacopo da Pontormo, *Storie della Passione* (1523-25)

Piero di Cosimo, *Morte di Procri* (1500 ca)

Piero della Francesca, *Il Battesimo di Cristo* (1450 ca)

Mantegna, *Cristo morto* (1480-90 ca)

Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano* (1328)

Umberto Boccioni, *Gli addii* (1911)

Vittore Carpaccio, *Il miracolo di San Trifone* (1505 ca)

Ritratti di Fayum, *Giovane Donna* (II sec. d.C.)

## ANEXO A3

## A3. DETALHES – ÍNDICE CRONOLÓGICO DAS OBRAS

**SÉC. II**

Ritratti di Fayum, *Giovane donna*

**SÉC.XIV**

Giotto, *Compianto sul Cristo morto*

Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano*

**SÉC.XV**

Piero di Cosimo, *Morte di Procri*

Piero della Francesca, *Il Battesimo di Cristo*

Mantegna, *Cristo morto*

**SÉC.XVI**

Cima De Conegliano, *Endimione dormiente*

Hieronymus Bosch, *La torre di Babele*

Jacopo da Pantormo, *Storie della Passione*

Vittore Carpaccio, *Il miracolo di San Trifone*

*Portrait of a man of the Delves Family*

**SÉC.XVII**

Adam Elsheimer, *Fuga in Egitto*

Caravaggio, *Morte della Vergine*

Rembrandt, *Giovane che si bagna in un ruscello*

Rembrandt, *La lezione di anatomia del Dottor Dreyman*

Velázquez, *Venere allo Specchio*

**SÉC.XIX**

Giovanni Segantini, *Lust*

William Turner, *Tempeste di neve, Battello a vapore al largo di Harbour's Mouth*

Théodore Géricault, *Alienata con monomania dell'indivia*

Théodore Géricault, *Teste mozzate*

Vincent Van Gogh, *Cipresso su un cielo stellate*

## **SÉC.XX**

Bill Viola, *The Reflecting Pool*

Edward Hopper, *Sun in an Empty Room*

Edward Hopper, *Rooms by the Sea*

Joseph Cornell, *Setting for a Fairy tale*

Lawrence Stephen Lowry, *A River Bank*

Marc Chagall, *I and the village*

Umberto Boccioni, *Gli addii*

Rene Magritte, *L'impero de la Lucce*

## **SÉC. XXI**

Justine Kurdland, *Grassland drifters*

Roger Ackling, *Voewood*

Ron Mueck, *In Bed*

## **ANEXO A4**

### **A4. DETALHES – AGRUPAMENTO POR ARTES**

#### **PINTURA**

Cima De Conegliano, *Endimione dormiente*

Giovanni Segantini, *Lust*

Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano*

Caravaggio, *Morte della Vergine*

Rene Magritte, *L'impero de la Lucce*

Marc Chagall, *I and the village*

Vittore Carpaccio, *Il miracolo di San Trifone*

Vincent Van Gogh, *Cipresso su un cielo stellato*

Piero di Cosimo, *Morte di Procri*

Jacopo da Pantormo, *Storie della Passione*

Hieronymus Bosch, *La torre di Babele*

Piero della Francesca, *Il Battesimo di Cristo*

Ritratti di Fayum, *Giovane Donna*

Rembrandt, *Giovane che si bagna in un ruscello*

Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, Padova, Cappella degli Scrovegni

Umberto Boccioni, *Gli addii*

Velázquez, *Venere allo Specchio*

Edward Hopper, *Sun in an Empty Room*

Rembrandt, *La lezione di anatomia del Dottor Dreyman*

*Portrait of a Man of the Delves Family*

Edward Hopper, *Rooms by the Sea*

Adam Elsheimer, *Fuga in Egitto*

Lawrence Stephen Lowry, *A River Bank*

Théodore Géricault, *Alienata con monomania dell'indivia*

Théodore Géricault, *Teste mozzate*

William Turner, *Tempeste di neve, Battello a vapore al largo di Harbour's Mouth*

Mantegna, *Cristo morto*

## **FOTOGRAFIA**

Justine Kurdland, *Grassland drifters*

## **VÍDEO**

Bill Viola, *The Reflecting Pool*

## **MINIATURAS EM CAIXAS**

Joseph Cornell, *Setting for a Fairy tale*

## **ESCULTURAS EM MADEIRA**

Roger Ackling, *Voewood*

## **ESCULTURAS / INSTALAÇÕES**



Ron Mueck, *In Bed*


## **ANEXO B**

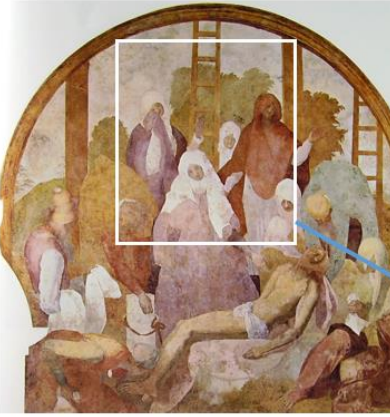


Primeira Parte – Recortar		Grelha de Temas e Formas	
QUADRO / DETALHE	TRADUÇÃO DA ÉCFRASE DA AUTORA	ESTRUTURA	FORMA/MAR-CAS PESSOAIS
<p>1. CIMA DE CONEGLIANO <i>Endimino dormente</i> (15</p> 	<p>No escudo da pintura, um rapaz repousa o cotovelo sobre um monte de erva. Dormindo, não repara no rio que não cai em cascata, mas desliza no seu caminho. Uma versão do mito diz que ele dormiu cinquenta anos como castigo, outra que pediu para dormir para não se ver velho. Uma terceira versão diz que os deuses lhe deram imortalidade apenas no sono. Atrás dele, a lua está subindo a montanha.</p> <p>A lua é amarela, baixa e em posição horizontal, depositada sobre árvores negras, e tão transparente que mostra os galhos por trás. É uma lua crescente, infantil que toca o topo azul de Latmo. É uma lua oriental como a civilização que influencia esse pintor da pequena cidade de Veneto. Não será difícil adivinhar quanta água está oculta por trás desse detalhe.</p>	<p>1.º parágrafo: Informação referente ao quadro no seu todo.</p> <p>2.º parágrafo: Destaque para a lua mencionada no detalhe.</p>	<p>Referência à lua – adjetivação abundante (amarela, baixa, em posição horizontal, transparente, infantil, oriental)</p>
<p>2. GIOVANNI SEGANTINI, <i>Lust</i> (1891)</p> 	<p>Arbustos, arbustos, arbustos. Tão frequentes de encontrar nos quadros. Arbustos que me chamam na água, arbustos pretos de fogo, arbustos rígidos da neve. Reparem nesses galhos fotográficos na Galeria Walker, em Liverpool. Parece apenas uma paisagem suíça, mas o pintor refletia sobre a culpa feminina de natureza sexual. O quadro faz parte de um ciclo inspirado no poema Nirvana de Luigi Illica. Para Illica, "mãe má" são todas as mulheres que se recusam de o ser e pecam pelo desejo. Quando foi comprado no final do século XIX, o título foi substituído de <i>O castigo da luxúria</i> por <i>O castigo do luxo</i>. Agora é simplesmente <i>Lust</i> (luxúria). Duas mulheres que não se veem, flutuam de costas, arrastadas pelo vento. Elas não têm pernas: em seu lugar, um único vestido cinza no branco da neve, sobre um fundo de desfiladeiro.</p>	<p>1.º parágrafo: Destaque para os arbustos destacados no detalhe.</p> <p>2.º parágrafo: Informação referente ao quadro no seu todo: tema, ciclo do pintor, título e os elementos centrais do quadro.</p> <p>Temática do feminino.</p> <p>1.º parágrafo: Informação referente ao quadro no seu todo.</p> <p>Final do parágrafo: Destaque para o manto do soldado.</p>	<p>Referência aos arbustos: repetição do nome 3 vezes no 1.º período: “Arbustos que me chamam na água, arbustos pretos de fogo, arbustos rígidos da neve.”</p> <p>Marca de 1.ª pessoa: “Arbustos que me chamam na água...”</p> <p>Recurso a citações, relações com outras obras /diálogo interartes</p>

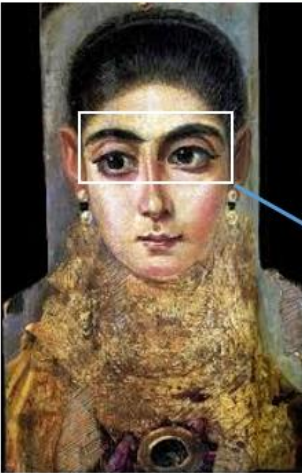
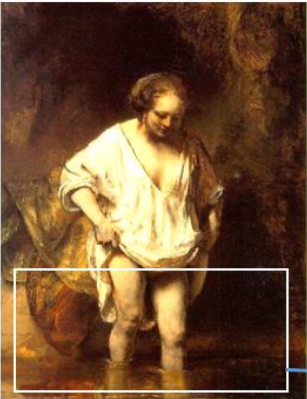
<p>3. SIMONE MARTINI <i>Guidoriccio da Fogliano</i>(1328)</p> 	<p>“A paisagem está seca como uma eira” escreveu Zbigniew Herbert sobre este quadro. Manchas negras anunciam tempestade, o deserto circunda a torre, o manto estrelado de um homem a cavalo arrasta areia e quartzo. O cavaleiro é cruel (age determinado), avançando ou saindo da cidade em apuros, afastando-se sem pressa dos castelos conquistados. O cavaleiro é um capitão vitorioso. É o arauto do poder. Na parede oposta, catorze anos antes, o seu autor pintara uma madona, frágil como uma gueixa, dourada como a haste do dossel do torneio que a protege. Ela está sentada num trono, cercado por joelhos abençoados (submissos) como trovadores. O soldado que trota com os punhos enrolados na sela mostra que mundo é uma ilusão. Reparo no seu manto. Não são estrelas, mas triângulos castanhos, losangos pretos em tecido ocre, nós e rodas. O manto tártaro de Gerion no XVII canto do Inferno.</p> <p>Em outras formas, mesmo agora, em algum lugar, com o mesmo ritmo, o soldado avança.</p>	<p>Contraste entre um parágrafo com informações particulares e o parágrafo final conclusivo e genérico</p>	<p>Marca de 1.<sup>a</sup> pessoa: “Reparo no seu manto”</p>
<p>4. JUSTINE KURLAND <i>Grassland drifters</i> (200)</p> 	<p>O título poderia ser Cumes tempestuosos como o romance e a poesia de Silvia Path. Não é o detalhe de um quadro, mas de uma foto. O autor preenche a sua imaginação de rapaz, ama a pintura inglesa e talvez estivesse na Galeria Walker. Tal como no detalhe n.º2, também nesta foto há um arbusto negro. Existem dois corpos na água, quatro longas pernas brancas. Existem ovelhas que não vejo, todos os dentes e uma peruca amarela? O vento perto deles bate como um destino.</p>	<p>Informação referente ao quadro no seu todo.</p>	<p>Linguagem essencialmente denotativa. Comparação interessante no último período.</p> <p>Recurso a citações, relações com outras obras /diálogo interartes</p>


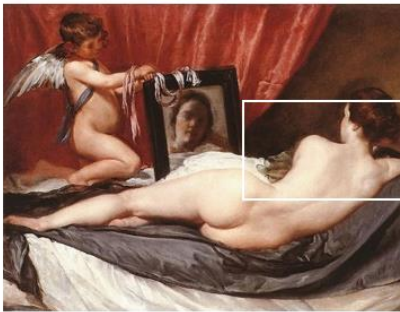

<p>5. <b>CARAVAGGIO</b> <i>Morte della vergine</i> (1604)</p> 	<p>Os amigos de seu filho choravam ao redor de sua cama, como haviam chorado no passado, muitos anos antes. A barriga está inchada como a mão. Os pés que se veem estão desequilibrados, rígidos, como o tronco de um gato. Está morta.</p> <p>Noutras pinturas, havia uma paisagem de água no nevoeiro, uma lagoa atrás da cabeceira da cama. Aqui há apenas o céu lívido e o reposteiro vermelho caído que grita sangue para todos, até para a garota agachada em um canto que esconde o rosto em um pano.</p>	<p>Informação referente ao quadro no seu todo.</p> <p>Temática do feminino e da morte.</p>	<p>Recurso a imagens e adjetivação</p>
<p>6. <b>RENE MAGRITTE</b> <i>L'empire des lumières</i> (1930)</p> 	<p>Pelo título, sabemos que se trata de um reino. A luz também pode deixar adivinhar uma tarde de inverno, quando as primeiras luzes já estão acesas para a noite. Quem olha para a foto é forçado a ficar do lado de fora no frio do parque. Sentimos inveja do que as janelas amarelas brilhantes prometem. Solidão de partir o coração. Uma casa na véspera de Natal? Uma casa numa manhã de verão? Ainda iluminada? Já iluminada? Falamos de um reino ambíguo como um lago.</p>	<p>O detalhe interpela o quadro no seu todo, explorando a ambiguidade da coexistência da noite/dia.</p>	<p>Discurso valorativo com fortes marcas de subjetividade, de indagação e procura de sentido do quadro.</p> <p>Marcas de 1.<sup>a</sup> pessoa: Sentimos / falamos</p>
<p>7. <b>MARC CHAGALL</b> <i>Eu e a vila</i> (1911)</p> 	<p>A cabeça da ovelha sonha com uma vaca, o focinho é transparente, o branco é coagulado e, de repente, tudo se funde, um turbilhão de estupidez e lâminas como os pogroms que o pintor lembra.</p> <p>Penso no vôo inútil de suas esposas, na fritura de ovo vermelho na banha dos telhados, na música selvagem que acompanha essas telas. Há mulheres que choram com as mãos afundadas em lenços. Ao longe, um pequeno caixão balança um carrinho na neve.</p>	<p>Exploração “surrealista” de elementos que pressupõem o quadro no seu todo.</p> <p>Temática do feminino e morte.</p>	<p>Imagens fortes extraídas do quadro.</p> <p>Marca de 1.<sup>a</sup> pessoa: “Penso no vôo inútil das suas esposas...”</p>

<p>8. BILL VIOLA <i>The reflecting pool (1977-79)</i></p> 	<p>Este é um detalhe de um vídeo que pode ser contado a nadar. Gosto de nadar lentamente acompanhada por alguém e ir falando, imergindo a face, alternadamente, à esquerda ou à direita. Controlando o ar, a água e a palavra. Entre as minhas frases e o abismo, há o mesmo diálogo dos vivos com os mortos. Nada que vive debaixo de água respira por muito tempo na terra, e nenhum humano vive muito debaixo de água.</p> <p>Se eu me distraio e te vais embora, o mar enche os meus ouvidos, os meus lábios, o meu nariz. Os olhos ficam cegos, o sal fixa-se na garganta como limão aceso.</p> <p>Imagina os mortos como criaturas marinhas que tentam atravessar a parede da água e depois retornam à vida decepcionados da ressaca.</p>	<p>Detalhe que vive por si, independente do todo do vídeo, criando uma reflexão interessante sobre a vida e a morte.</p> <p>Temática da morte.</p>	<p>Discurso marcadamente subjetivo e emotivo, com várias marcas de 1.ª pessoa</p>
<p>9. VITTORE CARPACCIO <i>Il miracolo di San Trifone (1505 ca)</i></p> 	<p>O santo domestica o demónio (basilisco). Veste-se como uma mulher, com estatura de criança e segura a criatura pela trela. O mar roça os degraus, a água endurece em pedra. Esmalte verde como o focinho da cobra. A história está impregnada de sexualidade. Não muito longe, o corpo partiu-se em pedaços. Tronco e cabeça, braços e pernas são incolores, pergaminho e madeira. O sangue secou na areia. Tu que morreste, viste este quadro comigo (era uma manhã de junho). E eu ainda vejo, vejo, vejo.</p>	<p>O detalhe abre aqui um mundo de especulações e liga-se ao universo interior de experiências do sujeito.</p> <p>Temática do feminino e morte.</p>	<p>Recurso a imagens fortes organizadas num discurso fragmentado.</p> <p>Marcas de subjetividade: “tu não morreste, viste este quadro comigo”</p>



<p>10. VINCENT VAN GOGH <i>Cipresso su un cielo stellato</i></p> 	<p>O seu verde está cheio de pássaros. Acontece o mesmo com o preto. A luz está diminuindo. A forma da árvore é uma chama opaca, um forno extinto com crostas de pão amarelo. Não sabemos o que mais estava agitando naquela paisagem, mas ele (o pintor) percecionava o cipreste irregular como uma rocha na água do céu. Acho que também giro como os outros dentro de uma parede, onde se eu fosse sua contemporânea, eu teria sido enviada.</p> <p>“Vive sozinho, como um cachorro. As crianças atiram-lhe pedras.” disse um velho que o conhecera, o poeta Zbigniew Herbert.</p>	<p>O detalhe abre aqui um mundo de especulações e liga-se ao universo interior do sujeito e vida do pintor.</p>	<p>Imagens sugeridas por cores.</p> <p>Recurso a citações</p> <p>Marca de 1.ª pessoa: “Sabemos / Acho”</p>
<p>11. PIERO DI COSIMO <i>Morte di Proci</i> (1500 ca)</p> 	<p>Morre na praia de cabeça para baixo com apenas um pano sobre as coxas. O cão, quase do mesmo tamanho das figuras humanas, observa a cena num fundo de pôr do sol. O horror escapa da boca chocada, descobrindo os dentes. O mar é claro, dragado na maré baixa. O homem que pintou sobre o quadro, Erwin Panofsky, escreveu: "era um neuropata, atormentado por com uma tendência animalesca e um complexo incendiário".</p>	<p>Informação referente ao quadro no seu todo.</p> <p>Temática do feminino e morte.</p>	<p>Linguagem denotativa e informativa.</p> <p>Recurso a citações</p>



<p>12. JACOPO DA PANTORMO <i>Storie della passione</i> (1)</p> 	<p>Não se pode falar de pele, mas de luz. O sol desbotou as cores que definiam braços e ombros nus. Foi transfigurada a cena da tortura, limpando o ferro dos pregos, os espinhos e o sangue seco. Fora da janela, estende-se a cidade de Medicis. Quem pintou - sob o signo de Saturno e Amleto – tinha um diário onde anotava toda a comida que entrava e saía do seu corpo. Comer e defecar, combater o frio rigoroso, puxar a escada de corda para que ninguém atrapalhasse o seu trabalho. Uma das suas últimas obras inspirada no catecismo de Valdés, injustamente desprezada por Vasari, perdeu-se.</p>	<p>Informação referente ao quadro no seu todo.</p> <p>Temática da morte.</p>	<p>Linguagem denotativa e informativa.</p>
<p>13. HIERONYMUS BOSCH <i>La torre de Babel</i> (1563) / A de S.to António (?)</p> 	<p>Digam-me a quem pertence esta casa em chamas que lança a sua torre no vazio quando um pecado é punido. Os demónios agacham-se nas balastradas agitando faixas pretas. Não muito longe, eles penduravam um urso por diversão. Círculos de tolos com facas que perfuram os ouvidos puxam tolamente carros de mão. Os ovos chocam com o calor infernal, não muito longe o santo vira de cabeça para baixo e nada nas costas entre ondas de nuvens acesas.</p>	<p>1.º parágrafo: Destaque para as casas e os demónios no detalhe.</p> <p>2.º parágrafo: Informação referente ao quadro no seu todo.</p>	<p>Detalhe revelador do ambiente caótico criado no quadro.</p> <p>Marca de 1.ª pessoa: “Digam-me”</p>
<p>14. PIERO DELLA FRANCESCA <i>Il battesimo de Cristo</i> (1450 ca)</p> 	<p>Este álamo é claro e sem tormento. Pode-se quase sentir os pássaros matinais entre os ramos. O ar é límpido. É uma primavera fria como é frequente na Toscana. A poça de água cintila, um homem despe-se e o seu dorso é claro como a casca da árvore. A pomba do espírito paira onde quer. Tudo está nu. A geometria distorce o espaço. A perspetiva tem-no imóvel.</p>	<p>Informação referente ao detalhe e ao quadro no seu todo.</p>	<p>Discurso cuidado com destaque para a cor, a claridade, a luz e a pureza.</p>

<p>15. RITRATTI DI FAYUM <i>Giovane donna</i> (II sec. d.C)</p> 	<p>A rapariga está morta. Vivera entre os romanos do deserto. Ela estava lá, ela veio aqui. O tempo a dissipou, o retrato a poupou. Quando levantaram a gaze, o rosto é único, diferente - como qualquer retrato. Por sua vez o corpo, mumificado, é pequeno, indistinguível do corpo dos gatos, preservados numa ala/secção secundária do Louvre.</p>	<p>O detalhe interpela esta figura perdida no tempo.</p> <p>Temática do feminino e da morte.</p>	<p>Descrição da figura num discurso fragmentado, fortemente emotivo.</p>
<p>16. REMBRANDT <i>Giovane che si bagna</i> (1655)</p> 	<p>Hendrickje Stoffels levanta a camisa, sente a água fria nos pés. As suas pernas vão atravessar o riacho. Os joelhos inchados avançam com um estalo nos músculos. Abrem um campo de cor azul a partir do branco celeste da pele. Em que poça é que o pintor a colocou a banhar-se? O quadro é datado poucos meses depois do nascimento de sua filha. Hendrickje é a sua amante, a sua doméstica, o seu modelo. Torna-se na figura de Betsabea que lê a carta do rei David, completamente nua e apenas com um colar. Quando morreu, ele pinta-a em autorretratos. Feixes e feixes de luz banham-lhe o rosto, uma coroa de papel na cabeça e uma espada de cartão na mão.</p> 	<p>Apontamento informativo sobre a figura representada no quadro.</p> <p>Temática do feminino.</p>	<p>Linguagem denotativa.</p>
<p>17. GIOTTO, <i>Compianto sul Cristo morto</i> (1300-1305)</p> 	<p>O céu é de um azul cobalto atravessado por uma tempestade. Choram um morto. Um reza. Um levanta as mãos no vazio, outro as abre, outro enxuga os olhos com um pano amarelo. Eles não têm pernas. Num deles, elas desaparecem no fogo, noutra nas nuvens. Os outros dois, em vez de pés, têm apenas asas. Eu tive que fotografá-los de um catálogo. Sou em cima.</p>	<p>Descrição dos elementos do detalhe – anjos.</p> <p>Temática da morte.</p>	<p>Apontamento com frases fragmentadas, com destaque para as ações – verbos.</p> <p>Marcas de subjetividade.</p>



<p>18. UMBERTO BOCCIONI, <i>Gli addii</i> (1911)</p> 	<p>Pode ser um retrato de Bill Viola, mas o seu autor é italiano e data do ano 1911. Na verdade o quadro é, na verdade, três. Dois pertencem a um privado de Nova Iorque e o outro é de Milão. Existe uma ligação entre esse pintor, que morrerá na guerra cinco anos depois, e a natureza dos raios X. Existe uma ligação entre a luz (como eu a conheço) e um estado de espírito. É a força do movimento e a realidade do corpo. O movimento decompõe-se, destrói-se, transforma-se em vento.</p> <p>Alguns corpos esperam, inclinando-se para uma floresta de juncos verde-água. Outros estão já andando e a sua despedida é simultânea, vermelha com uma pitada de metal. É o número de trens. A higiene desta primeira guerra já está preparando os comboios para Auschwitz.</p>	<p>Informação sobre os quadros e simbologia dos elementos.</p> <p>Temática da morte.</p>	<p>Linguagem informativa fundida com registos mais expressivos.</p> <p>Marca de 1.ª pessoa: “(como eu a conheço)”</p>
<p>19. VELÁZQUEZ, <i>Venere allo specchio</i> (1650)</p> 	<p>Aqui está uma cena, poderia ser minha. Aquela que gosta de assistir, aquela que tento conservar para que seu corpo reconheça o meu. É aquela cena de uma mulher com cabelos castanhos como o Nottambuli de Hopper, mas aqui (é diferente de Hopper e diferente do que acontece entre nós) o Amor entrega-lhe um espelho e o rosto que reflete pode não pertencer a tal corpo. Pode ser meu, é meu.</p>	<p>Apontamento mais subjetivo que joga com informação do conjunto do quadro.</p> <p>Tema do feminino.</p>	<p>Linguagem denotativa com registos de 1.ª pessoa: “É meu, é meu.”</p>
<p>20. EDWARD HOPPER, <i>Sun in an empty room</i> (1963)</p> 	<p>Este não é o detalhe de um quadro, mas o quadro de um detalhe. Esta é a última obra do pintor antes de morrer em 1963. O espaço é comum, o espaço é eterno. O sol no muro não desaparecerá, a janela ficará para sempre no vislumbre de verde iluminado com folhas. Não há figuras. Tudo é reticência e, como escreve Mark Strand, “triste refúgio do desejo”. Não há figuras mas “uma asa de parede amarela”. Será que o pintor pensava em Bergotte que morre na “Prisioneira” diante do detalhe de Vermeer? Anos mais tarde, um vídeo-artista intitulará o seu vídeo “Knocking at na empty room”. O</p>	<p>Apontamento subjetivo que alarga informação para o quadro, o pintor e para a própria / autora-cronista.</p>	<p>Linguagem informativa.</p> <p>Recurso a citações, relações com outras obras / diálogo interartes</p> <p>Marcas de subjetividade.</p>

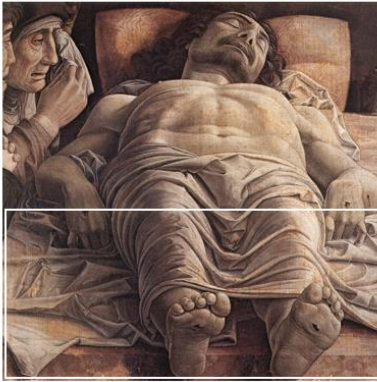
	<p>quarto está vazio e estamos ausentes. Substituir “knocking” por “sun” e “at” por “in” e teremos o título exato do quadro.</p> <p>Quando aconteceu esperarmos um momento numa sala que está vazia ou ainda não cheia? Quando compartilhamos o vislumbre de um olhar amputado? Estou sozinho olhando a imagem. Tu recuas e somente quando o silêncio atrás de mim é total, vejo que a parede é uma tela e nós dois fantasmas.</p>		
<p>21. REMBRANDT, <i>La lezione di anatomia del dottor Dreyman</i> (1656)</p> 	<p>O Doutor Dreyman dá uma lição com um cadáver de um ladrão. O frio do inverno na Holanda retarda a decomposição. O corpo é pequeno e os pés enormes: estes poderiam saltar como molas. Os tendões aquecem a escuridão da pintura como tiras de fogo. O estômago aberto é preto como um pedaço de cabelo. Pode-se ver a cabeça descoberta, mas ainda com o cabelo ruivo (quase da minha própria cor), enquanto os dedos do Dr. Dreyman remexem e remexem, como se fossem os da sua amante, Elsjie Ottje, uma prostituta de profissão.</p>	<p>Descrição com dados sobre o contexto do quadro e com especulação sobre a personagem retratada. Inclui também uma nota pessoal sobre a cor do cabelo.</p> <p>Temática da morte.</p>	<p>Frases fragmentadas.</p> <p>Marcas de subjetividade.</p>
<p>22. <i>Portrait of a man of the Delves Family</i> (1577)</p> 	<p>O autor deste quadro é anónimo. À primeira vista, observando no ângulo da Walker Gallery de Liverpool, parece constituir só o retrato de um gentil-homem, o Sr. Delves, dotado de um rosto pontiagudo e um olhar preto penetrante. Aproximando-nos, podemos ver que a sua mão direita está entrelaçada com a de uma mulher, que o rosto dela está coberto de uma murta densa como uma floresta e que dela só se vê mão, corpo e vestido. A interpretação aponta que se trata de uma figura alegórica: a murta promete amor ao viúvo, [conforme] a escrita em italiano o sublinha. No entanto, ela – ofuscada pela verdura - tenta ver através dos galhos. Ele toca-lhe a mão e sussurra: eu sufoco.</p>	<p>Especulação sobre o simbolismo da figura feminina, integrando elementos do todo do quadro.</p> <p>Temática do feminino.</p>	<p>Linguagem denotativa.</p> <p>Marca de 1.ª pessoa: “Eu sufoco”.</p>

<p>23. JOSEPH CORNELL, <i>Setting for a fairy tale</i> (1942)</p> 	<p>Vivendo de sonhos, percorrendo as estradas de Nova Iorque, recolhendo o que é descartado. Colando e pregando. Em cada caixa, o improvável torna-se realidade. A nova imagem nasce fragmentada. Um papagaio agita-se numa caixa de madeira, um teatrinho de cartão tem como fundo um bosque encantado: nas torres dos edifícios farfalham galhos brancos. A história é um esboço de um rapaz florentino transportada para uma sala de jogos, a geografia é o Egito de uma bailarina. Todos mergulham numa sala que se pode se transformar numa parede. Gostaria de não ter sido tão reservado - disse ele, algumas horas antes de morrer em 1972.</p> <p>A foto diminui os detalhes de um desses objetos. Vive no enigma. Não há título. “É incognoscível – escreve Charles Simic sobre este artista – como a poesia de Emily Dickinson”.</p>	<p>Só o conhecimento da obra e o estilo do autor permitem compreender o apontamento sobre o detalhe.</p> <p>Joseph Cornell foi um escultor de miniaturas do mundo em caixas.</p>	<p>Descrição marcada por muitas imagens de objetos das caixas do autor.</p> <p>Recurso a citações, relações com outras obras /diálogo interartes</p>
<p>24. EDWARD HOPPER, <i>Rooms by the sea</i> (1951)</p> 	<p>A foto que tirei não devolve a luz marinha, a asa de cal, a sala sem vento. “Iremos lá onde houver silêncio e paz.” Este verso de Sergej Esenin pode ser tomado como legenda da pintura. Esenin – o marido de Isadora Duncan – é contemporâneo do pintor. No quadro é de manhã, na foto a água fica escura, a pedra escurece. A ameaça vibra, engrossa nos móveis de que se vê parte: um bocado de um quadro, um pedaço de sofá. A porta de madeira treme de cor em sua falsa moldura. Um vento tempestuoso está agitando este quarto à beira-mar.</p>	<p>O detalhe é explorado recorrendo a elementos do quadro inteiro.</p>	<p>Recurso a citações, relações com outras obras /diálogo interartes</p> <p>Marca de 1.ª pessoa: “A foto que tirei”</p>

<p>25. ROGER ACKLING, <i>Voewood</i> (2005) (imagem não encontrada mas a reproduzida é da mesma s</p>  <p>[Foi escolhido um outro trabalho do escultor da mesma série]</p>	<p>O sol queima madeira através de uma lente. O escultor encontra seus materiais nas praias. Muitas vezes, na ilha de Colonsay, nas Hébridias. O que escapa da água, fica sujeito ao poder da luz. A madeira é marcada, vulnerável, desgastada. Agora que o vejo atrás do vidro de um museu, lembro-me da carcaça de uma cadeira ao lado de um cachorro. Lembro-me de qualquer coisa que não pensava recordar. O meu coração está batendo devagar. O seu tique-taque não significa nada. Eu presto atenção ao que me lembro, sigo as sequências. Quando tudo estiver terminado, volto-me e começo a esquecer de novo. Se alguém olhar de perto, talvez possa compartilhar comigo sobre o aspeto desta nova imagem: o rosto de uma mulher adormecida.</p>	<p>Apontamento sugerido pela escultura de madeira selecionada. A partir da utilização que o escultor faz de restos abandonados, a poeta reinventa uma história do material.</p>	<p>Estilo fragmentado de escrita, marcada por forte impressionismo e subjetividade do elemento observado.</p> <p>Marca de 1.ª pessoa: “Agora que o vejo”</p>
<p>26. ADAM ELSHEIMER, <i>Fuga in Egitta</i> (1609)</p> 	<p>Quando morreu em Roma em 1610, Rubbens escreveu sobre ele: “A nossa profissão deve vestir-se de luto... ele deu-nos coisas nunca vistas e que nunca serão vistas, ele não tinha rivais nos esboços e paisagens”. Visitado por fantasmas, sempre à beira de um pesadelo. Dedicado às luzes da noite, amanhecer, fogo, pôr-do-sol. Imerso no silêncio: “nunca falava primeiro”, disse dele outro pintor, o espanhol Jusepe Martinez. Influenciou Rembrandt e Lorrain. Neste detalhe, a lua surge (ou define-se) e duplica-se. O céu é igual a uma lagoa, as nuvens fluem sobre a água como patos. Uma superfície é mais cinzenta, a outra mais azul claro, entre eles a terra é um único arbusto. Peter Campbell comparou esta obra a <i>The woodlanders</i> de Thomas Hardy. Também nós guardamos um retângulo de tela (pequeníssimo) como um estrangeiro guarda a janela iluminada de uma cidade desconhecida, imaginando, imaginando. Este detalhe é uma trégua, o quadro inteiro é uma fuga.</p>	<p>Apontamento com muita informação extra detalhe sobre a importância do pintor. Referência ao efeito de espelho de detalhe sobre a água – fuga para o quadro. [Por que razão a seleção do detalhe não se estendeu ao reflexo na água?]</p>	<p>Linguagem informativa, misturada com impressões da poeta.</p> <p>Recurso a citações, relações com outras obras /diálogo interartes</p>

<p>27. RON MUECK, <i>in bed</i> (2005)</p> 	<p>Parece o cimo de um monte coberto de neve mas são os joelhos da escultura de uma mulher, mais verdadeira do que uma mulher real com a pele suada e manchada, os cabelos pretos, sujos e despenteados, deitada em uma cama branca. Junto a ela, e durante a mostra na Royal Scottish Academy, estou eu, uma lilipuziana. A minha cadeira é tão alta como cada um dos seus pés. A cama faz fronteira com o quarto. As esculturas de X são réplicas gigantescas, moldes perfeitos de uma humanidade imperfeita. Unhas, cicatrizes, rugas, unhas, sangue. Uma menina esculpida com o cordão umbilical ainda não cortada, ainda coberta de líquidos, faz alguém dizer que “estou prestes a vomitar”.</p>	<p>Registo descritivo da escultura no seu todo e do estilo do artista. Nota singular de a própria autora se encontrar fotografada juntamente com a instalação.</p> <p>Temática do feminino.</p>	<p>Linguagem informativa.</p> <p>Marcas de subjetividade.</p>
<p>28. LAWRENCE STEPHEN LOWRY, <i>A river bank</i> (1947)</p> 	<p>“Não consigo habituar-me ainda ao facto de estar vivo. A coisa aterroriza-me. Tem sido assim desde criança... É uma coisa demasiado grande, quero dizer a vida.”</p> <p>John Berger define o pintor que escreve tais palavras como “excêntrico, diferente, solitário” com um senso de humor semelhante a Beckett. Ele disse que pinta para resistir “à insensatez do tempo que passa”. Chaminés, fumaça, portões de casas geminadas. As raras pessoas dos seus quadros são apressadas (?) como os trabalhadores que eu falei neste inverno num pub em Liverpool. Gente civil (?), abandonada com roupas imutáveis. Gente fantástica e gentil. Tomando o autocarro do aeroporto para a cidade, vejo as fábricas, o monumento aos Beatles, um portão. Os bules de estanho enviam brilhos opacos por trás do vidro das janelas de sacada. À direita da Walker Gallery, o Mersey coagula verde sabão na tempestade.</p>	<p>O detalhe é pretexto para caracterizar o pintor e a experiência da autora em Liverpool. Esta experiência anula o detalhe. Este é só um pretexto.</p>	<p>Imagens fortes de impressões da autora.</p> <p>Recurso a citações, relações com outras obras /diálogo interartes</p>

<p>29. THÉODORE GÉRICULT, <i>Alianata con monomania</i> (1822-23)</p> 	<p>Pense na fome, pense na sede e à volta apenas água salgada. Os seus súbditos eram cavalos, loucos e um naufrágio. Preferia o amanhecer à noite. De quem são estes olhos? De uma velha demente. Onde aparece? Na luz calva das sombras de um Museu de Lione.</p> <p>O pintor abre a testa com manchas cinzentas como seixos. O que a deixou zangada? A didascália diz: inveja.</p>	<p>Prosa interrogativa que interpela o próprio detalhe.</p> <p>Temática do feminino.</p>	<p>Frases interrogativas.</p>
<p>30. THÉODORE GÉRICULT, <i>Teste mozzate</i> (1818)</p> 	<p>(Do mesmo autor) De onde vêm estes olhos? De onde vem esta cabeça decepada? Um terror detalhado. Coloque os olhos na imagem como colocaria a mão num casaco de pele rasgado. Examine (?), mas é uma boca aberta. Parece tremendo, mas não pode, está morto. Antecipe o saco de Burri (?) com o qual uma enfermeira de ambulância ontem estancou o sangue de um homem num acidente.</p>	<p>Prosa interrogativa que interpela o próprio detalhe.</p> <p>Temática da morte.</p>	<p>Registo impressionista.</p> <p>Marcas de subjetividade.</p>
<p>31. WILLIAM TURNER, <i>Tempeste di neve, battello a vapore al largo di Harbour's Mouth</i> (1842)</p> 	<p>Filho de um barbeiro, neto de um açougueiro, amado do público, artista respeitado. As suas nuvens são de espuma, os seus céus espelham confusos vapores, o seu mar monta as ondas com o sangue que escorre. A sua neve rasga os arbustos. Ele descreve tempestades, avalanches, vento, incêndios, velas negras como a de Tristão. Água e céu sem conforto, apesar da fama e riqueza, apesar da memória da mãe que morreu louca.</p> <p>Repara naquele naufrágio com as palavras que em 1875 escreveu Hopkins: “varre a neve além do porto / o mar em escamas de sílica, as costas negras ...”</p>	<p>Registo descritivo da temática e técnica do pintor.</p>	<p>Linguagem denotativa.</p> <p>Recurso a citações, relações com outras obras /diálogo interartes</p>

<p>32. MANTEGNA, <i>Cristo morto</i> (1480-90 ca)</p> 	<p>São os pés de um morto. À volta na câmara ardente, amarram-nos com um fio de nylon para que não se afastem. Aqui estão eles alinhados em um mármore vermelho com veios de mármore branco. A pedra da unção sobre a qual eles o colocariam antes de ungir o corpo. Na sua origem, o mármore era vermelho, mas as lágrimas – diz um evangelho apócrifo – mudaram-no para branco.</p> <p>O pintor mantém a pintura com ele até o final, juntamente com sua coleção de moedas antigas. Quando ele a pintou, tinha acabado de perder dois filhos: Federico e Girolamo.</p> <p>Vejo a sua vida entorpecido, seca como uma tigela de têmpera. Assim me vejo na frente de semelhantes pés.</p> <p>Este não é só um Cristo morto, mas o retrato da nossa vertigem diante de cada morte, a sua vista aérea. Os olhos percorrem um país deserto</p> <p>Tenho que parar, as forças abandonaram-me.</p> <p>Este livro é impossível Este livro é infinito.</p>	<p>Prosa poética sobre a morte, misturada com alguma informação sobre o pintor. Funciona também de epílogo a este capítulo sobre os detalhes.</p> <p>Temática da morte.</p>	<p>Registro poético. “Explosão” final do eu</p>
---	---	---	---