

Relações homológicas entre literatura e artes plásticas

Algumas considerações

Aguinaldo José Gonçalves

Professor da Universidade Estadual Paulista

Resumo

Este ensaio se propõe a analisar alguns fundamentos que determinam as relações analógicas e as relações homológicas no estudo das artes comparadas. Tem como ponto principal os aspectos mais relevantes das aproximações estruturais entre literatura e artes plásticas.

Palavras-chave

Analogia; homologia; poesia; pintura; Literatura Comparada.

Abstract

This essay is an attempt to analyse some of the fundamentals which determine the analogical relations and the homological relations in the study of comparative arts. Its focus is on the most relevant aspects of the structural approximations between literature and the plastic arts.

Keywords

Analogy; homology; poetry; painting; Comparative Literature

As várias formas de perquirição científica repousam, quase sempre, em alguma obsessão. Obsessão esta que deve embasar-se no princípio da percepção, sem a qual se torna impossível aproximar-se do objeto do desejo. Caminhar no sentido favorável da procura, instigar os pontos nevralgicos que a determinam, rondar as pegadas que indiciam o esboço do objeto, tudo isso e a firme determinação de estudo e de curiosidade científica são princípios fundamentais para o trabalho de investigação e os instrumentais básicos para que se possam vislumbrar algumas linhas sutis da famigerada *verdade*. Evidentemente, esses aspectos tão relevantes devem ser conduzidos pela teoria, nas suas mais variadas vertentes, sem preconceito metodológico, ou fazendo do não-preconceito a própria metodologia. Mais ainda tudo isso se torna imprescindível quando o objeto de nossa busca é a linguagem artística, suas formas *entre* e *inter* comunicacionais, seus negaceios expressivos e fontes proliferadoras de mistérios que, na verdade, não são mistérios, mas sentidos escondidos, sentidos ainda não desvendados pelos mecanismos operacionais que se tem na trágica relação entre os referentes do mundo (nas suas mais variadas nuanças) e a tentativa de apreensão de sua natureza, para não dizer

de sua essência. São muitos os caminhos para que se efetue esta busca que, na verdade, sempre resulta no encontro com descaminhos, marcados pela mobilidade – princípio e fim de um novo percurso capaz de nos aproximar de uma consciência. Trata-se da consciência de mobilidade: única vertente que não nega a nossa condição de existentes diferenciados, sensíveis e racionais – por isso mesmo trágicos –, capazes de não termos certeza da exata condição das coisas. “A imobilidade das coisas que nos cercam, talvez lhes seja imposta pela nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas.” Essa imobilidade do pensamento a que alude Proust, capaz de imobilizar todas as coisas que nos cercam, sintetiza bem o que estamos começando a considerar. Diríamos que a mobilidade, tantas vezes sugerida mas não evidenciada ao nosso pensamento, somente vem à tona a partir da instância em que passamos a obedecer a determinados procedimentos distintos que se inter-relacionam. Tais procedimentos são responsáveis pela construção da *imagem* que singulariza o objeto conhecido e podem se dar por relações de contigüidade, por relações de similaridade, ou ainda pela sobreposição de ambas, e é a partir desses procedimentos que podemos falar de relações analógicas, homológicas e associativas.

Ao aludir a essas formas de relação imprescindíveis para qualquer funcionamento mental e completamente indispensáveis para o estudo das relações entre sistemas artísticos, devo explicitar alguns pontos para que se prossiga a reflexão. Para explicá-los, valer-me-ei de uma das mais importantes influências que me conduziram à pesquisa das relações *homológicas* entre sistemas dis-

tintos. Trata-se de uma passagem de Umberto Eco, escrita numa nota de rodapé, no conhecido texto *Obra aberta*. Para a complementação de seu juízo, o semiólogo italiano cita uma consideração de Roman Jakobson. Vejamos a passagem:

Está fora de dúvida que é perigoso estabelecer simples analogias; mas é igualmente perigoso recusar a individualizar certas relações por uma injustificada fobia às analogias, própria dos espíritos simples ou das inteligências conservadoras. Gostaríamos de lembrar uma frase de Roman Jakobson: “Àqueles que se amedrontam facilmente com as analogias arriscadas, responderei que também detesto fazer analogias perigosas: mas adoro as analogias fecundas” (*Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 38). Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para uma verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir os diversos fenômenos (estéticos e não) a *modelos estruturais* mais rigorosos para neles individuar não mais analogias, mas *homologias* de estrutura, similaridades estruturais. Estamos cômicos do fato que as pesquisas deste livro ainda estão aquém de uma formalização de tal gênero, que requer um método mais rigoroso, a renúncia a numerosos níveis da obra, a coragem de empobrecer ulteriormente os fenômenos para deles obter um modelo mais manuseável. Continuamos pensando nestes ensaios como numa introdução geral a um trabalho assim.²

Na verdade, há muitos anos, essa pequena nota encontrada em *Obra aberta* conduz

1 Marcel PROUST, *No caminho de Swann*, in *Em busca do tempo perdido*, trad. Mário Quintana, 9. ed. Rio de Janeiro, Globo, 1973, p. 13.

2 Umberto ECO, *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 60.

minhas indagações acerca das artes comparadas. Mais do que influência, ela possui o que compreendo como princípio fundamental para as abordagens críticas no tratamento da questão. Sem que tivesse sido escrita visando especificamente a relação entre sistemas artísticos, sua concepção se integra perfeitamente a qualquer princípio metodológico que se proponha às aproximações analógicas. Posta em prática, essa concepção atua como ancoradouro para os juízos críticos que tantas vezes se vêem em crise ao se defrontarem com abordagens equivocadas, não só nos estudos das relações entre sistemas diferentes, mas também naqueles realizados entre obras pertencentes ao mesmo sistema. Todos aqueles que se empenham nas relações mais fecundas entre objetos de arte distintos (refiro-me a objetos do mesmo sistema ou de sistemas diferentes) hão de convir que, sobretudo nos dias atuais, passou a existir uma espécie de “febre” cada vez mais alta em se estabelecer algum tipo de relação comparada. Nos congressos surgem os mais inusitados tipos de temas sob a insígnia de Literatura Comparada. Em certo sentido, essa riquíssima área do conhecimento passou a ser utilizada como reduto “daquilo que não se pode classificar”. As relações analógicas imediatas são simplistas, evidentes e desinteressantes. Uma vez que assim sejam, não há necessidade de serem demonstradas. A demonstração se espalha nas faces dos próprios objetos comparados. Evidentemente, os traços analógicos entre dois objetos de pesquisa são portas fundamentais para que se possam adentrar camadas mais sutis, mais complexas, que muitas vezes nos conduzem a resultados fecundos. Daí a complementação de Umberto Eco às palavras de Roman

Jakobson: as relações analógicas mais fecundas consistem em portas de entrada para que se detectem *modelos estruturais* mais rigorosos que, na verdade, vão buscar correspondências, equivalências *homológicas* entre estruturas distintas. As similaridades estruturais consistem em fundamentos internos e abstratos aos sistemas comparados que podem ser compreendidos pelo arcabouço *arquitetônico* que os constitui. Uso aqui o signo *arquitetônico* no sentido metafórico, querendo falar do teor construtivo do trabalho de arte que implica procedimentos imprescindíveis para sua realização. Buscar as equivalências homológicas entre sistemas distintos é verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos. Foram essas possibilidades de se estabelecerem analogias *fecundas*, que pudessem nos conduzir a *homologias de estrutura*, que me conduziram aos estudos das artes comparadas, elegendo dois objetos específicos: a poesia lírica e a pintura.

Há alguns anos – posso dizer muitos anos, pois trata-se da década de 70 – rondava meu espírito uma idéia fixa que chegou a roubar várias cenas de minhas articulações mentais. Tratava-se da questão do movimento abstrato que ia e vinha entre a expressão poética e a expressão plástica. Essas duas expressões tão distintas, uma formada pelos signos artificiais e a outra pelos signos naturais,³ pareciam comunicar-se por suas línguas distintas e entrecruzar-se na produção de sentidos. Ao ler um poema, conforme o poema, surgia em minha mente uma espécie de diagrama, delineando um desenho que nem sempre possuía um referente definido. Ao contrário, quanto menos se

definia o desenho, mais enriquecedor se tornava o fenômeno para o meu espírito. Os procedimentos construtivos do texto pareciam querer determinar uma figura que expressasse seus sentidos. Isso fez com que me voltasse à observação de obras de arte plástica de artistas de minha predileção: Cézanne, Miró, Kandinsky, Mondrian, Paul Klee, René Magritte... e a mesma sensação de avesso me atravessava o espírito: as relações entre categorias plásticas determinavam o indefinível que só o poema conseguia engendrar. E o que era mais fascinante – e ao mesmo tempo incômodo – residia no fato de que, antes de encontrar uma resolução para cada um dos sistemas, complexos e enigmáticos em si mesmos, passei a perceber que um me fazia compreender um pouco mais o outro e vice-versa. Tratava-se da manifestação do poético, engendrado por meios distintos de expressão, mas cujo caráter singular advinha, em todos eles, do modo de construção que acabava sempre no mesmo resultado: a composição da metáfora. Entretanto, cada um deles privilegiava, em si, graças ao próprio meio de que ambos se valiam, instâncias sensoriais e abstratas distintas: na poesia, pelo ritmo engendrado, o diagrama emergente e primordial; na pintura, pelas relações instauradas, a emergência do poético, por formas transfiguradas no espaço e recompostas na simultaneidade do tempo. Mas isso era fundamental como ponto de partida e não como ponto de chegada. Na chegada, muitas vezes eles se confundiam e nisso residia o fascínio de minhas perscrutações. Anos depois, já completamente envolvido por esse universo intersemitótico, buscando nas teorias e na história da cultura os ingredientes necessários para a formulação de minhas percepções, li as reflexões de Vassily Kandinsky,⁴ o grande pintor abstrato, sobre “o espiritual na arte” e

encontrei nele pontos de convergência que muito me auxiliaram na elaboração de concepções sobre a relação entre sistemas distintos. Analisando, especificamente, a situação das artes do final do século XIX, o pintor se refere a um fenômeno bastante interessante: artistas pertencentes a sistemas distintos passaram a estabelecer íntimas relações de aproximação entre si. A propósito, Paul Valéry comenta o mesmo fenômeno num de seus últimos textos, denominado *Souvenirs poétiques*, que consistiu numa conferência pronunciada em Bruxelas, em 1942, anotada por um ouvinte. Comenta sobre a amizade de alguns pintores impressionistas com poetas, sobretudo Mallarmé, com quem mantinham reuniões ordinárias, discutindo questões estéticas, refletindo sobre a arte vizinha e buscando, cada um, a essência de sua própria arte. Segundo Kandinsky, cada artista passou a procurar, com certa persistência, a natureza de seu objeto, a natureza de sua linguagem. Chega a sintetizar aquele fenômeno por meio da conhecida frase de Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo”, que, de modo muito particular, passou a reger uma das vertentes da modernidade, nisso residindo um paradoxo dos mais marcantes: ao procurar a essência de seu próprio meio de produção, cada artista passou mais e mais a observar, colocar sua atenção no sistema vizinho. Entretanto, na síntese desse paradoxo encontra-se a resposta para tal fenômeno: a questão dos limites dos vários sistemas de signos, dos vários meios de expressão. Mais do que a questão dos limites que restringem, está a ampliação dos mesmos. Nessa ampliação encontra-se o que poderíamos denominar de *linha assintótica* entre o plano de expressão de cada um dos sistemas de signos em relação ao outro, na busca de articulações cada vez mais instigantes, para não dizer complexas, dos planos

3 Essa denominação foi determinada pelo Abbé Jean-Baptiste DU BOS, na sua obra pioneira *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genève-Paris, Slatkine, 1982, p. 111. Reimpressão da edição de Paris, 1770; a obra foi primeiramente publicada em 1725.

4 Refiro-me, especificamente, à obra *De lo espiritual en el arte*, trad. esp. Elisabeth Palma, México, Premiá, 1981.

de conteúdo. Esses fatos de teor estético mas, antes de mais nada, semiótico, implicam o engendramento de procedimentos construtivos que permeiam as mais delicadas camadas das relações semânticas, manifestadas em obras peculiares da modernidade, evoluindo para procedimentos, muitas vezes radicais, da pós-modernidade.

A reflexão sobre a linguagem ou sobre suas tensas relações com a chamada realidade criou espaço para um novo gênero que vem atingindo dimensões bastante significativas: o *ensaio* como forma anfíbia de escritura. Ele surge para dialogar com o que se denomina de *crítica poética*. É nesse universo que venho me inscrevendo como pesquisador e como escritor. E é nessa esfera do provável que incluo meus estudos das homologias construtivas e dos processos mais ousados e bem realizados desse tipo de relação. Todo pensamento que se dispõe a adentrar devidamente as esferas do estético, sobretudo a estética da palavra, acabará por defrontar-se com o universo dos demais sistemas. Na verdade, o que ocorre é um encontro de valor inestimável: o encontro do receptor da obra, ou seu realizador em terceira instância mimética, lembrando Paul Ricoeur ou os teóricos da recepção alemã, com o que se poderia chamar de *signo da arte*. É essa expressão a utilizada por Gilles Deleuze ao analisar a obra de Marcel Proust, num ensaio fundamental, *Proust e os signos*.⁵ No capítulo intitulado “Os signos da arte e a essência”, Deleuze discute a questão básica, começando pela seguinte pergunta: “Qual a superioridade dos signos da Arte com relação a todos os outros?” Ao responder à própria pergunta, apresenta a

seguinte diferenciação: enquanto todos os demais signos são *materiais*, por serem encobertos parcialmente pelo objeto que os porta, os signos da arte são *imateriais*. Diz ainda o ensaísta que o signo da arte confere a verdadeira unidade, unidade esta de um sentido inteiramente espiritual. É nesse sentido que aproxima o signo da arte à essência. Na verdade, essa natureza imaterial do signo da arte corresponde ao que se poderia dizer de elemento de enlevação que só na arte conseguimos flagrar e é, exatamente por isso, o que unifica todos os sistemas, independentemente de seus meios expressivos.

Mesmo que não tenham investido diretamente nas questões das artes comparadas como linha principal de suas reflexões críticas, autores da maior relevância acabam por comungar dos mesmos pontos que convergem para a base da questão. Dentre eles, Paul Valéry, Northrop Frye e Jean Starobinski serão aqui destacados, por apresentarem pontos de vista próprios, gerados em condições distintas e, ao mesmo tempo, serem convergentes no que diz respeito ao modo de ver a questão. No caso deste último, a sua inclusão se deve a um fato muito particular. Após toda uma história intelectual centrada nos brilhantes ensaios sobre literatura e sobre interpretação da literatura, o professor da Universidade de Genebra nos surpreende com uma das mais belas obras de que temos notícia no que diz respeito à interpretação das relações humanas por meio da obra de arte. Refiro-me ao livro *A invenção da liberdade*, publicado pelas Éditions d'Art Albert Skira, na França, em 1987 e traduzido em 1994 pela Editora da Unesp. Nessa obra, o grande pensador, delimitando o período de 1700 a 1789 e tomando a pintura como objeto de leitura das relações culturais, traça um complexo perfil sociopolíti-

co e filosófico, em que à imagem visual se conjuga a imagem verbal e, além do mais, transcende o próprio período que recortou para análise, mostrando a intensidade da linguagem visual, como fonte de leitura e de interpretação da realidade.

Sobre Paul Valéry, podemos afirmar que o conjunto de seus ensaios retrata, mais do que idéias a respeito das artes e da literatura, uma concepção das mais coerentes, que se move de forma concêntrica para a questão do poético e/ou do estético. Seu pensamento dá continuidade e formalização àqueles desenvolvidos por Charles Baudelaire nos meados do século XIX. Em ambos os casos, podemos falar de um pensamento semiológico que se dispôs a todas as formas de expressão e apreendeu, com perspicácia, os fundamentos comuns que conduzem a produção artística. O teor associativo da inteligência de Valéry leva-o a uma espécie de complexidade do espírito que, na verdade, revela a sua capacidade de percepção das linguagens – das várias linguagens, construídas como meio de produção de sentidos. A produção crítica desse poeta e ensaísta francês não chegou (ao menos do que temos conhecimento) a realizar um ensaio comparativo *stricto sensu*. Entretanto, percorrendo atentamente os seus vários escritos, percebemos uma espécie de “homologia profunda” do pensamento estético que o conduz a um ponto mais elevado dessas relações. Como já afirmamos no ensaio que serviu de posfácio à tradução de alguns de seus textos no Brasil,

Valéry desvendou-se como ponto alto de sua potencialidade analítico-crítica no estudo que realizou sobre Leonardo Da Vinci. Através desse estudo, pode-se notar uma espécie de síntese de sua força e de

sua capacidade de conviver com um sistema plural de linguagens. Leonardo Da Vinci atingiu a dimensão da *forma* na dinâmica do pensamento puro. Valéry mimetizou-se na profusão de palavras. No seu processo de invenção crítica e poética, pode-se dizer que ele se tornou o *alquimista do espírito*.⁶

Esse pensador consagrou-se pela competência com que constrói as relações abstratas. Por esse procedimento, ou por meio de seu método muito especial, ele navega pelas várias linguagens, delas extraindo aquilo que determina o essencial na arte. Nesse sentido, ao descrever o sistema plural de Leonardo Da Vinci e sobre ele refletir, Valéry estava refletindo sobre seu próprio sistema, também plural. Com a mesma profundidade com que tratou o poético no ensaio *Poésie et pensée abstraite*, mostrando a correspondência indissociável entre forma e conteúdo, trilhou pela esfera da pintura, estudando alguns impressionistas, dentre os quais acaba por destacar Edgar Degas, num de seus mais brilhantes estudos: *Degas. Danse. Dessin*, sem dizer de tantos outros em que se infiltrou pelos elementos mais complexos da estética, como é o caso de *Discours prononcé au Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*. No seu pensamento abstrato (imaterial, para lembrar Gilles Deleuze, ou despi-do de plausibilidade, para lembrar Northrop Frye), o que se evidencia com muita clareza é um princípio construtivo que tanto regeu seu percurso ensaístico como seu percurso criativo, como bem se manifesta em um dos mais representativos poemas de nosso século, *Cimetière marin*.

O movimento das idéias, bem como algumas concepções até aqui assinaladas, en-

5 Cf. DELEUZE, *Proust e os signos*, trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987, p. 38 ss.

6 Aguinaldo J. GONÇALVES, “Paul Valéry: o alquimista do espírito”, posfácio a Paul VALÉRY, *Variedades*, São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 226.

contram no pensamento de Northrop Frye certa formalização teórico-crítica que vale a pena apresentar. Esse pensamento forma-se em vários ensaios e, principalmente na obra *Anatomia da crítica*, alguns de seus aspectos ganham relevo. No segundo ensaio dessa obra, "Crítica ética: teoria dos símbolos", Frye desenvolve a seguinte idéia: existem duas direções básicas para as quais se move nossa atenção no ato de leitura do signo verbal, isto é, para um movimento *centrífugo* e para um movimento *centrípeto*, correspondendo o primeiro ao movimento externo da leitura, em que o signo nos reporta para as coisas que significam, e o segundo ao movimento interno, no qual tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam. Como vemos, a primeira direção vai ao encontro dos *signos materiais* de Deleuze, enquanto a segunda, dos *signos imateriais*. Como disse, por essa linha de reflexão Frye atinge o ponto central do tema que vimos tratando: o elemento unificador de todos os sistemas artísticos. Conduzindo a idéia de movimento *centrípeto* a uma unidade estrutural que determina todas as formas de arte e que confere àquele que com elas se relaciona a possibilidade de união dos símbolos, rumo a uma percepção simultânea da referida unidade, Frye alude a um "princípio de retorno" fundamental a todas as obras de arte:

Fala-se usualmente desse retorno como ritmo, quando se desenvolve no tempo, e desenho, quando se distribui no espaço. Assim falamos do ritmo da música e do desenho da pintura. Mas um leve aumento de sofisticação logo nos fará falar do desenho da música e do ritmo da pintura. A interferência é que todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial,

seja qual for que tome o comando quando elas se exibem. A partitura de uma sinfonia pode ser estudada de uma só vez, como a trilha de uma complexa dança da vista. As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura.⁷

A inteligente relação estabelecida por Frye toma como base os sentidos e as diferentes formas de expressão. Evidentemente, os sentidos estabelecidos e outros que ainda não conseguimos definir manifestam-se, direta ou indiretamente, com o tempo e o espaço. A continuidade temporal e a simultaneidade espacial conjugam-se, por procedimentos estéticos, no que se poderia chamar *imagem*, rompendo com a fria divisão entre as duas categorias. Isso não é primazia de um tipo de obra de arte. O verdadeiro artista, que tenha consciência da sua arte e domínio de seu meio expressivo, conseguirá esse resultado. Da mesma maneira, ou proporcionalmente ao ato de invenção, ao processo de composição signica inscreve-se o ato de recepção da obra de arte. Ao que Frye se refere como sendo "leve aumento de sofisticação", que nos induz a dizer "do desenho da música e do ritmo da pintura", corresponde ao que defendemos como "ampliação dos limites", aludido anteriormente ao nos referirmos às reflexões de V. Kandinsky, que mostra o caráter paradoxal das artes na passagem do século. Tradicionalmente, sempre tivemos a poesia (especificamente a poesia lírica) como arte do tempo. Na própria natureza do signo linguístico descrita por Saussure e já apresentada por Aristóteles, tem na temporalidade um de seus componentes intrínsecos. Entretanto, após o advento do verso livre, resultante dos grandes avanços da modernidade, a poesia passou a ter uma esfera composicional que,

sem negar sua natureza temporal, avançou para as modalidades espaciais. Desnecessário neste ensaio exemplificarmos tal fenômeno, dada a constância desse procedimento da palavra posta na condição material da folha em branco, que por si mesma deixou de ser um repositório de versos para se tornar parte dos sentidos construídos ou sugeridos pelas possibilidades da montagem. Ainda mais: tais procedimentos vão além do verso, marcando as composições narrativas modernas que têm o seu início antes de Rimbaud, nas obras de artistas como Gustave Flaubert. Eles passam a fazer da metonímia o seu fio de prumo, o que leva Marcel Proust a valer-se da metáfora *esteira rolante*⁸ para se referir ao trabalho do autor de *Madame Bovary*. As estratégias de motivação do signo se expandiram para a frase ou para o verso, bem como para as suas relações discursivas. Já não é possível imaginarmos uma leitura legítima de um grande poema lírico de nosso século sem adentrarmos sua estrutura composicional, sua distribuição no espaço, sua dimensão gráfica, bem como as desestruturas de palavras, o concreto universo sonoro que muitas vezes parece dominar a infra-estrutura do texto; enfim, a materialidade do discurso poético. Muitas vezes, o espaço entre os signos ou a distribuição do signo no espaço do poema é responsável por efeitos de sentido que jamais seriam conseguidos se nos mantivéssemos apenas na esfera da temporalidade. Até mesmo essa temporalidade é muitas vezes enriquecida, é expandida na esfera do poema, graças aos procedimentos de teor espacial dos elementos constitutivos do texto. Isso tudo é verdade, mesmo antes de considerarmos a participação do leitor que, em todos esses casos, é decisiva. A poesia que se iniciou no século XIX e que se desenvolveu no século XX não prescinde

do olho do leitor-observador. A sua constante procura de uma iconização ou de uma espécie de diagramação mental exige que o leitor "olhe" para sua organização gráfica, observe o seu desenho, até mesmo para que possa aproximar-se um pouco mais de sua verdadeira entonação, traço decisivo dessa forma de poesia. Não nos referimos aqui a uma espécie exclusiva que se realiza *a priori* no espaço, como a poesia concreta e, mais recentemente, a poesia visual. Por outro lado, ao tocar essa questão, não podemos ignorar as marcas da poesia concreta na trajetória da poesia contemporânea, sobretudo a brasileira.

Dir-se-ia que a metade do século no Brasil caracterizou-se pela segunda crise do verso, entendendo que a primeira e decisiva crise se deu no final do século XIX com a poesia de Rimbaud e de Mallarmé. A questão dos limites dos signos das várias artes, questionados e ampliados por esses dois grandes poetas, introduziu de maneira mais acirrada o problema do espaço no tratamento do signo poético na poesia lírica. No Brasil do final da década de 50 e durante as décadas de 60 e 70, o que ocorreu foi um intenso movimento da poesia concretista, liderado sobretudo pelos conhecidos irmãos Campos e por Décio Pignatari. O esfacelamento do verso conferiu lugar a dimensões outras que a palavra pode ocupar, por meio de sua materialidade e de seus diálogos, como os procedimentos anagramáticos, dentro de uma outra sintaxe, uma sintaxe quase plástica que confere um espécie de mecanismo lúdico por excelência, apresentando o potencial do verbo numa condição de não-verbo, antinarrativo e altamente metonímico. Essa poesia, radical em determinadas instâncias, instigadora em outras, parece conferir um tipo de túnel da fome. Ao lê-la, ou

8 A interessante metáfora foi utilizada por Marcel Proust, no ensaio de 1920, denominado "A propósito do 'estilo' de Flaubert", incluído na coletânea de ensaios *Nas trilhas da crítica*, publicada pela Edusp/Imaginário, 1994.

7 Northrop FRYE, "Crítica ética: teoria dos símbolos", *Anatomia da crítica*, São Paulo, Cultrix, 1973, p. 81.

olhá-la, o logos se impõe de modo decisivo, mas “a alma fica prescindindo de resposta”, aquela resposta do imponderável, que, em todos os tempos, alguma forma poética soube transmitir. A relação entre o leitor – ou o observador – e a obra é diferente: *tem de ser diferente*, uma vez que o objeto que se oferece aos nossos sentidos impõe-se ao olhar, como sói ocorrer com os objetos plásticos. Entretanto, as possibilidades do signo poético demonstradas pelos concretistas são mais representativas do que qualquer questionamento que possamos fazer sobre os próprios poetas concretos. Devemos entendê-los dentro do fluxo das trilhas da poesia e sobretudo da poesia de nosso tempo, que não seria a mesma sem os conhecimentos legados pela poesia concreta.

Passemos, agora, com o mesmo interesse, à linguagem da pintura ou à pintura como linguagem. Caracterizada como uma forma de mensagem que se distribui no espaço planar bidimensional, apresenta ao longo de sua história peculiaridades conflitantes para que pudesse, na modernidade, ocupar finalmente seu lugar próprio no sistema das artes. Mesmo não fazendo parte deste ensaio narrar sua trajetória, devemos lembrar que, instituída devidamente como arte no Renascimento, a pintura precisou imitar, por muito tempo, recursos próprios da escultura para poder ser recebida e respeitada. No século XIX, encontrou na fotografia uma outra inimiga. Assim, sua batalha estética possui características muito próprias que devem ser consideradas. A maior delas foi a conquista de sua especificidade plástica, sem precisar submeter-se aos ditames da ilusão de terceira dimensão, por meio da perspectiva. Entretanto, a mais decisiva foi manter sua natureza analógico-espacial e evoluir para as relações temporais que vai pouco a pouco conquistando. É claro que, contra esses processos evolutivos da pintura, colocam-se outros, regressivos: uma vez que se caracteriza sobretudo pela iconização, tendo

como procedimento próprio a analogia, alguns ingredientes, tais como a simultaneidade dos elementos, a concomitância de apresentação visual e outros fizeram-lhe cristalizar os estatutos de uma arte espacial. Entretanto, quanto mais essa linguagem foi se impondo como linguagem autônoma, distanciando-se da fotografia e se firmando como linguagem instauradora de relações, mais a pintura foi se impondo como uma forma de manifestação capaz de trazer, na sua esfera de sentidos, a temporalidade. Isso não significa que a arte plástica clássica já não contivesse em suas relações planares as marcas do tempo. Porém, é com a arte moderna, descompromissada com a normatização mimética, que os filamentos do tempo vão se plasmar de modo mais intenso, mais eficaz, pela própria evolução dessa forma de linguagem.

Incomodado com as teses de Lessing no seu *Laokoon ou sobre os limites da pintura e da poesia*, obra fundamental de 1766 que conferiu novas luzes para os estudos comparados, mas que radicalizou as determinações entre tempo e espaço na poesia e na pintura, respectivamente, Paul Klee, um dos mais representativos pintores não-figurativos do nosso século assim se pronuncia:

Todo acontecimento descansa no movimento. No *Laokoon*, Lessing confere suma importância à diferença entre arte do tempo e arte do espaço. Porém, observando o melhor, isso não é mais que uma sábia ilusão. O espaço também é uma noção temporal. O fator tempo intervém tão logo um ponto entra em movimento e se converte em linha. O mesmo ocorre quando uma linha engendra, ao deslocar-se, uma superfície. O mesmo se dá a respeito do movimento que leva das superfícies aos espaços. Por acaso (...) um quadro nasce de modo súbito? (...) O espectador percorre de uma só vez toda a obra? (Muitas vezes sim, ah!) (...) No universo o

movimento se dá a tudo, previamente. A “paz na terra” é uma acidental detenção do movimento da matéria. (...) Também no espectador, a principal atividade é temporal. O olho se constrói, pois, de modo que a cavidade ocular se sustente de trechos sucessivos. Para ajustar-se a um novo fragmento deve abandonar o fragmento anterior.

A obra musical tem a vantagem de ser percebida exatamente dentro da ordem de sucessão em que foi concebida; porém também possui o inconveniente de provocar cansaço devido à insistência regular das mesmas impressões. A obra plástica apresenta o profano inconveniente de não se saber por onde começar, porém o aficionado possui a vantagem de poder variar de modo abundante a ordem de leitura e tomar consciência, assim, da multiplicidade de suas significações.⁹

Ao comentar estas sábias palavras, repetirei algumas idéias que desenvolvi em outra situação ao falar do pintor.¹⁰ Paul Klee, como bem assinala Michel Foucault, é um dos mais férteis representantes do princípio da conjunção entre representação plástica (que implica semelhança) e referência linguística (que implica diferença) dos tempos modernos. Pertence à natureza de sua arte abolir, por um trabalho extensivo e intensivo, o aspecto dominante do princípio disjuntivo entre as artes plásticas e as artes sucessivas. Trata-se daqueles raros artistas que conseguem não só manifestar seu juízo estético por meio das obras que produzem, mas ir além, ao escreverem sobre estética com disposição e fundamento ímpares. O movimento das idéias de Paul Klee revitaliza o fluxo dialético da relação entre ator criador, obra e decodificação, ampliando os

universos dentro de um grau de compreensão não dos limites, mas das especificidades de cada arte que preserva as infinitas possibilidades de movimento. Conduzidas pela idéia de “movimento”, as posições do pintor, escritas tantos anos atrás, já subvertiam, sabiamente, argumentações de alguns críticos da atualidade que ainda se mantêm numa postura antiquada ao tratarem de tais questões. O seu pensamento nos atinge como portas que se abrem, como espaços que podem ser compostos na direção do novo. São aberturas que não podem ser confundidas com facilidades; pelo contrário, abrem-se portas para o desamparo, quer do pintor, quer do poeta ou do músico, para a difícil e até mesmo dolorosa viagem da criação. Tanto sua pintura quanto suas reflexões escritas parecem perseguir aquilo que Henri Bergson denomina *derivação da homogeneidade simultânea e sucessiva*, na qual muitas vezes se torna impossível detectar a força primitiva. No tocante à ironia de Klee sobre a apreensão instantânea da obra de arte plástica, nota-se que conseguiu atingir dois alvos: a linha crítica que impõe limites e o fruidor que rapidamente contempla a obra. A condição do público, imediatista e pretensiosa, inverte, no seu ponto de vista, as condições próprias da arte, que acaba ficando à deriva das intempéries de sua reduzida visão.

Existem várias formas de manifestação das artes e de suas relações, sejam críticas, sejam inventivas. Alguns nomes foram citados e comentados neste ensaio como portadores de uma consciência, cada um à sua maneira, sobre as imbricações entre os sistemas artísticos e as especificidades de seus meios como elemento delimitador de suas potencia-

9 Paul KLEE, *Teoria del arte moderno*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1979, p. 58-60.

10 Refiro-me ao livro de minha autoria *Laokoon revisitado*, São Paulo, Edusp, 1994.

lidades construtivas. Dentre eles, Gilles Deleuze foi destacado e dele foi focalizado um dos mais lúcidos ensaios: *Proust e os signos*. O fato de ter elegido a obra de Marcel Proust como núcleo e ao mesmo tempo como pretexto para suas reflexões justificase por tantas razões que não comportaria arrolá-las no presente ensaio.

O texto proustiano, sobretudo *Em busca do tempo perdido*, consiste num universo para onde converge um infundável número de questões e de onde se esparge, do mesmo modo, um número infundável de possibilidades críticas. Evidentemente, ao desenvolver o seu ensaio, elegendo um dos capítulos para discutir o *signo da arte*, sem delimitar seu meio expressivo, Deleuze tinha em mente os movimentos estéticos da obra de Proust, movimentos esses que cada vez mais têm-nos atraído por apontarem para as mais decisivas (e não resolvidas) questões das artes comparadas. Com a palavra, a incomensurável palavra, o escritor francês conseguiu realizar um *texto anfíbio*, dir-se-ia um *teatro de signos*,¹¹ para usar metáforas que nos possam aproximar um pouco mais daquilo em que consiste o seu objeto. Os vários sistemas artísticos presentificam-se na obra, das mais variadas formas, e conseguem apresentar-se dentro de suas naturezas específicas, articuladas pela linguagem verbal com quem, além do mais, estabelecem seus diálogos.

Por isso, preferimos denominar esse processo inventivo de Proust de *ensaio ficcional*. Nele, criação e reflexão conjugam-se desde o início dos sete volumes que formam a composição e atuam de maneira fértil, em todos os filamentos que possuem determinar as artes comparadas. São inúmeros os trabalhos que já se desenvolveram no sentido de mostrar as relações entre a palavra literária e o signo de outro sistema

artístico em Proust. Dentre eles, vale notar, à guisa de ilustração, alguns nomes que, neste campo, possuem valor especial: Michel Butor, *Les artistes imaginaires chez Proust*; Yann le Pichon, *Le musée retrouvé de Marcel Proust*; Taeko Uneshi, *Le style de Proust et la peinture*; Luc Fraisse, *L'oeuvre cathédrale – Proust et l'architecture médiévale*; e o trabalho belíssimo de uma brasileira, Nancy Maria Mendes, *Deux galeries au musée de Proust*, de 1994. Esses são alguns dos muitos trabalhos sobre o escritor francês voltados para as relações entre literatura e outros sistemas artísticos presentes em sua obra. A nossa atenção se volta para um dos universos imaginários de Proust, qual seja, a pintura, como um elemento diagramador de sua invenção. Na verdade, três esferas da arte são representadas explicitamente na sua ficção: a música, a pintura e a literatura. Entretanto, as demais formas de expressão se presentificam neste *motu perpetuo* criado pelo escritor francês: a escultura, a arquitetura, o desenho, a fotografia, a dança, o teatro, além de expressões que até o século XVIII eram consideradas formas artísticas: a culinária, a jardinagem, a ilustração e até mesmo a vestimenta. Nesse sentido, nosso interesse consiste na realização de um ensaio que *recupere* o modo ficcional que Proust engendrou para *recuperar* o teor ensaístico de seu pensamento sobre arte, em todas as suas nuances, sobretudo no que diz respeito à natureza da arte e de suas relações com a realidade. Uma palavra resume todo o bloco verbal que constitui o processo proustiano: movimento. E é pelo movimento que se tem, em cada palavra, em cada cadência verbal, todo o fundamento de seu texto. Proust adentra a esfera do trabalho de arte para resgatar, por meio do tempo espacializado e do espaço temporalizado, o signo da arte, posto em

crise numa suspensão dialética, o que também foi alvo de grandes obras de seu tempo, como a poesia de Mallarmé, a narrativa de Machado de Assis e de obras que se seguiram neste século, tais como a “invenção” narrativa de James Joyce e a poesia de e. e. cummings, apenas para citar alguns casos. Essa problemática tão presente na modernidade parece ter convergido para a questão da representação, discutida, metaforicamente, no interior das obras. E esse fenômeno, princípio básico do trabalho proustiano, encontrou na pintura uma das mais frutíferas vertentes. A linguagem da pintura é a linguagem do olhar. Nela o conceito advém de uma manifestação espacial, icônica, que possui natureza análoga em relação ao que pode representar. As representações da pintura dependem muito do olhar mental daquele que a lê ou a escreve. Roland Barthes, num de seus mais instigantes ensaios a respeito do assunto, assim se manifesta:

Evidentemente não se trata de restringir a escrita do quadro à crítica profissional de pintura. O quadro, seja quem for que o escreva, não existe senão na *narrativa* que eu dou dele; ou ainda: não existe senão na soma e na organização das leituras que se podem fazer dele: um quadro nunca é mais do que a sua própria descrição plural. Esta travessia do quadro pelo texto de que eu o constituo, é evidente como está simultaneamente próxima e distante duma pintura suposta linguagem.¹²

A pintura não existiria como forma de linguagem se não se fizesse linguagem na mente do observador. E a linguagem que se articula na mente do receptor é verbal. É nesse processo que a pintura se move na

invenção proustiana. Ele se vale de toda a história da arte para reelaborá-la dentro de um fundamento circular que se verte para uma figura metafórica: trata-se do pintor imaginário Elstir, símbolo das próprias tensões da pintura. E essas tensões encontram-se, dentre outros, em pintores que vão desde o Renascimento até a Modernidade: Jean Béraud, James Whistler, Auguste Renoir, Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, William Turner, Vermeer, Piero della Francesca, Camille Corot, Benozzo Gozzoli, Giotto, Botticelli, Raphael, Ingres, Delacroix, Fra Angelico, Carpaccio, Bruegel, Rembrandt, Poussin, Millet, Manet, Latour, Gustave Moureau, Degas, Watteau... O mesmo movimento apresentado e compreendido no âmbito da pintura se estende às demais artes e sobretudo à literatura, meio pelo qual Proust se expressa. Mas existe um outro movimento que se processa: o movimento dado pelo pensamento literário ao universo pictural. Ou ainda: o universo da pintura ganhando vida interpretativa, ganhando realidade (para dizer com Roland Barthes) ao ser movido pelo universo da ficção verbal. A concepção de Ulrich Weisstein de que pode haver uma *mútua iluminação*¹³ das artes encontra em Proust uma verdadeira simbiose. Instaura não mais nos meios expressivos da arte, mas na consciência do receptor, as tensões dos limites que, na verdade, não devem ser questionadas mas vivenciadas, em nome dos caminhos que nos levam à produção de sentidos, capazes de apontar para o insondável que sói mover nossos espíritos.

Este ensaio, como se pôde verificar, não se centrou na demonstração de procedimentos que apontassem para relações analíticas entre sistemas distintos, mas sim na reflexão sobre alguns movimentos que nos parecem determinantes na abordagem crítica

11 Essa imagem por nós utilizada serviu de título a um livro de Octavio Paz.

12 Roland BARTHES, *O óbvio e o obtuso*, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 29 (Coleção Signos).

13 A referida expressão encontra-se na obra *Comparative literature and literary theory*.

ca das relações entre as artes. Isso, evidentemente, não significa entendermos como menos importantes alguns fundamentos sem os quais de nada valeriam estas considerações. Dentre eles, vale destacar a *questão retórica*, um dos pontos para onde convergem as atenções das atuais perquirições teóricas que se voltam para outros sistemas dis-

cursivos e que nos parecem a base para que se possa buscar a aludida *homologia de estruturas* entre sistemas distintos. Entretanto, entendemos que tanto a questão retórica como outras de igual interesse se fazem ulteriores àquelas que dizem respeito à natureza da questão, objeto primeiro deste ensaio.

A pintura na literatura

Roberto Carvalho de Magalhães

Professor da Università Internazionale dell'Arte –
Florença, Itália

Resumo

Pode-se falar em uma verdadeira tradição no uso da pintura na literatura, que, iniciada com Goethe, em 1774, chega até nossos dias com Georges Perec e Thomas Bernhard. Este fenômeno, na França, foi favorecido pela grande controvérsia renovada a cada ano, no século XIX, pelo Salon Annuel de Peinture, envolvendo escritores como Théophile Gautier, Baudelaire e Zola. Sem ignorar outras literaturas, o texto retrata os percursos seguidos por esse fenômeno na literatura francesa dos séculos XIX e XX.

Palavras-chave

Literatura; pintura; séculos XIX e XX

Abstract

It can be said that there is a real tradition concerning the use of painting in literature. It began with Goethe, in 1774, and continued up to the present with Georges Perec and Thomas Bernhard. This phenomenon was favoured by the intense controversy renewed each year during the nineteenth century by the Salon Annuel de Peinture, involving many writers like Théophile Gautier, Baudelaire and Zola. Without neglecting other literatures, this article reconstructs this phenomenon in the French literature of the 19th and 20th centuries.

Keywords

Literature; painting; 19th and 20th centuries.

É, sem dúvida alguma, na prosa que a utilização literária da pintura deu os seus frutos mais interessantes. A poesia, apesar das composições do precursor do parnasianismo, Théophile Gautier,¹ dos versos “pictóricos” de Victor Hugo² e dos “Phares” de Charles Baudelaire,³ exemplos de transposição poética de quadros ou de formas específicas das artes visuais, não oferece as possibilidades analíticas que a narração, com os seus ingredientes principais – a descrição e a dissertação –, oferece. A declaração de Baudelaire segundo a qual “o melhor relatório sobre um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia”⁴ não está destituída de fascinação, mas, na prática, transforma-se numa visão

1 Trata-se de *Émaux et camées*, bíblia dos poetas parnasianos, publicado em 1852. Os poemas em que a pintura tem papel de destaque são: “Le poème de la femme”, “Inès de las sierras”, “Bûchers et tombeaux”, “Le château du souvenir” e “La nue”.

2 Referimo-nos, entre outros, aos versos inspirados por Piranesi em *Les rayons et les ombres* (1840) e “Les mages”.

3 Poema de *Les fleurs du mal* (1857), em que Baudelaire exalta a pintura de Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Watteau, Goya e Delacroix.

4 Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, Paris, Michel Lévy Frères, 1846. Sobre a pintura na poesia de Baudelaire, ver Yann le PICHON e Claude PICHON, *Le musée retrouvé de Charles Baudelaire*, Paris, Éditions Stock, 1992.