

ÉCFRASE RELACIONAL

UMA PROPOSTA DE CATEGORIZAÇÃO A PARTIR DA LEITURA DE *NÃO HÁ LUGAR PARA A LÓGICA EM KASSEL*, DE ENRIQUE VILA-MATAS

RELATIONAL EKPHRISIS

A PROPOSAL OF CATEGORIZATION FROM A READING OF ENRIQUE VILA-MATAS' *NÃO HÁ LUGAR PARA A LÓGICA EM KASSEL*

THAIS KUPERMAN LANCMAN*
lank.thais@gmail.com

As transformações na esfera das artes visuais, com a absorção de discursos e suportes que as tornaram espaço permeável a quase toda e qualquer prática levam também a uma renovação do aparato teórico que as acompanha. De maneira análoga, propomos que também a écfrese, quando se debruça sobre novas maneiras de se fazer arte, sofre mudanças. A partir de *Não Há Lugar para a Lógica em Kassel*, romance de Enrique Vila-Matas no qual a écfrese ocupa lugar central como procedimento narrativo, pensamos na écfrese relacional enquanto categoria possível e exemplar para um olhar sobre o texto ecfástico diante de novas práticas artísticas. Nesse caso, o foco é na produção voltada a obras que se inserem na estética relacional, segundo Nicolas Bourriaud, como caso paradigmático. A partir dessa categoria, é possível pensar em desdobramentos e outras leituras.

Palavras-Chave: écfrese; intermedialidade; estética relacional.

The transformations in the visual arts sphere, with the absorption of discourses and media that made them a space permeable to almost any and all practices, also lead to a renewal of the theoretical apparatus that goes along. Thus, we propose, in this article, that the ekphrasis, when related to new ways of making art, also undergoes changes. Starting from *Não Há Lugar para a Lógica em Kassel* [*The Illogic of Kassel*], a novel by Enrique Vila-Matas in which ekphrasis occupies a central place as a narrative procedure, we think of the relational ekphrasis as a possible and exemplary category for looking at the ekphrastic text in the face of new artistic practices. In this case, the focus is on artistic production identified with Nicolas Bourriaud's concept of relational aesthetics, as a paradigmatic case. From this category, it is possible to think about developments and other readings.

Keywords: ekphrasis; intermediality; relational aesthetics

* Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil, bolsista Capes. ORCID: 0000-0002-0418-4690

Data de recepção: 2020-05-20
Data de aceitação: 2020-09-01
DOI: [10.21814/2i.2653](https://doi.org/10.21814/2i.2653)

1. Da relevância de se pensar a éfrase de arte contemporânea

Os estudos da éfrase são antigos como a literatura. Presente enquanto ferramenta da retórica nos *progymnasmata* e como elemento lírico na *Iliada* – considera-se o escudo de Aquiles como texto efrástico inaugural de uma longínqua tradição –, a éfrase é, atualmente, tema de estudos que dialogam de diferentes formas com a carga histórica que a acompanha.

Assim posto, observamos que a corrente central dos estudos da éfrase se debruça sobre textos poéticos que se constituem como transposição de uma obra de arte, normalmente pintura ou escultura. A partir desse eixo central, surgem desdobramentos, tais quais reflexões acerca das transposições para o texto narrativo, que, embora seja assunto secundário nos estudos da éfrase, jamais foram excluídas enquanto possibilidade. Ademais, questiona-se o conceito de éfrase diante da transposição de obras de arte para diferentes linguagens, como a música e, ainda, a transposição daquilo que não é pintura ou escultura, por vezes, daquilo que sequer é arte. Nesse âmbito, entram a éfrase constitui-se como objeto de discussão quando aquilo que o autor transpõe para o texto literário é música, ou arquitetura, ou cinema ou outras formas de comunicação e expressão humana.

Diante de um cenário de múltiplas interpretações do conceito de éfrase, nossa pesquisa se encontra em um lugar dúbio, pois se configura, de maneira rigorosa, como a transposição de artes visuais para a literatura – no caso, especificamente em prosa –, porém, ao nos centrarmos na arte contemporânea, em sua amplitude irrestrita de formas, suportes e discursos (incluindo, paradoxalmente, a ausência de formas, suportes e discursos), nos beneficiamos do debate que amplia o espectro de possibilidades do texto efrástico. Ao mesmo tempo, partimos de uma reflexão acerca da arte contemporânea que situa a produção do final do século XX e primeiras décadas do século XXI em diálogo com a tradição artística que a antecede. O artista contemporâneo, como pontua Danto (2010, p. 96), ao internalizar a História da Arte, se torna capaz de fazer afirmações estéticas em relação a ela, integrando sua produção ao chamado mundo da arte.

De maneira análoga, também o texto efrástico contemporâneo estabelece uma relação com a tradição que o antecede. Assim, em nenhuma das frentes pensamos em ruptura, e sim em expansão de fronteiras e investigação proposital e fértil do espaço fronteiriço como nova frente de exploração criativa.

2. A éfrase relacional enquanto categorização possível

A ideia de mapear a éfrase contemporânea e categorizá-la não surge com o intuito de limitar ou orientar leituras do texto efrástico. Ela busca muito mais jogar luz sobre um fenômeno específico e se somar a outras categorizações da éfrase existentes, situando-se ao lado delas.

Assim, para apresentarmos nossa proposta de categoria da éfrase relacional trataremos, brevemente, de algumas teorias acerca da éfrase, destacando em que pontos nos somamos a elas e quais os pontos cegos que encontramos, com os quais dialogamos a partir da nova categoria proposta. Inevitavelmente, também discutimos o conceito de estética relacional, que, dentro do amplo espectro da arte contemporânea se mostra controverso, um terreno de embates teóricos e práticos. Acreditamos, porém, que a discussão do termo e seu uso por adesão – artistas declaradamente se dizem adeptos à

estética relacional como programa – o torna emblemático para pensarmos diversas práticas contemporâneas na esfera artística.

Para somarmos a categorização proposta àquela existente, partimos do modelo diferencial proposto por Valerie Robillard. Ele fornece uma diferenciação entre textos efrásticos mais fortemente demarcados e aqueles com sinais mais nebulosos. A tipologia é organizada “da esquerda para a direita, para ilustrar a força das relações efrásticas” (Robillard, 1998, p. 60). No sentido sugerido, estão nessa ordem as éfrases (i) representativa, (ii) atributiva e (iii) associativa, com suas respectivas subcategorias. Na categoria mais à esquerda, *representativa*, estão incluídos textos fortemente intertextuais, sendo o objeto fonte representado ou re-apresentado. Como subcategorias, estão estruturação análoga e descrição. A segunda categoria, *atributiva*, se refere a textos marcados pela nomeação da obra-fonte, no texto ou em qualquer parte ou, ainda, alusão ao artista, seu estilo ou escola estilística. Robillard define ainda uma terceira categoria, *associativa*, para textos que fazem referência a “convenções e ideias associadas às artes plásticas” (Robillard, 1998, p. 62), portanto, com marcadores textuais sutis, que são as menções estruturais, temáticas ou teóricas ao universo das artes visuais, e que são, por meio desses recursos, textos dialógicos ou auto-reflexivos.

A proposta de Robillard nos permite esmiuçar o processo de produção da éfrase, aprofundando sua compreensão. Também dessa forma podemos observar a recepção da obra por meio dos recursos empregados, e entendendo que obra-fonte, texto-alvo e leitor como um conjunto, o que permite novas compreensões das partes e do todo. Embora a autora, como outros, centre seus estudos em poesia, pintura e escultura, ele é amplo de uma maneira capaz de abranger a arte contemporânea em sua variedade de suportes e, principalmente, na ideia de um sistema que distribui papéis de maneira equânime, revendo a dicotomia estabelecida entre artista e observador, colocando-os lado a lado.

Além disso, o modelo diferencial de Robillard se mostra válido na nossa pesquisa uma vez que permite a gradação da éfrase. Uma vez que estamos no campo da experiência, para além de um espaço delimitado ou de um objeto, é interessante observarmos de que maneira a vivência proporcionada pela experimentação artística ecoa em outros momentos da narrativa, e se tais ecos correspondem a textos efrásticos menos demarcados. Isso é bastante interessante em se tratando de obras de arte que se pautam basicamente por interações humanas. Ao mesmo tempo, para não cair em um relativismo extremo, é válido considerar a necessidade das categorias propostas por Robillard serem complementadas pela teorização existente a respeito da arte contemporânea. Tal é a importância da estética relacional de Nicolas Bourriaud, uma corrente a qual os artistas mencionados aqui, Pierre Huyghe e Pedro Reyes, se filiam. Consideramos a nomeação ou não de tal corrente estética um medidor da força da éfrase nos textos em que suas obras aparecem.

Ao fazermos um levantamento do aparato teórico condizente com uma reflexão acerca da éfrase de arte contemporânea, é valiosa a contribuição de Vieira (2016) que, ao propor categorias para a éfrase arquitetônica, insere as noções de *corporeidade* e *perspectiva* (p. 191) como fundamentais para compreendermos a experiência diante, dentro e através de espaços, em vez de uma interação que se dá apenas pela observação. Vieira propõe, então, para a éfrase arquitetônica, as categorias: *contemplativa*, *performativa*, *simbólica* e *técnica*. Destacamos, no contexto da arte contemporânea, a pertinência de pensarmos a éfrase performativa, definida por Vieira como aquela em que é descrita a experiência que envolve totalmente o observador, como alguém que entra em um espaço e se vê envolto em elementos arquitetônicos que chamam a sua atenção. Ela ocorre quando há uma performance mental para o leitor: “o leitor envolve-se mentalmente de modo a interagir com a obra arquitetônica ao longo do trajeto percorrido” (Vieira, 2016, p. 119).

A noção de écfrese arquitetônica já nos aproxima da arte contemporânea, no sentido de buscar uma análise de uma écfrese que não se restringe à observação de um objeto estático, contemplando uma experiência sensorial mais robusta e, conseqüentemente, distinta do ponto de vista da criação de sentido. Aproveitamos, então, as ideias de interação com a obra e performance mental, porém, centrada na arquitetura, trata-se de uma ideia bastante centrada na espacialidade o que, para o nosso tipo de objeto, ainda é limitada a uma noção específica de arte. Tomamos, então, essa categorização como ponto de partida, compreendendo que, no contexto da arte contemporânea, é necessário aliá-la a elementos que prescindam do estético e até mesmo do material.

Chamaremos de écfrese *relacional* as transposições de obras de arte para o texto literário que têm como base as proposições de Nicolas Bourriaud (2009), mas levando também em consideração as críticas feitas a esse programa estético. Por écfrese *relacional*, consideramos o texto ecfástico que se refere a obras de arte identificadas com essa estética, em especial aquelas cujos artistas nomeadamente aderiram aos conceitos propostos por Bourriaud, ou ainda outras cujos autores não fazem referência a Bourriaud, mas em que as ideias de experiência e comunidade momentânea se fazem presentes.

2.1 Bourriaud, a estética relacional e seus críticos

A écfrese relacional se caracteriza pela transposição da performatividade diante da obra, de maneira que o leitor, ao tomar conhecimento da obra por meio do texto literário, compreenda sua dimensão enquanto experiência irremediavelmente ligada ao momento, aos demais visitantes e ao espaço. Nesse sentido, tem destaque a duração da experiência, uma reflexão ou um debate ativado pela intervenção artística, transpostos com peso igual ou superior para o texto literário.

A estética relacional emerge das tendências contemporâneas nas artes visuais. Segundo Arthur Danto (2010, p. 96), a transfiguração de um objeto em obra de arte faz com que ele internalize a História da Arte, de forma que esse procedimento faça com que essa nova obra possa ser inserida no contexto artístico. Ao mesmo tempo, persiste a noção que a contemporaneidade na arte não se resume a qualquer arte produzida no momento presente:

(...) significa mais do que apenas arte feita agora: o contemporâneo é, sob perspectiva, um período de desordem da informação, uma condição de entropia estética perfeita. Mas é igualmente um período de perfeita liberdade. Essa liberdade foi produzida pela visão da arte que sugere questões filosóficas sobre suas condições de existência e que não está mais presa a questões referentes à sua aparência. (Stallabrass, 2006, p. 112)

Embora Danto se mantenha restrito ao objeto artístico, não há razão para não inserirmos em sua abordagem obras espaciais, herdeiras da *Land Art*, a performance e os *happenings*, que também ganharam força no contexto das vanguardas modernistas e permaneceram na contemporaneidade. Entretanto, da mesma forma que ele não restringe sua leitura do mundo da arte ao caráter institucional, procuramos entender também o jogo de sentidos que move as transformações na arte:

Em relação à obra, ela pode ser então qualquer coisa, mas numa hora determinada. O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto. A divisão entre estética e arte se faz em benefício de uma esfera delimitada como palco, onde o que está sendo mostrado é arte. Nesse caso, o autor desaparece como artista-pintor, ele é apenas aquele que mostra. (Cauquelin, 2005, p. 94)

A questão contemporânea do lugar e do tempo submete a estética a um regime que, segundo Cauquelin (2005, p. 95), insere o potencial comunicativo como principal elemento que dita a produção artística. O atrelamento ao momentâneo, entendendo que a comunicação também se dá em local e temporalidade específicos, reforça a ideia de que a arte contemporânea coloca o artista em outro lugar, o de propositos de relações travadas não apenas por causa de sua produção, mas por meio dela. Nesse contexto, entendemos a estética relacional de Nicolas Bourriaud.

Para Bourriaud,

O combate da modernidade ocorre nos mesmos termos do passado, exceto pelo fato de que a *vanguarda* deixou de ir à frente como batedora, e a tropa imobilizou-se, temerosa, num bivaque de certezas. A arte devia preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje ela apresenta modelos de universos possíveis. (Bourriaud, 2009, p. 11)

Ao apontar para uma arte contemporânea classificada como relacional, Bourriaud põe em evidência uma inversão de objetivos estéticos, culturais e políticos em relação à arte moderna (Bourriaud, 2009, p. 12), embora se aproprie de algumas formas semelhantes. Entretanto, a estética norteada por seu princípio relacional torna essa arte conceitualmente impossível de ser atrelada a um componente material específico. A arte, enquanto discurso a ser experimentado e fomentadora de discussões propostas pelo artista, passa a ser uma duração, aquela da interação com a obra, que deixa resquícios no espectador ou visitante:

Todos os artistas cujo trabalho deriva da estética relacional possuem um universo de formas, uma problemática e uma trajetória que lhes são próprias: nenhum estilo, tema ou iconografia os une. O que eles compartilham é muito mais importante, a saber, o fato de operar num mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações humanas. (Bourriaud, 2009, p. 24)

Uma vez que essa arte contemporânea é sustentada por caráter relacional, seu ímpeto em estabelecer em seu espaço e tempo a vivência alternativa de mediações de poder, discursos e possibilidades distintas do *status quo*, bem como a interpretação dessa arte só pode ser feita nesses termos. Tornando explícito que a arte não é apenas seu substrato material, que contempla também a exegese, as perguntas feitas diante de uma obra inserida na arte relacional são distintas daquelas que se faz no esforço de compreender um quadro, uma escultura, ou até mesmo uma *Land Art*. Tais perguntas devem orientar a análise de uma produção desse tipo:

Como a obra de arte é uma ocasião para uma experiência sensível baseada na troca, ela deve se submeter a critérios análogos aos que fundam nossa avaliação de qualquer realidade social construída. Hoje, o que estabelece a experiência artística é a *co-presença dos espectadores diante da obra*, quer seja efetiva ou simbólica. As primeiras perguntas a ser feitas diante de uma obra de arte são as seguintes: Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? O espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as leis que a regem, corresponde a minhas aspirações na vida real? Ela critica o que julgo criticável? Eu poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade? (Bourriaud, 2009, p. 31)

Bourriaud parece se aproximar da emancipação do espectador, como proposta por Jacques Rancière. Na lógica da proposta de Bourriaud acerca de uma arte que estabelece relações em um determinado espaço e tempo, Rancière propõe a performance como possibilidade de emancipação:

Ela (performance) não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (Rancière, 2012, p. 19)

É preciso pontuar, todavia, que Rancière é crítico de Bourriaud no que diz respeito ao aspecto harmonioso das comunidades momentâneas estabelecidas por meio da estética relacional. O processo emancipatório se dá na construção de algo intermediário entre artista e espectador, aquilo que, justamente, reorganiza a repartição dos espaços. Rancière propõe que artes “representam e reconfiguram” (2005, p. 69) práticas, ou seja, a partir da representação, desfazem uma “oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva” (p. 66). A essa ideia, Rancière nomeia *partilha do sensível*.

Essa ideia nos parece especialmente importante ao pensarmos a posição do artista nas obras de arte contemporâneas. Entretanto, se o artista se coloca na posição daquele que inventa relações entre sujeitos (Bourriaud, 2009, p. 41), ou seja, detém uma espécie de controle, então suas produções não estão no âmbito da *partilha do sensível*. Mais do que isso, se essa arte obscurece os conflitos da sociedade, ignora-os, então ela também não é capaz de reconfigurá-los. Nesse sentido, a crítica de Bishop se mostra relevante, uma vez que a autora critica a estética relacional por pressupor um “sujeito fictício e completo de uma comunidade harmoniosa”. (Bishop, 2012, p. 132)

Bishop também pontua, entre os problemas da estética relacional, a dificuldade operacional do que ela chama de “paradigma do laboratório” (Bishop, 2012, p. 110): a estética relacional se insere em uma lógica da arte contemporânea de obras e espaços permanentemente em construção. Para ela, ao mesmo tempo que essa tendência gera a dificuldade em definir com clareza um trabalho cuja identidade é propositalmente instável, quando instável e aberta deveriam ser suas interpretações e não sua configuração, tais medidas são uma resposta ao anseio de tornar o “laboratório” espaço vendável de lazer e de entretenimento.

Uma vez que as críticas à estética relacional não anulam sua existência, em especial no caso de artistas que declaradamente são filiados a ela, como Pierre Huyghe e Pedro Reyes, as colocações de Rancière e Bishop nos servem de elementos para enriquecer a observação da transposição de obras de arte contemporânea para o texto literário, dentro daquilo que chamaremos écfrese relacional.

3. Não há Lugar para a Lógica em Kassel, de Enrique Vila-Matas

Discutiremos a écfrese relacional na obra *Não há Lugar para a Lógica em Kassel*, de Enrique Vila-Matas, considerando-a um exemplo emblemático desse tipo de écfrese, uma vez que os trabalhos artísticos transpostos para o texto literário são de artistas que nomeadamente se identificam com as propostas de Bourriaud.

A obra de Vila-Matas corresponde a uma narrativa em primeira pessoa sobre a ida do autor à *DOCUMENTA (13)*, mostra de arte contemporânea realizada em Kassel, Alemanha, em 2012.¹ Vila-Matas participou como autor convidado da *DOCUMENTA (13)* e, a partir da sua experiência, escreveu o que chama de “reportagem romanceada” (Vila-Matas, 2015, p. 209), sugerindo um texto que parte do relato para a ficção. Além de visitar a mostra, Vila-Matas se comprometeu a permanecer algumas horas por dia em um restaurante chinês chamado Dschinghis Khan, escrevendo e interagindo com quem manifestasse interesse. Analisamos, então, como a transposição das obras de arte exibidas

¹ Utilizaremos *Documenta* para falarmos da mostra quinquenal realizada em Kassel e *DOCUMENTA (13)* para nos referirmos especificamente à edição de 2012.

na *Documenta* contribui para o estabelecimento de uma zona fronteira permanente do ficcional com o não-ficcional, o que provoca, em última instância, uma instabilidade diante da definição do gênero ao qual a obra de Vila-Matas pertence.

A categorização movediça da obra estabelecida por Vila-Matas, que tem a éfrase como elemento disparador, é favorecida pela difusão de fronteiras da arte contemporânea. Nas obras exibidas na *Documenta*, é visível o nível de subversão a partir da incorporação de ideias tradicionais das artes visuais, algo que é levado ao extremo pelos artistas de Kassel. *Untilled*, obra de Pierre Huyghe, é um bom exemplo, além de um dos destaques das passagens ecfrásticas de *Não há Lugar para a Lógica em Kassel*. A instalação de Huyghe consiste em uma espécie de jardim abandonado, com plantas de diversas espécies, construções incompletas, cães e uma escultura de forma humana com uma colmeia envolvendo sua cabeça. A obra foi um dos destaques dessa edição da *Documenta*, o que se repete na narrativa de Vila-Matas, com diversas descrições da obra, culminando na decisão do narrador em passar uma noite ali, ápice da incorporação de elementos romanescos na reportagem.

A escultura, em especial, mostra o diálogo da obra com a tradição da História da Arte, deixando claro que não se trata de criar conceitos totalmente novos para as artes visuais, mas sim de se inserir nela como questionamento permanente e aberto. Da mesma forma, um cão, presente na instalação com sua pata coberta em tinta cor-de-rosa, desestabiliza a ideia de representação: em vez de pintar um cachorro, apresenta-se um cachorro pintado. Uma das definições emblemáticas de éfrase é a “representação verbal de representação visual” (Heffernan, 2004, p. 3), porém, aqui, a ideia de que a arte representaria algo está problematizada, uma vez que o potencial representativo da arte é substituído pela discussão a respeito da necessidade de representar.

3.1. *Untilled*, Pierre Huyghe

Untilled, de Pierre Huyghe, foi uma das principais obras da *DOCUEMNTA (13)* e ocupa um lugar de destaque em *Não há Lugar para a Lógica em Kassel*. Ao pensarmos na éfrase relacional como uma das categorias possíveis para a transposição da arte contemporânea no texto literário, *Untilled* se mostra fundamental, considerando que Huyghe seja, talvez, o artista mais intimamente identificado com a estética relacional proposta por Nicolas Bourriaud, ou pelo menos, seu adepto mais célebre.

A identificação do narrador com Huyghe se dá enquanto caminha em direção a *Untilled*, ouvindo de Pim Durán sobre a dificuldade de classificar os trabalhos do artista, alguém que “tinha se interrogado acerca das relações estreitas e ambíguas entre realidade e ficção” (Vila-Matas, 2015, p. 127). As duas características sugerem semelhanças com o próprio Vila-Matas, autor de obras que desafiam as classificações de gêneros literários – caso da própria *Não há Lugar para a Lógica em Kassel* enquanto reportagem romanceada – e que, de diferentes maneiras, vai além da noção dicotômica de realidade e ficção, explorando nuances e contradições internas. Além disso, o narrador destaca, antes de chegar à obra, que “havia em Huyghe uma inquietude constante com as forças que tantas vezes se escondem na névoa, na fumaça e nas nuvens”, outra característica de sua ficção (Vila-Matas, 2015, p. 128):

Assim como eu, Huyghe era atraído pela névoa e pela fumaça, ou pelo menos foi o que me disse Pim. Se havia uma cena característica de minha humilde poética, era uma atmosfera de névoa na qual um homem solitário avançava por uma estrada perdida e onde a fumaça sempre estimulava seu pensamento. (Vila-Matas, 2015, p. 209)

A fumaça é elemento que abre o trecho mais demarcadamente ecfrástico referente a *Untilled*. Depois, o narrador prossegue com uma descrição do que observa:

O artista francês tinha conseguido transformar uma zona de jardim francês, ou seja, uma zona da ordenada natureza do parque, em uma espécie de espaço em processo de construção/desconstrução; um processo paralisado no tempo, com elementos vivos e inanimados. Destacava-se a presença de dois cães que perambulavam por ali, formando parte da obra. Um deles (o que tinha uma pata pintada de rosa) era famosíssimo, o cachorro mais célebre da Europa naquele momento e um ícone da Documenta 13. (...) Perto do esterqueiro, havia a estátua de uma mulher recostada num pedestal; a cabeça dessa estátua estava cheia de abelhas — vivas, reais — zunindo em uma grande colmeia. A estátua fazia parte do esterqueiro e vice-versa. (Vila-Matas, 2015, p. 130)

Nessa primeira visita, além da descrição dos elementos que compõem a obra de *Untilled*, destaca-se o relato da experiência em si do narrador que, em primeiro lugar, enfatiza suas observações, que vão além de gostar e desgostar, mas exploram uma identificação mais profunda, como no momento em que ele afirma: “aquele lugar estranho tinha sido criado especialmente para mim, ou para pessoas muito parecidas comigo” (Vila-Matas, 2015, p. 131). Alguns parágrafos adiante, ele descreve uma mulher que dividia com ele aquele espaço, “uma jovem alemã loira, com ar transtornado e vestida com roupa de luto completo” (p. 132):

Observamos de longe a estátua feminina que tinha uma grande e ativa colmeia na cabeça porque, apesar de haver algumas pessoas completamente entretidas ali, não parecia muito recomendável se aproximar dela. Lembro-me do momento em que a louca e a estátua pareciam ter fervedouros mentais idênticos nas suas respectivas cabeças. Depois, deixaram de ter pontos em comum. (Vila-Matas, 2015, p. 133)

A écfrase, nessa passagem, tem forte caráter relacional. Isso porque, embora haja menção aos elementos físicos da obra, como o cheiro de esterco, o que se destaca é a interpessoalidade do momento. Outra visitante passa a ser, sob a perspectiva do narrador, parte de sua experiência na obra e aquele conjunto, como um todo, dialoga com o estado mental do próprio narrador. Assim forma-se uma vivência que passa pelo estético, mas vai além, jogando com os elementos propostos pelo artista sem que eles se imponham de maneira autoritária, apenas como sugestões, disparadores. Aquela conjunção, específica e momentânea, é o que desperta no narrador o sentimento de que se trata de algo criado para ele. Essa sensação, por fim, é a chave da interpretação da obra por parte do narrador. No sentido de identificação, o narrador insere Huyghe em suas reflexões acerca da ideia de vanguarda. Porém, ele o faz “já transformado em Piniowsky” (Vila-Matas, 2015, p. 137), ou seja, não sendo ele mesmo e sim o personagem monarquista de um conto do escritor austríaco Joseph Roth. A experiência diante da obra, portanto, o levaria a se ver como alguém diferente, transformado. O personagem é um conservador, e é possível depreender que é assim que o narrador vê a si mesmo diante de uma obra de arte que se propõe tão vanguardista. A obra, então, reforça suas próprias convicções diante de si mesmo. Ou ainda o narrador, que até então via a si mesmo como autor cuja trajetória se pauta pelo vanguardismo, de repente confronta algo até então inimaginável e, ao mesmo tempo, identificável, encarando também seu próprio conservadorismo. O narrador pensa a respeito de *Untilled* como uma obra próxima à de Sehgal e um retorno à pré-história da arte:

Era como se Huyghe nos dissesse: afinal de contas, a vanguarda, no fundo, não foi sempre uma necessidade de fazer tábula rasa de tudo e voltar à opacidade das origens? E, ao fugir da arte morta, Huyghe não estaria tentando ir além da tábula rasa e dirigir-se à margem da margem da tábula rasa e depois em direção ao nada, literalmente em direção ao nada? A arte mais inovadora do meu tempo ia em direção ao nada? Ou ia rumo a algo que eu ainda não havia localizado e que talvez me fizesse muito bem encontrar? (Vila-Matas, 2015, p. 137)

O que o narrador observa e a maneira como reflete sobre *Untilled* é, afinal, síntese dessa e outras obras do autor:

Uma arte marginal. Ou à margem da margem. Como a de Huyghe, com seu húmus e o seu cachorro de pata rosa, com o seu lodaçal remoto onde não havia organização, nem representação, nem exibição, embora eu suspeitasse que ali as coisas estavam mais conectadas do que aparentavam. (Vila-Matas, 2015, p. 143)

Como apontamos, há em diversos momentos um *nonsense* que depois se justifica, ainda que em uma lógica peculiar interna. E sobre essa maneira de construir sua literatura, Vila-Matas manifesta justamente o interesse por estar à margem como único caminho possível para a liberdade criativa, sua e dos artistas da *Documenta*. A éfrase de *Untilled*, portanto, além de relacional, se mostra *representativa*, na denominação de Robillard, no sentido de simbolizar toda a narrativa.

Alinhado com o pensamento de Bourriaud da estética relacional pautada pela possibilidade ou impossibilidade de o interlocutor imaginar-se vivendo segundo as orientações de algum artista, o narrador de *Não há Lugar para a Lógica em Kassel* decide passar a noite em *Untilled*. A *Documenta*, segundo ele, era para ser vivida e, nesse sentido ele anuncia que passaria a noite a céu aberto, junto à estátua que tinha uma colmeia embutida na cabeça: “(...) seria a minha forma de homenagear uma hipotética arte à margem da margem” (Vila-Matas, 2015, p. 224).

Em sua segunda visita ao território de *Untilled*, à noite, a descrição do espaço e dos eventos se soma ao relato de experiência, que é o relato de uma euforia crescente (Vila-Matas, 2015, p. 233). A noite é um elemento que se soma à éfrase, na medida em que ele atribui a ela a perda de intensidade da obra de Huyghe, “pois a noite era infinitamente mais poderosa que o ambiente” (p. 233). A éfrase, portanto, é o todo que envolve a narração daquele momento, pois o todo é a maneira de interagir com uma obra de arte relacional. Isso inclui as variações de como o narrador vê a si mesmo, como um astrônomo (p. 235) e, em uma elucubração filosófica, como uma “verdade indemonstrável” (p. 236). Se a éfrase é viver a obra de arte, então tudo o que ele vive – e, portanto, pensa – faz parte da ideia relacional do texto efrástico, quando há um narrador que deseja fundir sua vida com o ambiente (p. 241), e esse ambiente é uma proposição artística.

Nesse sentido, o narrador pensa a respeito da própria ideia de experiência, discutindo a demonstrabilidade da verdade, daquilo que se vê. Tal constatação se volta para a criação de Huyghe quando ele afirma diante de um dos cães que compõem a obra, que ele é uma “verdade indemonstrável” (p. 237). E, de fato, enquanto proposição absurda – um cão galgo de pata rosa como parte de uma obra de arte –, como se poderia demonstrar que aquilo é real? Ou, sabendo que houve uma instalação com essas características na *Documenta*, o que se comprova facilmente com tecnologia e documentação, o quanto há de verdade na vivência do narrador, que teria passado a noite na companhia do cão, e tocado seu pelo? Por fim, refletir acerca dessas questões sugere que não é por meio do verdadeiro ou falso que se mede a arte ou a vida. Porém, uma vida que se aproxima do absurdo é uma vida que se aproxima, e até se confunde, com a arte. Esse pensamento parece estar fixo no cão, pois em seguida o narrador diz que o animal era “um pequeno

Piniowsky” (p. 239), personagem de Roth que identificara a si mesmo anteriormente, justificando com a curiosidade entusiasmo incessantes. Nesse raciocínio, o narrador seria também o cão.

Surge, então, a figura do guardião dos cães, um francês, com quem o narrador dialoga. Ele poderia ser o próprio Huyghe, apesar de isso não ficar claro. Ele lhe conta uma história sobre um papagaio e uma namorada que dizia que ele vivia inventando histórias e se afasta. Há, portanto, a ideia da invenção como a ficção inserida na vida. Isso se reforça quando o narrador une esse pensamento ao que observa na instalação:

Enquanto eu pensava nisso e refletia sobre como a vida e a arte aconteciam ao mesmo tempo, o cão se cansou do lodaçal e foi até onde eu estava e, durante alguns minutos, o pobre animal se tornou inseparável de mim; chegamos mesmo a compor, naquelas primeiras luzes do dia, uma única figura trágica, como as que formam, às vezes, touro e toureiro nas touradas mais celebradas. E o curioso era que o cão parecia estar em sintonia com o que eu sentia; o seu estado de ânimo também parecia estar em expansão constante e favorável. (Vila-Matas, 2015, p. 240)

O narrador descreve *Untilled* ressaltando “a perfeita harmonia entre os diferentes elementos que compunham aquele espaço” (p. 242), um local que, segundo ele, absorvera os projetos de outros artistas (p. 243). Nisso, até mesmo o narrador e sua criação literária poderia se incluir, o que de fato ocorre, como ele mesmo reconhece ao dizer que aquela absorção tinha despertado “uma energia criativa e um entusiasmo absolutamente inéditos em minha vida” (p. 243) e, depois, pensando em Kassel, diz que a cidade o lembrou de seus primeiros dias como artista.

Se *Untilled*, como ele afirmara, o remetia a uma pré-história da arte, aquela paisagem também o levou de volta ao seu próprio caos primordial, e isso ocorre a partir de sua interação com os elementos do espaço, e enquanto está ali, compondo uma espécie de realidade alternativa momentânea para o narrador. Assim, os trechos destacados apontam o caráter relacional transposto para o texto literário por meio da écfrese e, por meio dessa propriedade, inseridos na narrativa e no projeto literário de Vila-Matas como um todo.

3.2. *Sanatorium*, Pedro Reyes

As menções a *Sanatorium*, obra de Pedro Reyes, possuem dimensões diversas que nos levam a refletir sobre o papel da écfrese em *Não há Lugar para a Lógica em Kassel*. A primeira é que Reyes é um artista engajado na estética relacional como proposta por Nicolas Bourriaud, o que aparece de maneira contundente em *Sanatorium*. A segunda é a maneira como *Sanatorium* é o ponto a partir do qual surgem relações com outras obras da *dOCUMENTA (13)* vivenciadas pelo narrador, e de onde emerge sua interação com Serra, o personagem que identificamos com o cineasta catalão Albert Serra, artista responsável por *Three Little Pigs*, outra obra *dOCUMENTA (13)*. A terceira dimensão a ser destacada é o deslocamento que o narrador faz de *Sanatorium* com sua própria experiência como autor convidado a permanecer no restaurante chinês.

Reyes possui uma trajetória nas artes visuais e trabalhos pautados pela “interação entre espaço físico e social, tornando tangível a geometria invisível das relações interpessoais” (Katalog, 2012, p. 292). Uma vez que a maneira como pessoas se relacionam é central em sua produção, entendemos que a estética relacional faz parte de seu repertório formal, como também destaca este perfil do artista publicado no periódico de arte contemporânea *Frieze*:

O talento de Reyes repousa em sua capacidade de adotar estratégias formais da história da arte e da cultura popular – em particular, os dispositivos pedagógicos da estética relacional da década de 1990 – e apresentá-los com um toque caricatural. (Dupuis, 2019)

O toque caricatural das instituições psiquiátricas parece ser a tônica de *Sanatorium*, dentro de sua proposta de “reimaginar instituições” (Katalog, 2012, p. 292). Na primeira menção à obra em *Não há Lugar para a Lógica em Kassel*, o narrador destaca a confusão proposital, seu desconhecimento e surpresa ao ouvir a respeito da instalação de Reyes:

A princípio, pensei que se referia a um ambulatório ou a um hospital, talvez um manicômio, mas não, nada disso, o homem gordo vestido de cinza vinha da instalação da Documenta chamada *Sanatorium*, uma proposta do mexicano Pedro Reyes: um pavilhão no meio do parque de Karlsruhe, uma clínica improvisada com sete consultórios de psicoterapia e especialistas que atendiam as pessoas que precisavam se curar do estresse, da solidão e do pânico. Os visitantes, se quisessem, eram tratados como pacientes e poderiam ser submetidos a terapias de *goodoo* (um vudu positivo), convidados a grudar pequenos objetos em bonecas de pano. O *Sanatorium* estava situado ao sul do parque de Karlsruhe, ou seja, quase contíguo ao Dschingis Khan. (Vila-Matas, 2015, p. 122)

Quem explica ao narrador do que se trata no *Sanatorium* é Albert Serra, que logo se torna um personagem recorrente em *Não há Lugar para a Lógica em Kassel*. Como o narrador, ele é parcialmente um estranho ao tipo de arte exibida ali: Serra é um cineasta, o narrador é escritor, e ambos são catalães. Serra é contraditório em relação à obra de Reyes, primeiro comenta que saiu curado do *Sanatorium* (Vila-Matas, 2015, p. 122), e depois o narrador observa que ele tinha sido “curado em Hollywood e arruinado no *Sanatorium*” (p. 213). Há, portanto, a relativização da doença e da cura, da lucidez e da insanidade, que passam pelo fazer artístico contínuo. Estabelece-se uma analogia com a dicotomia vivenciada pelo artista, dividido entre fazer o jogo das convenções e do mercado e oportunamente rompê-las, e com a capacidade de desestabilização promovida pelo contato com outros artistas e com suas obras, o que corresponde tanto a experiência de Serra quanto a do narrador.

O gordo de ar meio maluco saiu completamente curado — e não pirado — dali. Pelo menos foi o que comentou, como se quisesse fazer uma piada. Também fez uma brincadeira com a palavra *goodoo*. Estar são na hora de morrer, falou, são *goodoo*. Já tinha lido algo meu, algum dia, mas não se lembrava do título. Fico contente que você também esteja de bom humor, falei. Colei coisas superpositivas na boneca de pano, ele disse. Colou?, perguntei. Não fique achando que eu *rolei* com ela, falou. Não, você disse ‘colei’, ouvi perfeitamente, respondi. Eu grudei coisas na boneca, ele disse, entendeu agora? (Vila-Matas, 2015, p. 122)

Os bonecos de vodu do *Sanatorium* também podem ser vistos como uma experiência de alteridade. Serra cola *coisas superpositivas* na boneca e isso o cura e, ao interagir com o narrador no restaurante chinês, o escritor o mostra sua caderneta vermelha, onde ele escreve as ideias a respeito de Autre, o seu personagem, de certa forma, seu boneco de vodu:

Deixo você ler o que acabo de pensar, falei, o que acabo de anotar aqui. Passei a caderneta vermelha para ele, que leu em voz alta: ‘Mudar por completo de vida em dois dias, sem se importar com o que aconteceu antes, ir embora assim sem mais. Afinal de contas, o correto é partir’. Leu aquilo e comentou que ele teria escrito: ‘Mudar por completo de vida em duas horas colando coisas no *Sanatorium*’. (Vila-Matas, 2015, p. 123)

Há, portanto, uma relação entre as curas caricaturais propostas por Reyes e a atividade de escrita. A completar esse raciocínio, o restaurante chinês em que o narrador permanece ao longo dos dias passa a ser uma extensão do *Sanatorium*, como se mostra mais adiante:

E, por um momento, foi como se eu tivesse perdido um cliente importante do meu consultório psiquiátrico (...) Eu teria ficado contente se Boston, ao chegar ao Dschingis, me encontrasse ocupadíssimo, atendendo uma senhora que estaria me contando os seus incalculáveis problemas havia um bom tempo. E que, também sentado à minha mesa, estivesse um jovem de ar desanimado, um segundo paciente que aguardaria, sério, a sua vez na minha sucursal improvisada e bastante ativa do Sanatorium. (...) Eu teria ficado contente se Boston me encontrasse em plena atividade médica, transformado em um importante psiquiatra com o aval dos chineses, saturado de tanta gente ansiosa para me contar os seus problemas, ou se ela me visse apenas fazendo algo digno de um escritor, e não me encontrasse da maneira como me encontrou e que foi constrangedora: dormindo como uma pedra, sem disfarçar roncos incultos, de barriga para cima no divã de Freud. (Vila-Matas, 2015, p. 169)

Na medida em que o restaurante chinês se configura como extensão da instalação artística, algo garantido pelas relações humanas travadas e transpostas de um espaço a outro, podemos entender que o texto ecfrástico e relacional se desloca para o outro local, porém, como propõe Robillard em seu modelo diferencial, de maneira menos fortemente demarcada. O afastamento do lugar da obra garante apagamento progressivo do potencial ecfrástico, sem que ele se esvaia por completo. O espectro das relações humanas também torna difusa a noção de espaço da obra de arte e a duração da sua experiência.

O narrador deliberadamente se transforma enquanto extensão do *Sanatorium* ao interagir com um francês que, vindo da obra de Reyes, pergunta ao narrador que tipo de instalação era aquela (como se o narrador fosse também instalação artística). O narrador responde que tinha sido instalado ali para ouvir problemas, recriando sua própria função como continuidade ao *Sanatorium*. Em seguida, ele faz uma defesa dos equívocos, atribuindo sua felicidade naquela manhã a eles. “Na vida eu também não fazia nada além de equivococar-me” (Vila-Matas, 2015, p. 167), diz o narrador ao francês e, dada aquela situação, podemos entender que, para o narrador, há algo de equívoco proposital na atividade criativa, com o engano sendo um catalisador das experiências.

Nessas extensões, a criação de um outro, a transposição da função dos espaços e dos papéis por meio do intercâmbio de pessoas entre o *Sanatorium* e o restaurante chinês, se firma também um intercâmbio de narrativas. A narrativa, então, faz parte do processo de cura – que não necessariamente é atingida por meio da sanidade, às vezes pode ser o contrário – e a livre imaginação é um sinal de que o tratamento ocorre. Não à toa, o narrador imagina uma série de coisas ao entrar em contato, por meio de Serra, seu Outro, com o universo de Reyes.

A relação entre realidade e imaginação/ficção se torna mais complexa no meio jogo estabelecido através do *Sanatorium*. Uma obra que toma a realidade das instituições psiquiátricas e a modifica de maneira caricatural, dando-lhe certo aspecto onírico e fantasioso, é a ponte entre o narrador e Serra, ambas figuras reais, logo, do âmbito do vivido, mas tornadas personagens fictícios através da construção narrativa. Esses personagens por si só possuem seus Outros ficcionais, a boneca de vodu e Autre. A interação entre eles, e a construção desses espaços, o *Sanatorium* e o Dschingis Khan (por sua vez, um Outro da obra de Reyes), são permeadas pela alternância entre memória narrada e imaginada transcrita na obra literária. O caráter relacional da obra fortalece a écfraze igualmente relacional, por se alicerçar no microcosmo fomentado pela obra de arte, que transborda seu espaço, passando ao jogo mental do narrador e à sua relação com Serra em outros locais de Kassel.

4. Conclusões

A observação da éfrase relacional na narrativa de Enrique Vila-Matas nos permite concluir que é válido pensar nessa categoria como uma maneira específica de analisar textos efrásticos, tendo-a como ponto de partida para uma leitura da éfrase de arte contemporânea, referente a artistas mais ou menos engajados com as propostas de Nicolas Bourriaud, ou ainda que simplesmente se situem no espectro de intervenções artísticas cuja matéria principal são as relações momentâneas, a comunidade precária consolidada pela proposição da obra de arte.

Nesse sentido, é importante ter como aliado o modelo diferencial de Valerie Robillard, entendendo que a gradação de textos efrásticos permite a contemporização da éfrase ao longo do texto narrativo. Uma vez que a duração é elemento fundamental na estética relacional, a experiência do visitante pode facilmente se estender para além do espaço da obra, e pode ecoar em outros momentos. Diferente de uma obra a ser contemplada, em que a menção *a posteriori* está sempre no campo da lembrança, aqui ela também é parte da obra e, portanto, a descrição desse momento passa a ser entendida como uma éfrase menos demarcada. Em Vila-Matas, isso é denotado no momento em que o narrador trata o restaurante chinês em que se senta diariamente para escrever como extensão do *Sanatorium*, obra de Pedro Reyes, ampliando a noção de duração da interação com a instalação em si.

Também é válido destacar de que maneira a éfrase relacional dialoga com a narrativa, no caso de Vila-Matas. As questões propostas pelo narrador a respeito do fazer literário e da transição fluida entre memória e ficção, a partir do estabelecimento de uma reportagem romanceada, mistura de gêneros, se tornam agudas na éfrase relacional. O ambiente proporcionado por essas instalações artísticas e vivenciado pelo narrador-visitante da *Documenta* é fértil para tais questionamentos, na medida que a éfrase adquire sentidos e proporciona reflexões indissociáveis do restante da obra. O caráter relacional das obras de arte descritas, que põe em xeque a posição do artista e do observador, a que Rancière se refere como “partilha do saber”, também transborda para a literatura por meio da éfrase, colocando o leitor como questionador permanente diante daquilo que lê, a partir da dúvida a respeito do gênero literário proposto pelo autor, a confusão entre autor e narrador e primeira pessoa, o vivido, o rememorado e o inventado. A leitura, por fim, como a obra de arte relacional, também é uma relação entre estranhos pautada por uma duração, o momento em que o leitor tem o livro em suas mãos.

REFERÊNCIAS

- Bishop, C. (2012). Antagonismo e estética relacional. *Revista Tatuí*, 12. Consultado em: <http://www.revistatatu.com.br/wp/wp-content/uploads/2011/10/revista-tatui-12.pdf>.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional* (trad. D. Bottman). São Paulo: Martins Fontes.
- Cauquelin, A. (2005). *Arte contemporânea: Uma introdução* (trad. R. Janowitz). São Paulo: Martins Fontes.
- Danto, A. C. (2010). *A transfiguração do lugar-comum: Uma filosofia da arte* (trad. V. Pereira). São Paulo: Cosac Naify.

- Dupuis, D. (2019). *Pedro Reyes*. Consultado em: <https://frieze.com/article/pedro-reyes>.
- Heffernan, J. A. W. (2004). *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Katalog (2012). 3/3: DOCUMENTA (13) KATALOG 3.3. Berlim: Harje Cantz.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: Estética e política* (trad. M. C. Netto). São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado* (trad. I. Benedetti). São Paulo: Martins Fontes.
- Robillard, V. K. (1998). *In pursuit of ekphrasis: An intertextual approach*. Amsterdam: VU University Press.
- Stallabrass, J. (2006). *Contemporary art: A very short introduction*. Oxônia: Oxford University Press.
- Vieira, M. P. (2016). *Dimensões da écfrese: A presença da pintura e da arquitetura em romances de artista* (Tese de doutorado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Vila-Matas, E. (2015). *Não há lugar para a lógica em Kassel* (trad. A. Xerxenesky). São Paulo: Cosac Naify.