

## ÉCFRASE CURATORIAL: UMA CATEGORIA CONTEMPORÂNEA

### Curatorial ekphrasis: a contemporary category

Thais Kuperman Lancman<sup>1</sup>

Helena Bonito Couto Pereira<sup>2</sup>

#### Resumo

Este artigo apresenta a categoria de écfrese curatorial, compreendendo a transposição para o texto literário de exposições de arte ou obras de arte elaboradas a partir de procedimentos curatoriais. Tal categoria constitui um acréscimo aos estudos da écfrese existentes, compreendendo a curadoria como um processo autoral, intimamente ligado ao fazer artístico da contemporaneidade, pautado pelo legado das inovações de Marcel Duchamp na esfera artística. Por fim, este trabalho exemplifica a presença da écfrese curatorial em duas narrativas contemporâneas, *Não Há Lugar para a Lógica em Kassel*, de Enrique Vila-Matas, e *O Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea. Curadoria. Écfrese. Literatura contemporânea. Marcel Duchamp.

#### Abstract

This paper presents the category of curatorial ekphrasis, as the transposition into the literary text of art exhibitions or works of art elaborated from curatorial procedures. This category adds to the existing studies of ekphrasis, understanding curation as an authorial process, closely related to contemporary artistic practices, guided by the legacy of Marcel Duchamp's innovations in the artistic sphere. This work exemplifies the presence of the curatorial ekphrasis in two contemporary narratives, *The Illogic of Kassel*, by Enrique Vila-Matas, and *The Museum of Innocence*, by Orhan Pamuk.

**Keywords:** Contemporary art. Curatorship. Ekphrasis. Contemporary literature. Marcel Duchamp.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. Bolsista Capes. [lank.thais@gmail.com](mailto:lank.thais@gmail.com)

<sup>2</sup> Pós-doutora em Letras pela Università degli Studi di Perugia e University of California. Professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie. [helena.pereira@mackenzie.br](mailto:helena.pereira@mackenzie.br)

## Introdução

O presente artigo busca apresentar a écfrase curatorial como uma categoria à parte nos estudos da écfrase. Tal categorização se insere no esforço de pensar tais estudos dentro das práticas contemporâneas de arte e literatura. A concepção de écfrase curatorial emerge primordialmente de duas observações a respeito do contexto contemporâneo das artes visuais: em primeiro lugar, é notável a evolução do papel do curador no sistema das artes, elevado a uma figura amplificadora de significados da prática artística, seja por meio do contato direto com o artista em seu ateliê ou através da reformulação do espaço expositivo enquanto possibilidade narrativa e criativa; em segundo lugar, a arte contemporânea é fortemente marcada pela adoção de processos curatoriais por artistas, inserindo tais práticas como atividade estética e de ampla capacidade discursiva.

A presença dos espaços artísticos em obras literárias e de produções artísticas pautadas por procedimentos curatoriais nos leva a pensar na curadoria como eixo de uma categoria à parte do texto ecfrástico. Nesse sentido, discutimos a écfrase contemporânea enquanto recurso narrativo referente à transposição de práticas curatoriais para o texto literário, e os efeitos de sentido produzidos quando ela ocorre em narrativas em prosa.

Propomos a écfrase curatorial enquanto denominação abrangente, que inclui a transposição do processo de formação de uma mostra artística, quando um narrador explora as diferentes escolhas da curadoria, voltando sua atenção para essas escolhas por meio da observação das relações entre obras, ou entre uma obra específica e a temática geral da exposição. Além disso, também se nomeia écfrase curatorial a reapresentação, no texto literário, de processos curatoriais enquanto práticas artísticas, ou seja, a fruição da obra artística enquanto observação de tais escolhas, articulação de temas, seleção, arquivamento e catalogação, seja por meio do personagem que interage com a obra artística de outro ou até mesmo um personagem-artista em seu processo criativo e curatorial. Situamos, ainda, nesta classificação, o próprio ato de narrar enquanto processo curatorial, de forma que a écfrase das obras de arte em determinados contextos reflete, também, operações

ligadas à prática de curadoria e, portanto, essas concepções em conjunto fornecem elementos para a reflexão acerca da éfrase curatorial enquanto categoria distinta.

Tendo em vista estas questões, partiremos do diálogo entre a noção de curadoria e conceituações existentes de éfrase, a fim de justificar a éfrase curatorial enquanto categoria que se insere na lógica estabelecida por outros autores. Em seguida, apresentaremos o papel do curador contemporâneo e as práticas curatoriais incluídas no rol de procedimentos artísticos da contemporaneidade, a fim de esclarecer que tipo de manifestações delimitamos no escopo da éfrase curatorial. Com a categoria contextualizada e justificada, exemplificaremos sua leitura em duas obras literárias, *Não Há Lugar Para a Lógica em Kassel*, de Enrique Vila-Matas, e *O Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk, visando dar conta da variedade de possibilidades que a noção de éfrase curatorial, como apresentada aqui, permite.

### **Curadoria e éfrase**

A noção de éfrase curatorial enquanto categoria específica visa jogar luz sobre procedimentos que, por vezes, passam ao largo da análise de textos marcados por seu caráter intermediário. Na esfera artística e no senso comum, já é consenso que o ambiente expositivo e a narrativa estabelecida pelo conjunto de obras reunidas em uma mostra influenciam a experiência do observador diante da própria obra, é coerente pensarmos esse processo também em relação ao texto literário.

Assim, ao nos referirmos a éfrase curatorial, estamos afastados da noção mais sintética e conhecida de éfrase, de “representação verbal de representação visual”<sup>3</sup> (HEFFERNAN, 2004, p. 2), inserindo nossa reflexão na constante revisitação do conceito de éfrase segundo Clüver (2017, p. 31), partindo da manifesta necessidade de pensar um fazer artístico “não apenas cada vez mais abstrato mas, até mesmo, inteiramente “não representacional”, “não figurativo” ou “não objetivo”.<sup>4</sup> Clüver (2017, p. 37) também destaca a necessidade de pensarmos, principalmente na éfrase inserida em textos

---

<sup>3</sup> No original: “the verbal representation of visual representation”. Todas as traduções são de nossa autoria.

<sup>4</sup> No original: “not only increasingly abstract but even entirely ‘non-representational’ or ‘non-figurative’ or ‘non-objective’”.

narrativos, a posição do leitor no texto, e o processo de observação daquilo que é objeto da écfrase como elemento determinante da écfrase: “Ela [écfrase] sugere o olhar de um observador diante desses objetos: se são o produto de um encontro com o mundo, sugere o meio de um produtor de representar esse mundo segundo as convenções semióticas e culturais de seu tempo”.<sup>5</sup>

Ao pensarmos no olhar sobre aquilo que é reelaborado verbalmente como elemento fundamental da écfrase, podemos pensar na experiência corriqueira diante das obras de arte, que incluem, em grande número de vezes, os espaços da galeria, do museu e, dentro das tendências contemporâneas, de eventos grandiosos como as Bienais. Assim, o encontro do observador com essas intervenções artísticas se dá, muitas vezes, em um contexto específico e que, justamente por conta dessa especificidade, merece atenção.

Nesse sentido, nos beneficiamos da reflexão elaborada por Vieira (2016, p. 109) acerca dos conceitos de corporeidade e perspectiva no âmbito da écfrase arquitetônica: da mesma forma que a corporeidade “é relevante para mostrar o efeito do corpo do usuário (ou leitor) em um ambiente arquitetônico”, essa noção nos leva à materialização da experiência no espaço expositivo planejado segundo uma proposta curatorial. Entendendo a corporeidade a partir da indissociabilidade dos aspectos físicos e filosóficos, ou seja, partindo do princípio que a vivência no espaço é inseparável de sua elaboração intelectual e reação emocional, as escolhas conceituais que se refletem nos aspectos materiais convergem na écfrase curatorial. Assim, o texto literário, por meio da corporeidade, pode constituir também uma arqueologia daquilo que retrata, quando a materialidade revela aspectos da curadoria que o levaram a ter determinadas características. Ademais, a écfrase curatorial se soma ao conceito de écfrases arquitetônicas, ou “performativas”:

---

<sup>5</sup> No original: “It implies a viewer’s gaze at these objects; if they are the product of an encounter with the phenomenal world, it suggests the producer’s way of representing that world according to the semiotic and cultural conventions of the age.”

As écfrases arquitetônicas, ou “performativas”, acontecem quando o leitor é guiado através, dentro e fora do sítio arquitetônico em uma performance mental. A experiência sensório-motora complementa a sensorial por meio de periegesis e performance corporal à medida que o leitor envolve-se mentalmente de modo a interagir com a obra arquitetônica ao longo do trajeto percorrido. (VIEIRA, 2016, p. 121)

É preciso pontuar a diferenciação do que propomos – a écfrase curatorial – de uma écfrase que se diz performativa, embora, de certa maneira, a primeira seja derivada da segunda. No caso da écfrase curatorial, estamos no universo de textos em que a performance corporal é determinante, porém a interação com o espaço, em primeiro lugar, não se restringe à obra arquitetônica. A arquitetura, aliás, pode ou não ser relevante para a écfrase curatorial. A prescindibilidade é uma característica-chave para a écfrase curatorial, uma vez que os processos de seleção estabelecem uma experiência em que os elementos adquirem estofos em relação aos outros. Nesse sentido, também diferenciamos a experiência da obra arquitetônica e da obra artística, ou da construção curatorial enquanto experiência performativa de significação, porém, na medida que a curadoria constitui uma proposta de interação sensório-motora com o espaço, podemos afirmar que a écfrase arquitetônica ou performativa e a écfrase curatorial são tipologias que não necessariamente se excluem.

### **Sobre curadoria e procedimentos curatoriais**

Desenvolveremos algumas linhas acerca da curadoria, em especial no que se refere ao seu lugar privilegiado na arte contemporânea. Também apresentaremos uma delimitação de procedimentos curatoriais enquanto prática artística, a fim de delimitar o escopo da classificação proposta de écfrase curatorial. Dessa forma, buscamos iluminar os casos que situamos dentro do que entendemos por essa tipificação de écfrase, como será exemplificado mais adiante. Partimos da reflexão proposta por Hans Ulrich Obrist (2010):

O que fazem os curadores então? O que mais fazem é olhar a arte e pensar sobre sua relação com o mundo. Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexões. Um curador tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de arte. (OBRIST, 2010, p. 10)

A atividade curatorial, como expõe Obrist (2010), opera na antecipação da recepção. Trata-se de propor um olhar não de forma a substituir, mas a fim de enriquecer a experiência do público. Dessa forma, podemos pensar no curador como um sujeito de contexto, na medida em que ele costura obras, espaço expositivo, cenografia, textos de apoio em um espaço e tempo demarcados. Nesse sentido, entende-se o que Obrist coloca a respeito da descoberta, na lógica já mencionada da arqueologia: a partir de relações estabelecidas, o curador reproduz no espaço seu próprio sentimento de descoberta, buscando que o público desfrute em parte dessa sensação. O trabalho do curador, sob essa definição, se assemelha ao personagem *Spider*, protagonista do filme homônimo de David Cronenberg (2002). O rapaz, saído de uma clínica psiquiátrica, constrói teias, que simbolizam a externalização de seus pensamentos. Da mesma forma, o curador deslinda uma lógica estabelecida para aquela mostra e, materializando seu raciocínio, preenche o espaço (até mesmo a escolha do espaço se inclui do processo). Por isso, trata-se de arqueologia. A experiência performativa do visitante atravessa camadas de tempo, permite-o contemplar escolhas curatoriais, diferentes temporalidades de tudo aquilo que é exposto e apresentado como paratexto, e, por fim, a camada do próprio presente, que envolve a concepção da mostra e o momento exato em que aquele visitante interage com o material exibido.

Esse curador *Spider* só é compreensível em uma noção contemporânea de curadoria, dentro da qual se inserem as reflexões de Obrist, ele mesmo um curador importante da atualidade e fundamental enquanto pesquisador do tema. Poderíamos refletir acerca das possibilidades de situar a éfrase curatorial em um contexto não contemporâneo, como, por exemplo, em uma obra literária em que um personagem visita uma instituição tradicional como o *Louvre*, em Paris, ou o *Bode Museum*, em

Berlim. Vamos nos ater, porém, aos casos de arte contemporânea enquanto paradigmáticos do conceito que queremos explicitar.

Partimos da conceituação contemporânea de curadoria, na qual Harald Szeemann ocupa papel de destaque. Segundo ele: “Algumas vezes ele [o curador] é o criador, outras vezes, o assistente, às vezes, ele fornece ao artista ideias sobre como apresentar seu trabalho [...] Na exposição coletiva, ele é o coordenador; nas exposições temáticas, o inventor” (SZEEMANN, 2010, p. 130).

Szeemann é considerado o mentor de toda uma geração de curadores posteriores à Documenta V, em 1972, organizada por ele (KANO, 2012). Seu pioneirismo se dá em dois aspectos, que influenciaram os herdeiros da sua forma de trabalho e, no que nos concerne, a *écfrase* curatorial. O primeiro é institucional, ou melhor, o caráter não institucional da carreira de Szeemann, boa parte como *freelancer*, sem vínculo formal nem mesmo com a Kunsthalle Bern, na Suíça, onde atuou por décadas. A isenção de formalização se relaciona com o segundo aspecto influente de Szeemann na concepção contemporânea de curadoria: dentro da flexibilidade de seu papel, denotada por ele mesmo, há uma concepção de curador enquanto *autor*, segundo Grammel (2010, p. 2): “O autor é um produtor que conquistou características específicas, inovações e a própria matéria de um discurso sejam inseparavelmente relacionados, em um contexto público, a ele”.<sup>6</sup>

A noção de autoria enquanto distintiva de um estilo próprio é subscrita por Richter (2013, p. 47), que se refere a Szeemann como “meta-artista”, citando críticas dos próprios artistas participantes da Documenta V em relação ao que seriam excessos da curadoria. A Documenta V foi determinante na visão do público a respeito do processo autoral do curador, o que explica a repercussão do trabalho de Szeemann nas décadas seguintes. Richter (2013) conclui:

---

<sup>6</sup> No original: “the author is a producer who has achieved that specific characteristics, innovations and content matter of a discourse are inseparably linked in the public context with her or his person.”

Entretanto, “artistas” e “curadores” não são mais funções que podem ser distinguíveis em todo e qualquer caso. Ambos estão envolvidos enquanto produtores de cultura em seus processos. Alguns curadores consideram a si mesmos artistas, antes de tudo, enquanto em outros casos as práticas artísticas contêm elementos de curadoria. Dessa forma, o termo “produtores de cultura” faz sentido.<sup>7</sup> (RICHTER, 2013, p. 56)

Da observação de Richter, extrai-se que a divisão de atividades entre artista e curador, no contexto da arte contemporânea, é circunstancial. Isso significa que as atividades executadas pelos agentes não determinam mais o seu papel em um contexto de poder. O curador, portanto, como assume Szeemann, assume posturas cujo tamanho varia de acordo com a proposta da exposição, e com os demais agentes envolvidos. O mesmo vale para os artistas, que desempenham atividades igualmente multifacetadas, influenciando a atividade curatorial.

Por último, Richter (2013) aponta que a dinâmica estabelecida entre curador e artista repercute na recepção da obra, algo que ecoa na observação de Gammel a respeito do reconhecimento do público das características autorais de determinados curadores. Isso também dialoga com a tendência contemporânea de uma arte mais ligada ao regime da comunicação (CAUQUELIN, 2005).

Em relação ao legado de Szeemann, mencionamos Carolyn Christov-Bagarkiev, em seu trabalho como curadora da *dOCUMENTA(13)*, realizada em 2012: “Szeemann e a Documenta V provocam impacto tanto nos processos quanto na construção da *dOCUMENTA(13)*”<sup>8</sup> (KANO, 2012, p. 13). Um elemento marcante da edição da Documenta de Christov-Bakargiev foi a área denominada *The Brain*, um espaço assinado pela própria curadora, onde foram dispostos artefatos históricos, textos e outros objetos. Tratava-se, de certa forma, da curadora ampliando seu papel de autora, de fato “escrevendo” na linguagem dos artistas. Não se tratava de usurpar,

---

<sup>7</sup> No original: “However, “artists” and “curators” are no longer functions that can be distinguished in each and every case. Both are involved as cultural producers in signifying processes. Some curators first considered themselves artists, while in other cases artistic practice contains elements of curating. Therefore, the term “cultural producers” make sense”.

<sup>8</sup> No original: Harald Szeeman and Documenta V impacts on both process and construction of *dOCUMENTA(13)*.



pois, como dito, há uma permeabilidade nos papéis fomentada pelas práticas contemporâneas.

A indistinguibilidade das atividades de curadores e artistas nos leva, paradoxalmente, à definição de procedimentos curatoriais, que julgamos ser determinante para situar a *écfrase* curatorial. Isso pois, se por um lado definimos como *écfrase* curatorial aquela que não se limita à obra de arte, voltando-se para a obra em relação às demais, ou se escapa do trabalho dos artistas para o conjunto da exposição, também é importante delimitar que a *écfrase* curatorial se ocupa de obras de arte que se utilizam de procedimentos curatoriais como discurso e suporte.

Para essa reflexão, é válido recuperar as inovações de Marcel Duchamp na esfera artística, entendendo como uma das características vitais de sua produção justamente uma infinidade de atividades práticas entendidas como tarefas do curador:

[Duchamp] substituiu os processos criativos e generativos tradicionalmente associados ao artista com uma infinidade de atividades aparentemente práticas – administração, arquivamento, curadoria, negociação, histórico, publicidade, reprodução etc. – que se tornaram verdadeiros procedimentos artísticos.<sup>9</sup> (FILIPOVIC, 2013, p. 295)

Para definir o que consideramos processos associados ao curador transfigurados em práticas artísticas, de forma a entrelaçar os dois agentes, utilizaremos duas obras de Marcel Duchamp, a *Boîte en valise* e a *Boîte verte*. Estes trabalhos reúnem práticas que nortearam mudanças catalisadas por Marcel Duchamp na esfera artística, a que chamamos práticas curatoriais.

A *Boîte en valise*, projeto iniciado por Duchamp em 1942, consistia em uma série de caixas contendo miniaturas de seus trabalhos anteriores. Obras como essa forçaram os limites das instituições do mundo da arte, “deixando um legado de questionamento radical”<sup>10</sup> (FILIPOVIC, 2013, p. 310). A *Boîte en valise* ressignifica o processo curatorial. Em primeiro lugar, trata-se de uma escolha de obras e de uma

---

<sup>9</sup> No original: “He replaced the creative and generative processes traditionally associated with the artist with a multitude of seemingly practical activities—administrating, archiving, curating, dealing, historicizing, publicizing, reproducing, etc.—that became themselves veritable artistic procedures”.

<sup>10</sup> No original: “leaving behind a legacy of radical questioning”.

exposição em circunstâncias transgressoras: o próprio artista como curador de sua obra, em oposição à noção de curadoria que se tinha até então, anônima, racional, enciclopédica (FILIPOVIC, 2013). Aliás, é com a inclusão de uma miniatura do *Urinol* na *Boîte en valise* que Duchamp assume a autoria da obra (FILIPOVIC, 2013), até então desconhecida. Segundo, a curadoria, primordialmente pautada pela autenticidade das peças que exhibe, volta-se aqui para a miniatura, uma cópia desprovida do valor monumental e das características que a teriam tornado relevante. A atenção, portanto, está voltada para a noção de arquivamento, organização do material e maneira de exibi-lo, e não à materialidade da obra original, manifestando que, se há uma essência dessa obra, não reside em suas propriedades físicas.

A *Boîte verte*, de 1934, outra criação de Duchamp em caixas, consistia em cópias de anotações e de um de seus trabalhos artísticos. A reprodutibilidade é questão central, uma vez que se tratava de fac-símiles propositalmente fáceis de serem confundidos com os originais: “Apesar de não ser exatamente um trabalho de fotografia e certamente não ser uma pintura, a *Boîte verte* impunha justamente um desafio aos limites do trabalho original, e à sua aura”<sup>11</sup> (FILIPOVIC, 2013, p. 168).

Ademais, a *Boîte verte*, de maneira análoga à *Boîte en valise*, desloca a centralidade da obra para ideias, conceitos, e para a arqueologia do processo intelectual que envolve o trabalho artístico. Assim podemos entender a valorização do texto e de sua exibição como originalmente criado. Trata-se, novamente, do engrandecimento da ideia de arquivo, que será fundamental para a concepção contemporânea de curadoria:

[...] não o arquivo empoeirado, mas o arquivo como ímpeto para produzir conhecimento. Particularmente em relação a Duchamp, isso parece ser uma questão sobre a visão do museu, que é interessante porque você não tem apenas uma capela, por assim dizer, de Duchamp, mas tem também o arquivo. (OBRIST, 2010, p. 222)

---

<sup>11</sup> No original: even if the *Boîte verte* was not, strictly speaking, a work of photography and certainly not a painting, it was exactly this grappling with the limits of the auratic original.

O fato de originais e cópias se confundirem sugere que não se trata de efetivamente estar em contato com a ideia nascente no sentido material, mas diante da possibilidade de recuperar a atmosfera da gênese intelectual, e replicá-la. Essa parece ser, também, a concepção moderna de curadoria, na analogia ao *Spider* de Cronenberg.

As práticas curatoriais inseridas por Duchamp na sua produção reforçam nosso posicionamento de que as manifestações artísticas derivadas de suas propostas, de diversas formas, configuram uma ruptura com a arte que o antecedeu. Ao mesmo tempo, o artista francês inaugura a delimitação das práticas que aqui entendemos como curatoriais e a figura do curador enquanto autor. A gênese híbrida das novas práticas artísticas e do processo curatorial como subjetivo conduzem à noção de que esses atores jamais se separariam na concepção contemporânea de arte e de exposição. Muda o papel do artista, tornando-o principalmente um articulador de processos e materiais, arquivista e gerenciador de conteúdos próprios e apropriados, consolidando obras feitas para serem vividas, discutidas, sentidas ou racionalizadas em uma duração delimitada pelo próprio contato com a obra. Da mesma forma, surge o curador, que passa a dispor de uma série de ferramentas para um trabalho igualmente variado em seu alcance. Assim concebemos o conceito de éfrase curatorial de forma igualmente híbrida, centrado nas práticas que envolvem ambos os agentes e como procedimentos que influenciam o próprio fazer literário quando as reporta, como veremos nos exemplos a seguir.

### **Enrique Vila-Matas: *mise en abyme***

Notamos a presença da éfrase curatorial na “reportagem romanceada” (VILA-MATAS, 2015) de Enrique Vila-Matas *Não Há Lugar Para a Lógica em Kassel*. A obra de Vila-Matas, uma mistura de romance, relato e ensaio, parte da experiência do autor como escritor convidado a participar da *dOCUMENTA(13)*, em 2012, em Kassel. Como mencionado, essa edição da *Documenta* teve a curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev e foi bastante influenciada por Harald Szeemann.

Uma vez que a *Documenta* é um evento que ocorre por toda a cidade, e que o público transita pela cidade como uma grande exposição, *Não Há Lugar Para a Lógica em Kassel* é, de certa forma, uma obra efrástica quase que em sua completude, entendendo o flunar do narrador pelos espaços da *Documenta* como uma interpretação subjetiva do processo curatorial da mostra e uma reelaboração dos conceitos apresentados.

Ao assistir a uma entrevista com Christov-Bakargiev, o narrador observa: “Minha linguagem coincidia com o *leitmotiv* da Documenta 13, que era exatamente *Collapse and Recovery*” (VILA-MATAS, 2015, p. 72). Mais adiante, enquanto transita entre obras, ele reflete: “Colapso e Recuperação, pensei. E não pude deixar de pensar também isto: o lema da Documenta se cumpre no meu próprio corpo” (VILA-MATAS, 2015, p. 149). O narrador, que tem ao longo da narrativa oscilações de humor, diz vivenciar um constante processo de colapso e recuperação (VILA-MATAS, 2015). Entende-se, portanto, que ele interioriza a proposta curatorial, de forma que ela passa a determinar como o narrador vivencia aqueles dias em Kassel.

Como já mencionado, a importância da curadoria e sua inseparabilidade do processo artístico se apresenta de maneira mais acentuada na *dOCUMENTA(13)* em *The Brain*, uma “exposição quebra-cabeças em miniatura que condensa e centraliza as linhas de pensamento da Documenta 13”<sup>12</sup> (KATALOG, 2012, p. 24). Dessa forma, a transposição do espaço em *Não Há Lugar para a Lógica em Kassel*, é uma demonstração potente de éfrase curatorial:

Tratava-se de um pequeno microcosmo que representava o quebra-cabeça que era toda a grandiosa exposição. A mim pareceu um cérebro talvez excessivamente aleatório, uma vez que fundia as garrafas pintadas por Giorgio Morandi na Bolonha fascista com esculturas de Giuseppe Penone e enlaçava tudo isso com objetos danificados durante a guerra civil libanesa, ou com livros esculpidos sobre pedras do vale afegão, onde os talibãs provocaram a destruição dos budas milenares, ou com o último frasco de perfume que pertenceu a Eva Braun. (VILA-MATAS, 2015, p. 64)

---

<sup>12</sup> No original: “puzzle of an exhibition that condenses and centers the thought lines of Documenta 13”.

O narrador não deixa de expressar sua opinião como parte da écfrase: “Parecia-me que faltava certa coerência interna a esse cérebro” (VILA-MATAS, 2015, p. 65). A avaliação da obra vai ao encontro do texto do catálogo, reafirmando o caráter precário do elo entre objetos expostos (KATALOG, 2012). Em seguida, ele elogia a confusão do ambiente, “para destacar a brilhante pluralidade de enfoques e a grande dimensão alcançada pelo conjunto do que se via ali” (VILA-MATAS, 2015, p. 65).

Nota-se, portanto que, embora destaque objetos expostos, o narrador parece estar centrado no processo de seleção. Não é atribuído valor à cada coisa individualmente, e sim à articulação entre elas. Conclui-se que a maneira como o narrador vivencia *The Brain*, e sua transposição em écfrase, se dá a partir da observação da rede formada por artefatos históricos e obras de arte.

Como se realizasse seu próprio processo curatorial dentro daquilo que já se apresenta como seleção e narrativa, o narrador seleciona objetos que mais lhe chamam a atenção: o frasco de perfume de Eva Braun, recolhido pela repórter de guerra e artista Lee Miller na banheira de Adolf Hitler em 1945. Ao destacar a atitude de Miller em recolher e colecionar esses suvenires funestos, o narrador, então desenvolve outro desdobramento da ideia de curadoria. Miller se utilizou de procedimentos curatoriais, ao buscar, arquivar e expor artefatos históricos, ação ecoada pela curadora da *Documenta* e, em um terceiro momento, pelo narrador.

Destacamos, ainda, a maneira como aparecem, em *Não Há Lugar para a Lógica em Kassel*, obras expostas na *Documenta* de 2012 fortemente demarcadas por procedimentos curatoriais em sua concepção. Entre elas, *Clocked Perspective*, de Anri Sala.

A obra do albanês Anri Sala é mencionada diversas vezes em *Não Há Lugar para a Lógica em Kassel*. Primeiro, como recomendação de uma amiga, para que ele visitasse “o relógio oblíquo esculpido por um albanês” (VILA-MATAS, 2015, p. 34). Depois, há uma descrição mais completa da obra, como registro de uma pesquisa que o narrador faz sobre a *dOCUMENTA(13)* nos dias que precedem a viagem:

No afrancesado palácio da Orangerie, todos os telescópios apontavam para *A Clocked Perspective*, uma obra do albanês Anri Sala, situada no Karlsaue, a uns dois quilômetros. Ao lado dos telescópios estava pendurado, entre vários relógios, um quadro de G. Ulbricht de 1825 que representava um castelo; havia um relógio de verdade integrado à pintura, mas, enquanto o castelo estava em uma posição oblíqua no quadro, o relógio encontrava-se em uma surpreendente posição paralela a ele. Anri Sala – sem dúvida o albanês a que minha amiga de Getafe tinha se referido no seu último e-mail – tinha corrigido esse erro na sua escultura e era o seu relógio o que refletia de forma enviesada o tempo e se ajustava, assim, ao quadro de Ulbricht. (VILA-MATAS, 2015, p. 38)

A concepção da obra, conforme demonstra a investigação do narrador, envolve o procedimento curatorial de estudo de uma pintura específica do século XIX e sua busca para ser exibida como parte de nova obra. Do ponto de vista do narrador, ele reproduz essas operações curatoriais, primeiro a partir da seleção dessa obra como foco de seu interesse e, em seguida, com a própria ideia de pesquisa prévia, concebendo uma espécie de material de apoio para a visita que estava por acontecer.

Há uma zona difusa do conteúdo pesquisado e da construção literária, como se o texto literário fosse também apropriação de um texto de catálogo, ou jornalístico. Isso ocorre de maneira proposital, há uma seleção da obra entre um universo amplo, para fins que também são narrativos.

Nesse sentido, observa-se a função estrutural da *écfrase*, uma espécie de *mise en abyme*, entendendo que o narrador se coloca por vezes na função tanto do pensador e crítico diante das obras de arte – e aqui se pauta a importância dos processos curatoriais como explicitados e inseridos na sua própria prática artística enquanto curador, isso também um *mise en abyme*: há o processo curatorial de Sala em selecionar a obra de G. Ulbricht enquanto interlocutora. O quadro de Ulbricht passa a fazer parte de um todo assinado por Sala. Quando *Clocked Perspective* é transposto para a narrativa de Vila-Matas, completa-se um ciclo, um jogo fundamentado pela prática duchampiana de arquivo vivo e identidades trocadas na autoria de obras.

No catálogo, consta que Sala criou uma “correção escultural”<sup>13</sup> da ilógica da pintura” (KATALOG, 2012, p. 302). A escultura do relógio distorcido marca a hora corretamente, apesar da assimetria. Há, portanto, uma confusão proposital entre lógico e ilógico, correto e incorreto. A noção de tempo é um tema caro ao artista. Ao falar sobre suas obras exibidas no Instituto Moreira Salles de São Paulo para a individual *Anri Sala: o momento presente*, ele explica que a transição de linguagens provoca o apagamento de limites entre passado, presente e futuro, culminando em um espaço de presente contínuo (VILLAS, 2018). Da mesma forma, podemos pensar *Clocked Perspective*: ao ligar o quadro de outro artista à sua escultura, com um canal e um parque separando-os, toda aquela zona deixa de pertencer a um tempo ou a outro, passando a estar na continuidade do momento que é, dentro do escopo do nosso trabalho, o tempo da atividade curatorial, que amarra obras ao presente. E, em um estiramento do processo, a écfrase insere o tempo contínuo no texto literário. A ruptura lógica antecipada pelo relógio oblíquo sinaliza a nova lógica que se impõe no relato, fundindo as camadas do tempo rememorado, vivido e inventado.

### **Orhan Pamuk: curador-autor**

A completar nossos exemplos de écfrase curatorial, apresentamos reflexões acerca de *O Museu da Inocência*, do escritor turco Orhan Pamuk (2011). O romance é uma narrativa em primeira pessoa, na qual o protagonista Kemal Bey conta a história de seu relacionamento afetivo com Füsün, uma prima mais nova. Kemal Bey é um personagem marcado pelo seu colecionismo e vive o romance ao mesmo tempo que coleta objetos que marquem, para ele mesmo, momentos de sua trajetória pessoal e familiar. Anos depois, quando perde Füsün, constrói o tal museu da inocência, expondo os objetos coletados ao longo de décadas e peças que o personagem encomenda especificamente para a exibição. De fato, Pamuk inaugurou o museu em Istambul, no endereço mencionado na narrativa como o apartamento em que Füsün

---

<sup>13</sup> No original: “sculptural correction”.

viveu com os pais. Segundo Pamuk, museu e romance foram concebidos juntos, apesar de a abertura do museu ter ocorrido apenas em 2012 (KENNEDY, 2012).

Analisamos *O Museu da Inocência* como um conjunto romance-museu, em que a compreensão das partes só é possível por meio da visão de seu elemento homólogo em outro suporte. Pamuk faz uso de diversos recursos para estabelecer a relação entre romance e museu, a começar pela nomeação idêntica. No museu físico, os objetos são exibidos em vitrines numeradas, que seguem a organização dos capítulos da narrativa, exibindo inclusive seus títulos. Além disso, o exemplar do livro é o ingresso do museu, contendo um espaço para que ele seja carimbado quando o visitante chega ao local: “E a melhor maneira é incluir um ingresso em cada exemplar” (PAMUK, 2011, p. 550).

No espaço físico do *Museu da Inocência*, as pessoas são constantemente lembradas de que a narrativa museal remete a outra, literária. No romance, por sua vez, a écfrase se faz presente para estabelecer o elo com seu equivalente expositivo, configurando-se, simultaneamente como catálogo do museu. O curador como autor é, nesse caso, uma ideia explorada a partir da concepção literal:

Foi nessa noite que entendi que meu museu precisaria de um catálogo anotado, relatando em detalhe a história de cada objeto. Não havia dúvida que isso haveria de constituir a história de meu amor por Füsün e de minha veneração. [...] Noutras palavras, um escritor poderia empreender a composição do catálogo da mesma forma como poderia escrever um romance. Mas, não tendo desejo de escrever eu mesmo um livro assim, perguntei: “quem poderia fazê-lo por mim?” (PAMUK, 2011, p. 541)

A ideia de tornar o ausente visível é fortemente demarcada em *O Museu da Inocência* por meio da repetição das expressões “exibo aqui”, “aqui exponho” e similares, repetidas mais de oitenta vezes ao longo do romance:

Esta representação dos órgãos internos do corpo humano foi tirada de um anúncio do analgésico Paradison, exibido nas vitrines de todas as farmácias de Istambul na época, e a exponho aqui para mostrar ao visitante do museu onde a agonia do amor apareceu primeiro, onde se tornou mais pronunciada e, depois, até onde se espalhou. (PAMUK, 2011, p. 165)



No trecho citado, o narrador se dirige ao leitor enquanto visitante hipotético do museu físico. Assim, os objetos do museu que se referem ao capítulo em questão – o mapa das dores do amor de Kemal – é descrito e passível de ser imaginado. Embora se trate de uma passagem curta, os elementos visuais são fortes: o fato de ser um anúncio antigo de analgésico, a ideia de alguns pontos identificados em um modelo humano, fazem parte do imaginário coletivo. O repertório do leitor cumpre um papel importante completando eventuais lacunas. Supõe-se que alguém que já teve uma decepção amorosa se lembre de como a sentiu fisicamente.

Esse trecho também ilustra de maneira contundente as operações curatoriais que integram o conjunto museu-romance. Há um processo de pesquisa historiográfica de anúncios da época em que a história ocorreu, de seleção desse material em meio a outros e de exposição do cartaz como metáfora para o sofrimento do indivíduo apaixonado. Por meio da éfrase, o elemento visual se faz presente no romance, passando para o narrador, curador do museu – que faz as vezes de guia ao narrar a história dessa maneira – características desse processo criativo empenhado por ele.

Em *O Museu da Inocência*, há uma transposição quando consideramos que a obra literária se transforma em museu e vice-versa. Isso é notado quando o texto sinaliza a disposição dos objetos, mas também as escolhas curatoriais e como elas dialogam com a narrativa. No sentido oposto, podemos dizer que há, no conteúdo expositivo, o resultado de uma transformação do romance literário em museu:

Para refletir a síntese das delícias e inspirações tradicionais extraídas das revistas francesas de decoração preferidas por Sibel e Nurcihan, a cesta de piquenique aqui exposta – contendo uma garrafa térmica cheia de chá, folhas de parreira recheadas numa caixa de plástico, ovos cozidos, algumas garrafas de Meltem e esta elegante toalha de mesa que Zaim herdou da avó – evoca a excursão dominical que fizemos e talvez proporcione ao visitante algum alívio da opressiva sucessão de cenários de interior, além da minha própria agonia. Mas nem o leitor nem o visitante devem imaginar de maneira alguma que eu tenha conseguido esquecer a minha dor nem por um instante sequer. (PAMUK, 2011, p. 169)

Nessa passagem, o narrador revela, diferenciando o leitor do visitante, o processo de elaboração da exposição, mostrando-se como um artista que adotou procedimentos curatoriais. Isso fica claro com a menção à toalha de mesa que Zaim herdou da avó. É óbvio que é um processo criativo, no qual a história do objeto é tão importante quanto seu valor estético. Há o cuidado estético, que alia a beleza àquilo que almeja ser historicamente preciso, reconstruindo hábitos alimentares, utensílios domésticos de época. Ademais, o narrador revela outro aspecto da atividade semelhante à de um curador, ao explicitar seus objetivos com aquela construção, os sentimentos que gostaria que aquela vitrine despertasse em seu visitante ideal.

Em diversas passagens, não se trata de um objeto de caráter simbólico, como o mapa da agonia do amor, mas objetos que o narrador apresenta como aqueles que são, materialmente, a história: “Aqui exponho o colarinho do pijama que meu pai usava naquela noite, e um dos seus chinelos, que me basta ver para ficar muito triste” (PAMUK, 2011, p. 201). A éfrase curatorial se desdobra sobre o narrador, tanto agente quanto indivíduo passivo na história contada. Paradoxalmente, seu papel como curador o torna ativo, na maneira como a narrativa é passada para o aparato museal.

O uso reiterado de “aqui exponho”, “exibo aqui” e outras expressões marcam as passagens efrásticas no texto como se a emoldurassem. Na representação visual do museu, podemos dizer que as expressões são o equivalente às vitrines em madeira e vidro. Para nossa análise, elas são importantes, pois correspondem aos marcadores textuais que indicam as passagens efrásticas, ou pelo menos, mais intensamente efrásticas. Uma vez que todo o romance é reprodução do museu e vice-versa, então as passagens demarcadas com essas expressões são momentos agudos dessa relação, sem excluir o restante de uma leitura conjunta. Entretanto, uma vez que é estabelecida a ideia de que Kemal Bey é um colecionador de objetos e que eles terão papel especial na transposição da narrativa para o museu, ganham outra leitura trechos como este: “Entrava e ia direto até a xícara de chá, o prendedor de cabelo esquecido, a régua, a escova de cabelo, a borracha, a caneta esferográfica – qualquer talismã que remontasse àqueles dias felizes em que nos sentávamos lado a lado” (PAMUK, 2011, p. 197).

Não há, nesse trecho, referência direta ao museu, porém nota-se a relação estabelecida por meio da ação de Kemal Bey: seu apego a objetos é uma forma de lembrar momentos específicos de sua vida – *leitmotiv* do museu construído. Por isso, é possível dizer que passagens desse tipo também são ecfrásticas e demonstram procedimentos curatoriais. Nesse sentido, inferimos que o procedimento curatorial de construção do museu passa também para a própria elaboração do texto, na medida que a escolha das descrições também se pauta por um colecionismo.

A écfrase é a estratégia adotada pelo autor para que o romance seja também um catálogo. A fronteira entre gêneros tornada difusa é análoga à zona fronteira e sem limites claros entre narração e descrição, representação verbal e representação visual.

Também podemos pensar nessa instabilidade sob a perspectiva da ficção. A écfrase, ao conduzir a imaginação do leitor para um museu que existe de fato, é responsável também por mover o leitor rumo à realidade, tirando-o da ficção. Entretanto, é um jogo complexo, pois a virada não é completa. Personagens e a relação entre eles permanecem no universo ficcional, enquanto o que dá corpo à narrativa – o colecionismo de Kemal Bey, a materialidade de seu amor por Füsün convertida em museu – constitui o arcabouço da narrativa.

Conforme o romance se desenvolve, chegando à narrativa da construção do *Museu da Inocência*, os objetos e, portanto, as passagens ecfrásticas, progressivamente se revelam como aquilo que sustenta o romance. A memória, transformada em elaboração material, com seus aspectos fetichistas e metafóricos, é ao mesmo tempo ficção e não-ficção: ficção, pois é história criada, não-ficção, como o ponto de partida é o vivido, e a reunião obsessiva de objetos revela um desejo do narrador em transmitir uma certa verdade, uma narrativa definitiva e plena. Consolidase, portanto, a operação curatorial ficcional de Kemal Bey e de Pamuk, enquanto curador real do museu construído em Istambul. A écfrase curatorial, aqui, remete a um museu que é a versão de Pamuk para as teias do *Spider*, de Cronenberg, revelando a construção imagética que envolve memória pessoal, metáforas criadas e materializadas sob encomenda, objetos achados constituindo uma memória forjada.

Sob a perspectiva museal, podemos entender *O Museu da Inocência* como processo de construção de uma exposição a partir de uma coleção. Retomamos, portanto, o papel de Marcel Duchamp na consolidação da ideia moderna de museu. Anterior a ele está o museu em seu potencial cumulativo de artefatos e memórias, e os gabinetes de curiosidades. A partir de Duchamp, nasce o curador, convertido em curador-autor. É nesse contexto que inserimos a construção conjunta de Pamuk, romance-museu. Nessa concepção de *Museu da Inocência*, encontramos a coleção particular, a ela se somam procedimentos de pesquisa, busca, criação artística, elaboração de instalações, escolha meticulosa de um lugar e a concepção de um catálogo. É, portanto, éfrase curatorial, a operar no plano da ficção e em favor da ideia de arqueologia do processo curatorial, revelando motivações e expectativas acerca da experiência do visitante. Mais do que isso, revela que, a partir dessa concepção de curadoria, coleções não são exposições, adentrando nessa modalidade quando ocorre uma elaboração do olhar e de seus próprios objetivos. A narrativa de *O Museu da Inocência* é paradigmática se pensarmos nas exposições contemporâneas como irremediavelmente atreladas à narrativa de seus curadores.

### **Considerações finais**

A reflexão acerca da éfrase curatorial como categoria específica é eficaz, no sentido de mapear práticas artísticas que, até então, estavam em um ponto cego dos estudos de textos efrásticos. Ela insere nesse campo um ator novo, o curador e, conseqüentemente, debruça-se sobre os procedimentos adotados por artistas na contemporaneidade. A éfrase curatorial, porém, não esgota de maneira alguma a discussão sobre a presença da arte contemporânea na literatura, uma vez que se volta apenas para uma tendência, em um período da história da arte pautado pela abertura irrestrita a métodos e linguagens.

Do ponto de vista dos estudos da éfrase, a ideia de éfrase curatorial acrescenta elementos a categorizações existentes, sem excluí-los ou substituí-los. Enquanto categoria, ela é muito mais uma proposta de reflexão do que uma segmentação em um universo de textos efrásticos. Nesse sentido, nota-se que o

termo também pode ser aplicado com graus de diferenciação, entendendo éfrases em que os procedimentos curatoriais se fazem mais ou menos presentes.

A análise da éfrase curatorial em textos literários aponta para a diferenciação entre a curadoria em si e as práticas inseridas na criação artística. A partir da reflexão do lugar híbrido desses atores na esfera artística, notamos que, sob a perspectiva do procedimento, os papéis desses agentes se misturam. O mesmo pode ser dito, nos debruçando sobre a éfrase narrativa, em relação ao texto literário.

Partindo dos exemplos utilizados para demonstrar a relevância de classificar a éfrase curatorial, notamos que a transposição das questões apresentadas pela ideia de curadoria para o texto literário agudiza reflexões acerca da própria narrativa na contemporaneidade. Assim, em uma versão atual de *ut pictura poesis*, os procedimentos de apropriação e combinação de materiais, de arquivamento e reavivamento do arquivo por meio da sua contextualização no presente se inserem nas narrativas. Isso é evidente em *Não Há Lugar para a Lógica em Kassel*, na medida que o narrador realiza ações de pesquisa e catalogação das informações, parecendo se apropriar de diferentes materiais coletados para construir seu relato. A narrativa é elaborada por meio de procedimentos que ecoam aqueles dos artistas e da curadoria da *Documenta*.

Em relação a *O Museu da Inocência*, de Orhan Pamuk, a éfrase curatorial suscita uma reflexão acerca da gênese narrativa, ou ainda, do material do qual narrativas são feitas. Kemal Bey, o protagonista, transforma a matéria bruta de seu colecionismo em museu, este que é, ao mesmo tempo, o romance. De maneira análoga, o curador parte de conceitos, organiza e seleciona, criando conexões entre objetos e ideias. Esta é a leitura da concepção moderna de museu e de exposição.

Do ponto de vista da literatura, a questão parece óbvia, pois romances sempre têm autores (mesmo que às vezes sejam indivíduos reclusos ou que lançam mão de pseudônimos), porém Pamuk elabora um museu físico, real, em Istambul, enquanto a história é narrada por Kemal Bey, personagem que encarrega um Orhan Pamuk personagem de escrever a narrativa. A questão da éfrase curatorial passa então para a materialidade do romance, o museu enquanto arcabouço, mas a qual realidade se refere, se remete a um jogo de identidades?

Com base nessas observações, a éfrase curatorial se mostra como um terreno fértil para estudos da transposição de exposições e obras de arte na literatura contemporânea, principalmente fornecendo elementos para entender as analogias possíveis entre os processos criativos nas diferentes áreas, os questionamentos que esses processos suscitam e as novas possibilidades no campo da expressão artística.

## Referências

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. *Todas as Letras, Revista de Língua e Literatura*. São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, 2017.

SPIDER. Direção: David Cronenberg. 2002. 98 min, son., color, 35 mm.

FILIPOVIC, Elena. *The apparently marginal activities of Marcel Duchamp*. 2013. Tese (Doutorado em História da Arte) – Departamento de Arte e Arqueologia, Princeton University, Princeton, NJ: 2013.

GRAMMEL, Søren. Harald Szeemann – And the (self-)construction of an authorial position in the field of curatorial practice. In: *The Exhibition as an Artistic Medium* (anais). Ljubljana. 2010. Disponível em: <[https://www.academia.edu/39113447/Harald\\_Szeemann.\\_The\\_self-\\_construction\\_of\\_an\\_authorial\\_position\\_in\\_the\\_field\\_of\\_curatorial\\_practice](https://www.academia.edu/39113447/Harald_Szeemann._The_self-_construction_of_an_authorial_position_in_the_field_of_curatorial_practice)>. Acesso em: 15 jun. 2020.

HEFFERNAN, James Anthony Walsh. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Paperback ed. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2004.

KANO, Ai. *The Rhizome of dOCUMENTA (13)*. 2012. Dissertação (Mestrado em Culture Industry) – Goldsmiths College, University of London, Londres, 2012.

KATALOG, Das Begleitbuch. 3/3: *dOCUMENTA (13) KATALOG 3.3*. ed. Ostfildern: Hatje Cantz verlag 2012.

KENNEDY, J. Michael. Turkish Writer Opens Museum Based on Novel. *New York Times*, 29 Abr 2012. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/04/30/books/orhan-pamuk-opens-museum-based-on-his-novel-in-istanbul.html>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. Tradução de Ana Resende. São Paulo: BEI, 2010.

PAMUK, Orhan. *O museu da inocência*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RICHTER, Dorothee. Artists and Curators as Authors – Competitors, Collaborators, or Team workers? In: BIRCHALL, M. (org.). *On Artistic and Curatorial Authorship*. 1. ed. Zurique: ONCURATING.org, 2013. v. 19. p. 96.

SZEEMANN, Harald. Entrevista a Hans Ulrich Obrist. In: *Uma breve história da curadoria*. Tradução de Ana Resende. São Paulo: BEI, 2010.

VIEIRA, Miriam de Paiva. *Dimensões da écfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG, 2016.

VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para a lógica em Kassel*. Tradução de Antônio Xerxenesky. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VILLAS, Maria Clara. *Anri Sala: o momento presente no IMS Paulista*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9SKHdRY1qmA>>. Acesso em: 14 abr. 2020.