

**AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS NO POEMA “POSANDO”,
DE BEATRIZ VIÉGAS-FARIA**

Rosiene Almeida Souza¹

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura do poema “Posando”, do livro *Pampa pernambucano*: poesia, imagens, e-mails, de Beatriz Viégas-Faria, a partir da identificação e análise das relações intertextuais e interartísticas, através das presenças confessadas (pintura *A cega*, de Gil Vicente) e inconfessadas, a fim de se desvelar o processo criativo da autora. Esse trabalho tem como aporte as teorias do filósofo francês Gaston Bachelard e de pressupostos relativos à Literatura Comparada. O poema (assim como o livro como um todo) tem um caráter singular por vários motivos, dentre eles poderíamos destacar sua natureza indubitavelmente comparatista e o declarado encantamento pela obra pictórica do pintor Gil Vicente, a qual constitui-se como principal elemento de confluência. A análise do poema pressupõe que as confluências confessadas e inconfessadas difratam, ampliam os significados para o leitor, assim como revela que a estratégia da forma de Beatriz Viégas-Faria resulta em um texto poético que consiste em uma metáfora do ofício de escrever valendo-se de relações intertextuais e interdisciplinares.

Palavras-chave: Intertextualidade. Interdisciplinaridade. Poesia. Literatura Comparada. Beatriz Viégas-Faria.

*“uma única pintura põe-se a falar
infindavelmente. As cores tornam-se palavras.
Quem ama a pintura bem sabe que a pintura é
uma fonte de palavras, uma fonte de poemas”.*
(Gaston Bachelard)

As palavras de Gaston Bachelard, em seu livro *O direito de sonhar*, traduzem de forma paroxística o processo de criação de *Pampa pernambucano*², de Beatriz Viégas-Faria. A partir de obras do pintor pernambucano Gil Vicente, a gaúcha deu-se o “direito de sonhar”, o que resultou em poemas que reúnem paixão, técnica, percepção literária e memória.

Beatriz Viégas-Faria, até a escritura de *Pampa pernambucano*, dedicava-se à tradução literária, em especial de obras de Shakespeare para a editora L&PM, o que lhe rendeu alguns prêmios. Além disso, frequentou as oficinas de criação do escritor Luiz Antônio de Assis Brasil, do poeta Armino Trevisan e da crítica literária Léa Masina. Já Gil Vicente, pernambucano de Recife, é artista plástico renomado, tendo estudado na Universidade Federal de Pernambuco e em Paris, como bolsista do governo francês. Já participou de mostras coletivas e individuais no Brasil e no exterior.

Beatriz conheceu a pintura do pernambucano através de um programa de televisão. Encantada com o trabalho de Gil Vicente, produziu *Pampa pernambucano*: poesia, imagens, e-mails. Como o próprio título indica, o livro é composto dos poemas produzidos pela autora, das pinturas de Gil Vicente e dos e-mails trocados entre ambos durante todo o processo de criação do livro. Além da relação com as pinturas, Beatriz indica, tanto nas mensagens eletrônicas quanto nos rodapés das páginas do livro, algumas canções que também serviram de elemento de confluência para a produção poética.

Sendo assim, não há dúvida de que se trata de uma obra de cunho intertextual, polissistêmico, de natureza indubitavelmente comparatista, uma vez que apresenta relações com outras linguagens e outros textos (*intertextualidade e interdisciplinaridade*), é resultado da escrita de uma *tradutora* literária e há o fenômeno da *auto-referencialidade*, pois Beatriz Viégas-Faria reflete, nos e-mails, sobre o seu processo de criação, revelando os “bastidores do texto”.

Tendo em vista os aspectos apresentados, podemos dizer que, antes de tudo, Beatriz Viégas-Faria é uma leitora. Ela lê a pintura, a música e outras obras literárias, e cria a partir das sensações que esses objetos artísticos suscitaram nela, ou seja, percebe-se que há um processo de relocalizar a memória de leitura em um outro campo. Sendo assim, os poemas da gaúcha são o resultado da *sua* leitura. Portanto, o papel do leitor em *Pampa pernambucano* é fundamental, assim como em qualquer outra obra de arte: uma voz entre a multiplicidade que **recria** o texto, refletindo sobre esse processo e sobre a resposta que a obra pretende ser. Em “A morte do autor”, Roland Barthes considera que o escritor morre no momento em que cria o texto. Para ele, “a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, [...] esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”³. Nesse sentido, a morte do autor é o nascimento do leitor.

Além de uma leitura, podemos verificar, através dos e-mails trocados entre a gaúcha e o pernambucano, que há algo mais. Fica claro nos registros das mensagens

eletrônicas que Beatriz ficou encantada com a obra pictórica de Gil Vicente. Nesse sentido, as teorias do devaneio e da imaginação criadora e do par repercussão/ressonância do filósofo francês Gaston Bachelard justificam o processo criativo de Beatriz Viégas-Faria. De acordo com o filósofo, em seu livro *A poética do espaço*, quando se lê um texto poético⁴ e ele atinge a alma do leitor, há a repercussão. Nesse instante, percebe-se o envolvimento encantador do texto poético. A partir desse encantamento, há uma prefiguração de imagens proporcionadas pela poesia, são as ressonâncias, que “dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo”. Portanto, para Bachelard, “a exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão”⁵. Em outro livro, *A poética do devaneio*, o filósofo francês diz que “a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem”, uma vez que “o sonhador escuta já os sons da palavra escrita”⁶.

Assim, o maravilhamento diante de uma obra do pintor pernambucano suscita devaneios em Beatriz. Percebe-se que o encantamento e a identificação da autora pelas pinturas é tão intenso que ela precisa escrever:

Meu retratista

(afinal, sem nunca teres me visto, já fizeste meu auto-retrato). (p. 74)

Retomei teus catálogos e, claro, novos textos “aconteceram”. Como é que teu trabalho faz isso comigo, abre portas que eu nem sabia que existiam, não sei explicar (deixo isso para Freud). (p. 78)

No caso do livro *Pampa pernambucano*, pode-se dizer, portanto, que o devaneio da autora, promovido a partir das pinturas de Gil Vicente, repercutiu em sua alma, o que causou a ressonância: os poemas. É importante ressaltar, entretanto, que Beatriz não pretende simplesmente “descrever” em forma de poema a obra pictórica, uma vez que “a linguagem poética surge como um diálogo de textos. Toda seqüência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de somação (a transformação dessa escritura)”, conferindo a esse texto “um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação”⁷. Esse é o sentido do conceito de intertextualidade, cunhado por Julia Kristeva, que diz que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”⁸, o qual revigora-se em uma nova configuração escrita, ampliando seu significado artístico-literário. Sendo assim, podemos dizer que a intertextualidade carrega em sua essência, indivisivelmente, as noções de memória e esquecimento. Além disso, percebemos que,

assim como acontece em *Pampa pernambucano*, diluiu-se a idéia de *autor*, uma vez que não existe o *único*, mas uma *pluralidade*.

Nesse sentido, a interdisciplinaridade, conceito também presente na obra da gaúcha na relação que estabelece com as artes plásticas e a música, enriquece, técnica e subjetivamente, o texto poético de Beatriz Viégas-Faria, pois, segundo Tania Franco Carvalhal, “a comparação interartística pode nos levar a um conhecimento mais amplo do texto literário por uma exploração de todas as suas variantes culturais”⁹.

Pantini, em “La literatura y las demás artes”, destaca a possibilidade de essa relação entre a literatura e as outras artes também se manifestar nos preceitos estéticos de cada uma, tendo poéticas similares ou idênticas. Essa hipótese pode ser considerada no caso de *Pampa pernambucano*, pois Beatriz Viégas-Faria identifica-se não só com a temática de Gil Vicente, mas também com a sua técnica, já que, ao analisar o gesto artístico nas pinturas e a partir de seu próprio depoimento, Gil Vicente apresenta traços do Expressionismo e do Surrealismo. Nesse sentido, sua pintura não é resultado somente de um cerebralismo, mas também de um impulso inspirador que, no caso do pernambucano e da gaúcha, está na esfera dos sentimentos, do sonho enquanto devaneio, que é um sonho acordado.

É importante destacar também que, no livro da gaúcha, é muito interessante o registro dos e-mails trocados entre ela e o pintor, os quais mostram toda a trajetória do “nascimento” do livro. Essas mensagens eletrônicas começam com o relato enviado por Beatriz a Gil Vicente sobre como o conheceu e o esboço de um poema feito a partir do encantamento pelas pinturas dele, passando por revelações acerca dos “bastidores” da criação poética, e de como a arte de Gil Vicente incorpora-se técnica e subjetivamente nos poemas. Evidencia-se, portanto, a auto-referencialidade, que acontece quando o autor reflete sobre o próprio processo de criação, mostrando-o e elucidando-o, de certa forma, ao leitor. No caso de *Pampa pernambucano*, Beatriz Viégas-Faria aponta, nos e-mails, estratégias para produzir um poema, aliando a questão da forma com o conteúdo pleno de maravilhamento em relação à obra pictórica do pernambucano:

Gil:

Trabalhando, eu resolvi visitar tua home page mais uma vez, de onde recolhi novas anotações e, claro, cada passeio me traz novas leituras de teus quadros e de teus textos. Só que desta vez me bateu uma melancolia tão grande! Pode ser porque eu estava ouvindo Alceu Valença (“A solidão é fera / A solidão devora”). Tenho idéia de juntar vocês dois, mas ainda não sei como. Fico pensando em sólidão (nordestina) e sólidão (gaúcha) e não sei o que fazer com isso. (p. 75)

Percebe-se, no e-mail acima, tanto o lado subjetivo (melancolia), quanto a estratégia da forma (sonoridade dos sotaques aliado ao sentido que quer dar ao texto poético). Além disso, há a inter-relação com outra arte: a música, ou seja, a auto-referencialidade em *Pampa pernambucano*, além de revelar o artesanato do texto e os elementos de confluência, ainda possibilita ao leitor a difração, a expansão de significados.

Ainda em relação ao seu processo de criação, outros aspectos foram relevantes para a composição de *Pampa pernambucano*. Um deles é o fato de Beatriz Viégas-Faria ter uma trajetória reconhecidamente competente como tradutora literária. Sabe-se que os tradutores literários eram conhecidos como “traidores”, tendo em vista que o escrito original não correspondia “literalmente” ao traduzido. Antigamente, “a possibilidade de traduzir indicava a preponderância das similaridades sobre as diferenças [...], atualmente pode-se dizer que a tradução ilustra a irreconciliabilidade das diferenças”¹⁰. Por isso, essa tarefa não é simples: além de atentar-se às questões lingüísticas, o tradutor deve fazer com que permaneça o “tom” da obra e sua base artístico-literária.

A partir dos anos 1970, estudos desenvolvidos na área apontaram para o fato de que a tradução é um ato criativo, mudando paradigmas. Afinal, o tradutor tem a tarefa de transpor para sua língua um texto que está inserido em idioma, cultura e contextos social e temporal diferentes. Sendo assim, não redimensionar a obra literária estrangeira é torná-la ininteligível aos conterrâneos. Nesse sentido é que Haroldo de Campos nomeia essa prática de “transcrição”¹¹, uma vez que ela “é também uma prática de produção textual, paralela à própria criação literária”¹². Também o mexicano Octavio Paz, ao tratar desse tema em seu livro *Traducción: literatura y literalidad* (1971), diz que “a criação poética e a tradução são operações gêmeas”. Portanto, “não há dúvida de que a tradução alimenta a criação literária”¹³. Tendo em vista o fato de a tradução literária ser compreendida como transcrição, justifica-se o fato de Beatriz Viégas-Faria ter desenvolvido o seu potencial artístico-literário. Como tradutora renomada, exercitou continuamente a composição literária, o que lhe deu bases técnicas e percepção literária para escrever *Pampa pernambucano*.

Para percebermos as relações intertextuais presentes na obra poética da gaúcha, analisaremos o poema “Posando”, o qual teve como objeto artístico inspirador confesso o quadro *A cega* (1996). do pernambucano Gil Vicente.



A cega

Gil Vicente

1996

óleo sobre tela

115 X 90 cm

Coleção Kátia Martins de Lucena

Posando

Sento-me na cadeira construída
de minhas sentenças.

Ajeito o quadril
como quer o artista,
pois é ele quem
dá acento
e entonação
às minhas palavras.

Apenas traços negros
sobre branco papel;
esse o nosso trabalho.

(A quem caberá
retratar-nos,
os dois no afã
de seus ofícios?)

Eu viro o rosto
e escondo
o desejo em meus olhos,
o arrepio na pele
que advém
da aragem que me vem
não sei se do mar,
se do Capibaribe
(naquele ponto onde
têm encontro marcado
ele e o Guaíba).

Antes de mim,
à única outra fêmea
por ele retratada,
o artista cegou.

Mulher cega e
à distância mantida,
como poderia testemunhar
as ereções do desenhista?

Eu viro o rosto,
e a ele sobe
o calor das partes
mais ao sul de minha vida.

Abro as pernas, arregajo minh'alma
com todas as letras.

Ele não me diz pra posar assim,
mas é só assim que eu sei posar.

a partir de “A cega” ...53

No quadro, vê-se uma mulher de pé, com os olhos fechados que, segundo o próprio título do quadro, é cega. Ela está nua e segura uma planta na frente da genitália. A cor ressaltada na obra é o tom moreno acre da pele da mulher, prevalecendo sobre o verde da planta e o fundo azul, este fraco e apagado. O destaque à cor da pele da mulher retratada ressalta a nudez e dá um tom voluptuoso à pintura, traço este que Beatriz percebe e materializa em seu poema. Essa interpretação, na verdade, quem faz é o leitor da obra. Beatriz fez a sua, a qual tem como prisma o erotismo da pintura.

Essa voluptuosidade se transfigura em vocabulário e versos insinuantes. Aparecem palavras e expressões como *quadril, desejo, pele, arrepio, fêmea, ereções, calor, arregaço* e “Abro as pernas”, que ressaltam o caráter sexual do texto.

A autora não faz uma “descrição poética” do quadro. Beatriz vai além: há um texto novo, não só no sentido óbvio, já que se trata de duas linguagens diferentes e, claro, a transcrição dos mesmo seria inédita, mas na própria narrativa do poema. Na verdade, ao transformar a sua leitura do quadro em versos, a estratégia da forma (Laurent Jenny) de Beatriz consiste em fazer um jogo quase teatral: o eu-lírico feminino posa para o artista plástico pintá-la. Tudo acontece de forma a se constituir um clima de sedução entre ela e o pintor. Em determinado momento, ela se refere a uma outra modelo que ele teria cegado, referência clara à mulher representada no quadro *A cega*, de Gil Vicente, ou seja, diferentemente do que acontece nos outros poemas do livro, o indivíduo do quadro não é o principal foco, mas serve como pretexto para as ações e/ou fatos representados no texto poético. Em suma, as ações dos versos do poema de Beatriz não estão no quadro, mas foram suscitados por ele. A partir da leitura do quadro, a gaúcha, efetivamente, criou. Depois da confluência, quando o texto se reuniu com outro campo para materializar a sua intertextualidade, deu-se a divergência, pois houve uma reorganização dos elementos textuais a fim de se constituir uma escritura nova. Ainda, há no poema uma intertextualidade que não está explícita, ou seja, presenças inconfessadas. Podemos ressaltar o fato de ela citar o Capibaribe, que nos remete ao poeta João Cabral de Melo Neto, o qual usa muitas vezes a imagem do rio em sua obra.

Na verdade, podemos concluir que o poema é uma metáfora libidinosa do “ofício” de ser poeta em confluência com a obra de um pintor, no caso a de Gil Vicente: “pois é ele quem/ dá acento/ e entonação/ às minhas palavras.” Além disso, mesmo tratando-se de profissões diferentes, há algo que é comum aos dois - o papel em branco (que quer ser “deflorado”): “Apenas traços negros/ sobre branco papel;/ esse o nosso trabalho.” A última estrofe do poema ressalta essa relação de intertextualidade, finalizando com a idéia de que, mesmo declaradamente encantada e “inspirada” na obra do pintor, há uma independência de criação por parte da escritora: “Abro as pernas, arregaço minh’alma/ com todas as letras./ Ele não me diz pra posar assim,/ mas é só assim que eu sei posar”. Enfim, como diz Bachelard, “ao maravilhamento acrescenta-se, em poesia, a alegria de falar”. Para Beatriz, escrever.

INTERTEXTUAL RELATIONS IN BEATRIZ VIÉGAS-FARIA’S POEM “POSANDO”

ABSTRACT

The present study analyses Beatriz Viégas-Faria’s poem “Posando”, in her book called: *Pampa pernambucano: poesia, imagens, e-mails*. It starts analyzing the intertextual and interartistic relations to understand the author’s creative process. The poem (as the whole book) has singular characteristics for several reasons, mainly because of the comparative nature and Beatriz Viégas-Faria’s passion by Gil Vicente’s pictorial works. The analysis of the poem presupposes that the confluences enlarge the significances to the reader, and reveals that Beatriz Viégas-Faria’s strategy of the form results in a poem-metaphor about writing using intertextual and Interdisciplinary relations.

Keywords: Intertextuality. Interdisciplinarity. Poetry. Comparative Literature. Beatriz Viégas-Faria.

NOTAS

- ¹ Mestranda em Literatura Comparada - UFRGS. Bolsista Capes. Especialista em Literatura Brasileira (UNISINOS) e graduada em Letras Português/Inglês (UNISC). E-mail: rosieneasouza@bol.com.br
- ² VIÉGAS-FARIA, Beatriz. *Pampa pernambucano: poesia, imagens, e-mails*. Porto Alegre: Uniprom, 2000.
- ³ BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 49.
- ⁴ Na verdade, isso vale para todo tipo de arte, já que o próprio filósofo trabalha com as teorias do devaneio e da imaginação criadora e do par repercussão/ressonância, em outros de seus livros, tendo como foco o processo de repercussão e ressonância em obras pictóricas.
- ⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 6 e 7.
- ⁶ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 3 e 6.
- ⁷ NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 62-163.
- ⁸ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates) p. 64.
- ⁹ CARVALHAL, Tania Franco. "Comparatismo e interdisciplinaridade". In: _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 35-49.
- ¹⁰ CARVALHAL, Tania Franco. "Tradução e recepção na prática comparatista". In: _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 217-218.
- ¹¹ CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.
- ¹² CARVALHAL, Tania Franco. Op. cit., p. 219.
- ¹³ CARVALHAL, Tania Franco. Op. cit., p. 222.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- <http://www.gilvicente.com.br>
- Site oficial do pintor pernambucano Gil Vicente. Contém bibliografia, biografia, depoimentos, pinturas, entre outros. (acessado em 22/01/2007).
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates)

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

PANTINI, E. “La literatura y las demás Artes”. In: GNISCI, A. (Org.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

VIÉGAS-FARIA, Beatriz. *Pampa pernambucano: poesia, imagens, e-mails*. Porto Alegre: Uniprom, 2000.