

ANÁLISE DIALÓGICO DO DISCURSO ESTÉTICO: poesia, pintura e outros gêneros – Estudos Murilo Mendes/ Juan Gris

Autora: Maria Bernadete da Nóbrega

(Universidade Federal da Paraíba- DLCV, email: bernobre2009@hotmail.com)

Resumo: Este trabalho objetiva compreender as relações dialógicas no ato performativo de reenunciação do discurso do outro via as singularidades do discurso estético na ordenação plástica de sua arquitetônica. Nessa densidade dialógica o enunciado transpõe o limiar das fronteiras entre códigos e universos específicos: linguagens em múltiplos graus de alteridades. As nuances do “excedente de visão” do artista modulam ecos sutis em que as “responsividades” possíveis adquirem materialidade enunciativa no Grande Tempo das obras-enunciado (Bakhtin, 2011, p. 279). Esses entrelaçamentos discursivos traçam percursos conceituais no horizonte da perspectiva dialógica sob a orientação dos postulados formulados por Bakhtin/ Volochinov (1981), Bakhtin (1981, 1993, 1997, 1998, 2011) e seus interlocutores Brait (1994, 2001), Tezza (2003), além de outras retomadas estético científicas Cottington (1999), Cumming (1998), Didi-Huberman (1998). Portanto, a natureza dialógica da linguagem constitui-se na base de suporte da nossa metodologia dialógica via leitura e crítica dialógicas sobre a especificidade do discurso estético: poesia, pintura e outros gêneros, sob o formato de oficinas dialógicas (minicursos, projetos de extensão – Probox, atividades acadêmicas em sala de aula) via diálogos pedagógicos pela alternância dos sujeitos professor/aluno (a)/aluno (a)/professor, diálogos científicos pela interação leitor/autor/texto/contexto covivenciados pela apreciação do objeto estético, no exercício intensivo de múltiplas leituras, estudos, pesquisas, apresentação de seminários temáticos a fim de suscitar a leitura e crítica dialógicas, gestos possíveis da escrita acadêmica enquanto exercícios preparatórios para a construção composicional de artigos e para delimitar a construção de percursos definidores do conjunto de – estudos, esboços, comentários, análises, montagens, exercícios – substratos estéticos, teóricos e críticos a construção do trabalho científico – TCC e outros. Valemo-nos desses pressupostos como o gesto inaugural em expansão como substratos adstritos ao recorte da nossa tese: Do pretexto plástico à verdade plástica – Estudos Nº 07: Murilo Mendes e Juan Gris... o acordo e a simetria. O poeta na reenunciação do discurso pictórico torna o seu fazer (poesia) pela superposição de detalhes que o faz modular, no limiar da palavra outra, para constituir-se poepicturalidades em suas conexões enunciativas. A leitura visual e análise dialógicas do objeto estético em série – Arlequim com Violão (1919, fig. 57), Pierrot (1919, fig. 58) e O Pierrot, (1922, fig. 58), Juan Gris, constitui-se no horizonte deste estudo na dimensão em que, expõe-se alteridades: o eu e o outro. As Lições de Espanha, diversidade e essência, sob medida, concisão, simetria – para a construção composicional de uma poética-pictórica e/ou uma pictórica-poética esquematicamente traçada por uma proximidade esquemática com a planimetria cubista, na

angulação do objeto estético sob o estilo da concisão na paleta e genialidade de Juan Gris. Em suma, a esta alternância de linguagens, sobrepõem-se pensamentos sobre pensamentos, consciências sobre consciências, palavras sobre palavras (Bakhtin, 2011, p. 348) corroboradas pela vida e arte cujo discurso interroga, ouve, responde, corresponde à crítica da vida e crítica da arte: plasticidade e novidades artísticas.

Palavras-chave: discurso estético, leitura, diálogos, poepicturalidades.

... o acordo e a simetria

JUAN GRIS

Espanha, mestra do espaço,
Deu a pureza, medida
Na área total da pintura
Com o gênio da concisão,
Pelo pincel de Juan Gris.

Nessa pintura pensada
Com clareza dialética,
Espanha, dita “irracional”,
Pelos planos de Juan Gris
Mostra o acordo e a simetria.

O poema apresenta uma composição segmentada em dois planos superpostos modulados em unidades estruturais. O primeiro plano compõe-se de uma estrofe com cinco versos, no qual o poeta expõe na área total do poema, elementos estruturais do universo pictórico de Juan Gris: Espanha, a pureza, a medida, o pincel e o pintor Juan Gris. Tudo isso está mediado pela linguagem, que expõe uma moldura figural em que se faz uma tomada geral da parte pelo todo, ou seja, o pincel, para simbolizar o todo: a produção pictórica de Juan Gris. Poeticamente Murilo Mendes o reconhece como “o gênio da concisão”.

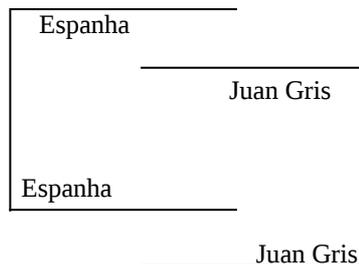
Na transmutação da imagem pictural para o espaço poético, Murilo Mendes parece projetar na página em branco, qual espelho, a imagem do pintor refletida em pleno ato de pintar. Espanha é configurada como “mestra do espaço”, pois, em suas lições deu ao pintor, a dimensão da “pureza” que se materializa no aspecto formal e cromático de suas telas. O poeta configura as lições de Espanha, geometricamente “medida” no espaço poético-pictórico que parece alcançar a dinâmica do dizer/fazer de Juan Gris no cerne do especular para além da imagem e da palavra, pelo pincel de Juan Gris, no limite da visibilidade, da visualidade e da lisibilidade de ser possível perceber / ver / ler as relações intersemióticas.

O poeta acopla, não somente o quadro dentro do poema, mas o conjunto de elementos pictóricos que compõem a totalidade e organização espacial, pela dissecação dos objetos, e também

pela distribuição cromática. Lições que Juan Gris modelou com maestria na “área total da pintura”. E Murilo Mendes absorveu tais lições para expor, qual natureza morta, na área total do poema, a dimensão do gesto produtivo do pintor e/ou o seu método: a pureza, a medida e a concisão, por força da materialidade deste gesto, via instrumento de produção – o pincel.

No segundo plano, Murilo Mendes interpõe as unidades visuais: “...a pintura pensada / Com clareza dialética”, “Espanha, dita ‘irracional’” ambas interseccionadas dialeticamente na densidade imagética da pintura racional de Juan Gris, modulada em seus planos estruturais donde o equilíbrio entre os elementos formais e o cromatismo da paleta grisiana, expõem uma configuração pictural que se esbate em imagens entrecortadas pelos planos poeticamente evocados: o acordo e a simetria. Na segmentação das partes, o poeta, “geômetra” da palavra, parece fundir, no espaço estético, a configuração esquemática do signo não-verbal, pela convergência das contradições de suas unidades visuais, milimetricamente desenhadas com clareza dialética, por força e expressão do signo verbal. A montagem do poema apresenta uma composição do objeto cujo efeito de cláusula também parece emoldurar o poema JUAN GRIS:

JUAN GRIS



O termo JUAN GRIS abre o poema, enquanto título, numa evocação ao sujeito desse fazer e fecha-o, tal qual moldura, na descrição do objeto desse fazer, pelo próprio gesto de criar, estruturar, modular, sistematizar, dizer, enfim, fazer aparecer na ordenação plástica dos versos, a similaridade dos planos de Juan Gris: o acordo e a simetria. Tais planos, demarcam as fronteiras do processo de expansão descritiva do espaço pictural, e, simultaneamente, são traços de desfecho do poema, objeto poético do fazer de Murilo Mendes, numa homologia temática e formal. Na modulação do quadro, o poeta esquadrinha a imagem, desenhada pela materialidade da palavra, numa angulação diagonal, onde Espanha exerce uma função de mestra, “mestra do espaço”, na distribuição da composição do poema. Murilo Mendes, parece demonstrar essa busca de lições em verso e em prosa, que o poeta foi encontrar em Espanha, substrato de seu dizer e de seu fazer, metaforizada como o lugar dos possíveis. Ou seja, Espanha configura-se como o espaço fértil, onde Murilo

Mendes encontra a forma perfeita para a arquitetura de sua poética. Para Chevalier, “O espaço simboliza o cosmo, o mundo organizado, o caos das origens mas, também, o lugar das realizações ...o caos das origens” (Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, 1998, p. 391), em que:

“O espaço, inseparável do tempo, é não somente o lugar dos possíveis – e, nesse sentido, simboliza o caos das origens –, mas também o das realizações – nesse caso, simboliza o cosmo, o mundo organizado. Nele continuam borbulhando as chamadas energias dissipativas, como diz hoje em dia Prigogine, das quais resultam, sempre, imprevisíveis ordens novas. O espaço é como uma extensão incomensurável, cujo centro se ignora e que se dilata em todos os sentidos; simboliza o infinito onde se move o universo, e é simbolizado pela cruz em três dimensões e seis direções, bem como pela esfera em movimento e de expansão ilimitada. Assim, o espaço engloba o conjunto do universo, com suas atualizações e suas potencialidades. No sentido de situação de um objeto ou de um acontecimento, o espaço simboliza um conjunto de coordenadas ou de indicações que constitui um sistema móvel de relações, a partir de um ponto, de um corpo, ou de um centro qualquer, irradiando sobre x dimensões, reduzidas praticamente a três eixos, sendo cada um deles de duas direções: este-oeste, norte-sul, zênite-nadir; ou ainda, direita-esquerda, alto-baixo, adiante-atrás; ao que se acrescenta o tempo, como medida do movimento (antes-durante-depois) e as velocidades (mais-igual-menos). Assim sendo, de um modo geral o espaço simboliza o meio – exterior ou interior – no qual todo ser se move, seja ele individual ou coletivo. Fala-se também em espaço interior para simbolizar o conjunto das potencialidades humanas na via das atualizações progressivas, o conjunto do consciente, do inconsciente e dos imprevisíveis possíveis”. (DICIONÁRIO DOS SÍMBOLOS, p. 391)

Assim, pode-se depreender o sentido primeiro e último de Espanha como a representação desse centro universal, onde Juan Gris e Murilo Mendes, além de outros poetas, escritores, músicos, escultores, pintores, artistas da palavra e das artes plásticas, todos peregrinos, inspiram-se neste espaço sagrado, para fixar e situar esteticamente Espanha, enquanto um ícone da pintura, como: “mestra do espaço”.

Murilo Mendes demonstra assimilar suas lições e parece desenvolver com maestria os estudos, leituras e exercícios poéticos expostos na ordenação da construção plástica, rítmica, sonora e tátil (escultórica) de sua iconografia poética. Com a precisão do pincel do verbo, suporte da criação da palavra, parece proclamar a “Morte da palavra gasta”, para assim, recriar e resgatar nessa densidade intersemiótica, a dimensão espaço-temporal dos discursos poético e pictórico. As palavras parecem rasgar a pele da memória para construir um novo espaço, um novo tempo, no tempo de evocação do passado e do presente, todos, interseccionados pela palavra, a delimitar no espaço poético, a forma, a luz, a cor e a imagem. Todos parecem vazar o tempo e transpor o espaço de Espanha: museu de tudo. Epifania enunciada: “Tempo da memória que explode / Substantivamente”. Se traçarmos uma linha em diagonal, nos dois planos do poema Juan Gris, constatamos que Espanha, assim, está justaposta, à esquerda da representação da imagem / palavra, Juan Gris. Espanha em duplicidade bidimensional, enquanto espaço de referencialidade ora com

estatuto de mestra ora como substrato do universo imaginário de Gris, a desvelar a outra face de Espanha, dita “irracional”.

Murilo Mendes preserva a mesma estrutura, detectada no estudo sobre o poema Picasso, ao modular adstrita ao seu gesto produtivo, de traçar um perfil dentro do outro, na dialética de reprodução da imagem: seu “olhar-dedo” oscila entre um e outro – Juan Gris / Espanha / Espanha / Juan Gris. Na projeção imagética do jogo de espelhos, Murilo Mendes em seu processo de prevalência da plasticidade sobre o discursivo e, em sua autorreflexividade poética, esboça estudos, lições de Espanha, de Juan Gris, as quais ele próprio absorve em seu fazer. Portanto, dessa textualidade artística, o poeta super(ex)põe, no seu dizer, duas dimensões do discurso estético: o poético e o pictórico.

Murilo Mendes modula o quadro do poema, sob a medida do universo pictórico de Juan Gris, representado simultaneamente, na ação de expor o resultado desse fazer, – “Mostra o acordo e a simetria”. Ao referir-se à atitude de mostrar, exhibir, expor, e/ou no seu caso, no liame do exercício da crítica, enquanto leitor/expectador, crítico de arte em exercício na plenitude do ato de olhar, ver, ler, descrever a obra. O poeta expõe, nesse mesmo ato, a dialética da criação, dicotomizada em dois vetores espaciais: o espaço exterior/o espaço interior. Murilo Mendes parece expandir poeticamente a ordenação plástica de seus versos, em que subjaz o “acordo”, a signossoldagem – do concreto e do abstrato –, na horizontalidade e verticalidade da simetria estética: *...a pureza, medida/ Na área total da pintura, ... a concisão, ...o pincel; ...a pintura pensada / Com clareza dialética, em suma: ...os planos de Juan Gris. Ambos estão pincelados sob a medida do idioleto grisiano, donde se sobreleva, o ato de expor/mostrar ...o acordo e a simetria.*

Tal efeito desvela a produção do objeto traçada sob medida, numa simetria quase isomórfica mediada pela concisão. Murilo Mendes alinha seus planos, em convergência com os de Juan Gris: o acordo e a simetria. Apreende, assim, a estratégia performática de expor um objeto sob diferentes pontos de vista sem o despojar da sua harmonia estrutural quase inalterada pela audaz combinação de gamas advindas de outra modalidade de produção estética. Desse modo à função poética (Jakobson) da linguagem parece fundir no poema o espaço de interseção entre o pictórico e o poético, ou o espaço criador do espaço, como universo de potencialidades. O lugar de convergência entre o real (Espanha) e sua representação (o quadro) e, por fim, entre a representação da representação do real (o poema, a obra *Tempo Espanhol*).

O processo semiótico se ancora nessa travessia dialética entre “Espanha, mestra do espaço” na dimensão mimética – plano da vista – configurada numa angulação estrutural diagonal e

“Espanha, dita ‘irracional’” na dimensão da semiose – plano da visão – enquanto elemento estrutural do plano da dialética da criação, o ver para além. É nessa mobilidade de sentido se percebe a epifania da significância: a unidade sintático-semântica, através da qual pode-se condensar as lições de Espanha: a pureza, a medida, a similaridade, a contiguidade, em suma, o acordo e a simetria. O protótipo do paradigma da linguagem cubista de Juan Gris, o cubismo de “esquadro e régua” (Gerardo Diego, poeta), conforme configuração esquemática da maioria de suas telas.

Assim, Murilo Mendes instaura um jogo entre a palavra e a imagem dada à percepção de fragmentos superpostos na configuração imagética do poema e do (s) quadro(s) e/ou citações implícitas da produção de Juan Gris. A gênese de formas recriadas pelo olhar/pincel delineador da planimetria e da linguagem cubistas que se materializam na produção de Juan Gris. Linguagem esta que parece imprimir no espaço poético as marcas digitais do pincel de Gris: versos-sombras que projetam a imagem das duas Espanhas: “Espanha, mestra do espaço” e “Espanha, dita ‘irracional’”. O efeito espetacular de revelar Espanha e sua psique, como modula Juan Gris na Série Arlequins e Pierrots:

SÉRIE ARLEQUINS E PIERROTS:

1. Fig. 57, **ARLEQUIM COM VIOLÃO**, 1919,
2. Fig. 58, **PIERROT**(1919) e
3. Fig. 59, **O PIERROT**, 1922, **JUAN GRIS**.



1. Fig. 57

ARLEQUIM COM VIOLÃO, 1919, (110 kb);
Óleo sobre tela, 116 x 89 cm (45 5/8 x 35 in);
Galerie Louise Leiris, Paris (Dc 321). **JUAN GRIS**.

A tela *Arlequim com Viola*, 1919, fig. 57 apresenta uma configuração imagética modulada pelas unidades visuais Arlequim, violão (guitarra), palco, cadeira, assoalho, ou seja, toda a ambientação cenográfica.

A imagem segrega-se em linhas sinuosas que parecem transcender a imobilidade da pintura para, assim e somente assim, suscitar a mobilidade cênica. Tudo parece adquirir movimento. As cortinas insinuam a gestualidade da dança ao som da guitarra no movimento que se faz ecoar no espaço em vibração. A sequencialidade de linhas parece se traduzir em sonoridades e ritmicitades que se tocam por entre os dedos e cordas que, em sintonia, se reverberam no solo, que vibra e, em cujos toques, aparecem motivos visuais que se contorcem em movimentos circulares em ondas concêntricas. Ritmos e rimas alternadas e intercaladas que, por sua vez, parecem alternar som e luz escarlate. Um vermelho-rubro-negro parece metrificar em escalas a arte de representar a cumplicidade da cena, nessa transposição pictural. Na delimitação de formas, Juan Gris diz, em cores, a medida da travessia sonoro-cromática de intersectar horizontes. Amarelo, vermelho, negro, esquematicamente traçados, expõem o jogo imagístico de dispor formas assimétricas e simetricamente mediadas pela linguagem que, na dialética pictural, apontam-nos fronteiras. Fragmentos onírico-poético-pictóricos de uma imagem que se revela em seu duplo: a parte iluminada do rosto e a sua sombra. Técnica muito evidente desenvolvida por Juan Gris, em algumas telas, nas quais se combinam o objeto e a sua sombra, a presença e a ausência, o vazio e o cheio, leva as formulações iniciais do cubismo a dar um passo à frente e encontra a nova estética da arte contemporânea. É agora, quando o vazio e a sombra deixam de associar-se a conceitos negativos, ausência de volume no primeiro caso e de luz no segundo, para transformar-se em elementos construtores da superfície pictórica. Juan Gris adota este procedimento nos personagens dos fins dos anos 10 e princípio dos 20 de um novo significado, quando a sombra adquire uma dimensão do dobro, do duplo, da psique. Com ele, exprimem-se as contradições – o positivo e o negativo, o juízo e a demência, o dia e a noite – que todos os seres humanos encerram dentro de si.

A bidimensionalidade facial se faz representar em dois tons: a personagem e sua psique. Simultaneidades. Alteridade. Duplicidade. Ambiguidade que coexiste também na dialética esquerda/direita, cuja forma imagética se apresenta no espaço cenográfico da tela cindida em sua montagem. O pintor segmenta as partes, recortadas através de efeitos cromáticos, ou seja, a montagem de cena se parte em cores: a tela se divide, no plano de fundo, em dois tons, vermelho e negro. O vermelho se contrapõe ao negro, à direita da tela. Trata-se de uma montagem inquietante e ‘caliente’ da ‘*Commedia dell Arte*’ sob a direção da paleta de Gris. O seu olhar cubista parece

conciliar contrários no jogo dicotômico e dialético das imagens. As unidades visuais se polarizam no ato mesmo de convergência das partes em busca da composição de uma totalidade. Ser e ente se complementam na simultaneidade de projetar-se na direção do poder Ser total.

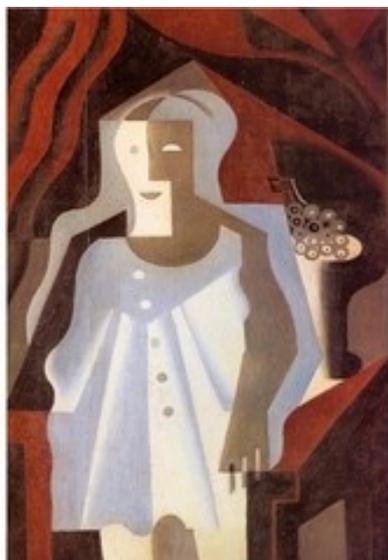


Fig. 58
PIERROT, (1919).
Óleo sobre tela, 100 x 65 cm. Musée National d' Art Moderne,
Paris, Centre Georges Pompidou.
JUAN GRIS.

Nesta tela, a configuração imagética expõe os elementos compositivos ordenados através das unidades visuais: o Pierrot, a cortina, a mesa, e o vaso com flores. A configuração esquemática da forma parece se afirmar e perder-se em sua própria projeção tipificada em tríplice representação. Sombras que se alternam na transparência de sua própria imagem e que se fazem transluzir na fosforescência de sua vestal reluzente. Formas ritmadas bailam uma dentro da outra. Espectro de um ser que se perde e se encontra em seu duplo. Espectro de um disfarce que se projeta no encontro consigo mesmo e se faz espargir imagem na duplicidade de ser ele e o outro.

Essa dinâmica instaura a continuidade de um movimento que se desdobra em homologias picturais em que as rimas entrecortadas em formas de olhos, de botões, se reiteram flores. Rimas estas que se reproduzem em olhos e boca, que se harmonizam em suas formas e revelam em branco e sépia, como se a existência de um provocasse o vazio do outro. O olho que diz ou a boca que vê? Quem produz quem ou o quê? Eis a dialética. Rimas sinuosas que movimentam um corpo: cabeça, braços e o espaço que parecem abraçar o vaso e as flores. A figura central do Pierrot iluminado se superpõe ao cenário que se contorce por entre o vermelho e outras tonalidades: negra e marrom.



Fig. 59
O PIERROT, 1922.
Óleo sobre tela, 100 x 65cm.
Coleção Particular.
JUAN GRIS.

Nessa tela configura-se através das unidades visuais: Pierrot, guitarra, painéis/ portais/ umbrais. O jogo de cores e a multiplicidade de formas mais definidas em sua verticalidade, assim como o cenário que, em sua montagem, revela-se mais ondulante para o *Pierrot*, 1922, fig. 59, denotam o processo de relativo distanciamento das imagens anteriores – telas: *Arlequim com Violão* (Guitarra), 1919, fig. 57 e *Pierrot*, 1919, fig. 58 – embora resgatem uma anterioridade ancestral: a arte tribal. Ecos fugazes de África, sob o tom da paleta picassiana. Ecos que, sobretudo, metamorfosearam-se rostos em que se pintam máscaras. A dialética do duplo – eu e o outro – se amplia nesta tela, para além dos umbrais do espaço onde faz incidir, por entre a soleira do ser, a sua luminosidade projetada na ambiguidade de ser assim cindido. Ser e espaço se enlaçam em luz. Luz esta que delimita e projeta a forma do *Pierrot* 1919, fig. 59 em cujas nuances de marrom, amarelo e gris, quase negro, compõem a tonalidade e totalidade do ser que se move metalizado. Juan Gris absorve de seu amigo Léger a textura metálica da lata, a qual, se faz revelar nos membros do *Pierrot*, como uma corroboração do processo que o influenciou na composição da tela.

As configurações formais do objeto estético em série – *Arlequim com Violão* (Guitarra), 1919, fig. 57, *Pierrot*, 1919, fig. 58 e *O Pierrot*, 1922, fig. 59 – revelam uma coesão redundante de unidades que se reiteram em volumes, planos, linhas, cores e formas. A dialética – personagem e sua psique – apontam o itinerário do ser que se perfaz em sua própria transição da multiplicidade à unidade. Este é o percurso da construção do objeto estético na dimensão de uma busca da

totalidade, em cujo vetor, expõe-se a ordenação espacial em plena transitividade do movimento produtivo: do pretexto plástico ...à verdade plástica.

Assim, a configuração pictural encerra-se em si mesma no espaço de representação: o palco. Neste cenário espetacular os personagens da “*Commedia Dell Art*” sob a égide da paleta do Cubismo. O padrão visual – cenário e Arlequim/Pierrot – configuram-se, em série, onde a sequencialidade, a fluidez e a transparência de formas parecem evocar o gesto produtivo em palimpsesto pictural. A moldura, a contextura e a composição de suas partes parecem quase se fundirem ou confundirem em si. Arlequim/ Pierrot e seus duplos. Um e outro em si. A unidade na diversidade de sua pluralidade. Embora haja uma tensão formal, entre – eu/ outro –, e uma tensão pictórica – entre cores que se miram e se medem no espaço delimitado, o equilíbrio movediço se afirma na fluidez visual. A pregnância da forma contamina-se simbioticamente no olho daquele que a vê, vendo-se. A si, mesmo assim, sendo outro: ele mesmo. Pintor e Pintura. Cisão do que não se faz cindido. Dialética da criação.

Depreendemos, numa segunda leitura, pelas conotações metalinguísticas destes termos, que os mesmos remetem a uma determinada concepção do fazer – poético e pictórico. O poeta interage com o pintor no ato mesmo de “pintar” a sua trajetória pictórica expressa através da técnica apurada do artista. Os semas da medida, da concisão, da (pintura) pensada, da palavra ditada pelo acordo e pela simetria podem ser encarados na mesma concepção com que Riffaterre encara as palavras poéticas convencionais equivalentes a textos inteiros cuja significância proviria dessa textualidade por procuração. Esse mecanismo intertextual nos parece aplicar-se também à estruturação idioletal do campo semêmico no conjunto de uma obra e explica o poder que têm determinadas palavras recorrentes – por exemplo, *medida, concisão, acordo, simetria* – de significar uma poética-pictórica e/ou uma pictórica-poética. Murilo Mendes mantém uma proximidade esquemática com a planimetria cubista, na modulação racional das unidades compositivas do objeto estético sob a égide do estilo da concisão demarcado pela genialidade de Juan Gris. Juan Gris agora o acompanha como o gênio, sob diversos nomes e na maioria das tradições antigas acompanha cada homem, como seu duplo, seu *daimon*, seu anjo da guarda, seu conselheiro, sua intuição, a voz de uma consciência suprarracional. Juan Gris simboliza para Murilo Mendes como o gênio o faz ser: o ser *espiritual*, a centelha de luz que escapa a todo controle e que engendra a convicção mais íntima e mais forte. Imanente a cada pessoa, física ou moral, o gênio simboliza o ser *espiritual* (GRID, 165) (V. demônio*)” (CHEVALIER, 1998, p. 448).

Construção simétrica cadenciada pela proporcionalidade temática e formal entre as unidades visuais. Todos esses elementos configuram-se como textualidades por procuração, leituras de espaços que se condensam e parecem cristalizar-se na íris do poeta/leitor no ato da busca da verdade plástica e, simultaneamente, no ato de enquadrar imagens e projetar aquilo que se permite ver: “Pierrots”, tela, poema.

A palavra modula efeitos picturais no jogo de fazer circular em cena o objeto estético, a fim de multifacetar o ângulo de visão sob diferentes prismas poli-isomórficos e realizado sob diferentes materiais: colagens. Decalques (Riffaterre), Intertextualidade (Bakhtin), citações (Compagnon), palimpsestos (Genette), detalhes colados tal máscaras, disfarces, metáforas cerzidas na face/psique da página em branco. São imagens reiterativas, onde se concentram e se organizam planos isotópicos de universos multifacetados nas mais diferentes modalidades de expressão artística. Enfim, leituras de espaços que se condensam e cristalizam simultaneamente, no ato do dizer/fazer pelo enquadramento da imagem e projeção daquilo que se permite ver. Janela. Tela. Poema. Arte. A palavra a produzir desenhos gráficos, “Murilogramas”, letras-versos-ícones que se colam em plena densidade intersemiótica e se jogam na travessia da multiplicidade à unidade. Imagens remissivas que se concentram em planos isotópicos para, assim, compor a montagem do objeto estético, um exemplar catálogo poe-pictural da obra de Juan Gris.

Murilo Mendes expõe unidades do universo pictórico de Gris e exhibe com o poema parte do conjunto dos estudos intersemióticos do discurso estético: o(s) quadro(s) dentro do poema, “*Janelas Abertas*”. Assim, Murilo Mendes apodera-se da pintura como o pintor de seu modelo/paisagem/densidades culturais e, seduzido pelo cântico plástico que vem de raízes hispânicas, instaura no espaço criador do espaço a intersemiose poesia/ pintura, através do processo de interpelação transgenérica ou transestética (van Den Heuve, 1985). O poema, o quadro/o quadro, o poema, eis a dialética da criação, enquanto expressão do dizível/ indizível, do visível/invisível, da luz (claro/escuro), de formas verticais/horizontais/diagonais/esféricas/ ziguezagueantes), de espaços (exterior/interior, perto/longe, dentro/fora, Espanha/Céret), de tempo (ontem/hoje, atual/real/presente/passado/memória), de volume (cheio/vazio) de cor (nítida/difusa/reluzente/opaca/sombra), em suma, todos esses elementos que vêm elucidar a transposição de universos na densidade do discurso estético. Diria Murilo Mendes: “*O símbolo em valor concreto já se muda*”. Eis o horizonte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta prática de leitura tem-nos orientado para novas perspectivas de análise do objeto da pesquisa, o qual suscitou a instrumentação científico-metodológica para subsidiar a análise da densidade intersemiótica/dialógica do discurso estético em *Tempo Espanhol: Lições de Espanha*. A exposição da arte na dialética da criação poética: poesia /pintura. Poepicturalidades. Exercícios. Esboços. Estudos: MURILO MENDES: Do Pretexto Plástico à Verdade Plástica, em *Tempo Espanhol*.

A Intersemiöse Poesia/Pintura: Murilo Mendes, Os Pintores Antigos da Catalunha (os pintores anônimos), El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris e Joan Miró.

As Lições de Espanha.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Jean Chevalier, AlainGheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. 12 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998;

COTTINGTON, David. **Cubismo, movimentos de arte moderna.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999;

GARCIA-BERMEJO, José Maria Faerna. **Grandes pintores do século XX: juan gris (1887–1927).** Lisboa: Edições Verba, 1994;

GRANDES PINTORES DO SÉCULO XX, JUAN GRIS. Madrid: Edições Verba, 1994;

HARRISON, Charles. [et alii]. Primitivism, Cubism, Abstraction –The Early Twentieth Century. Português] M25D. In: _____. **Primitivismo, cubismo, abstração.** Charles Harrison [et alii]. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998;

NÓBREGA, Maria Bernardete da. **MURILO MENDES: Do Pretexto Plástico à Verdade Plástica – A intersemiöse Poesia/Pintura, em Tempo Espanhol. As Lições de Espanha.** Tese doutoral, UFPE, 2004.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa.** Volume único/Murilo Mendes; organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994. (Biblioteca Luso-Brasileira. Série Brasileira);

RIBEIRO, Magdaleine “Escritura vs. escuridura. Notas em trono da poeticidade”, **Anais de I Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica**, Universidade Federal Fluminense, 1986.