

Ut pictura poesis: uma questão de limites

Aguinaldo J. Gonçalves

I

As abordagens comparativas entre Literatura e as Artes Plásticas são inúmeras e podem ser extremamente complexas. Ao longo da História da Arte, sempre existiram trabalhos de pintores ou de poetas que se realizaram "inspirados" ou a partir da captação de temas ou de motivos formais extraídos da arte vizinha e produzindo efeitos expressivos, muitas vezes, de alto valor artístico. Outro fenômeno que não é menos merecedor do interesse crítico da Estética Comparada reside nos casos das "ilustrações" das mais variadas naturezas, tanto naquele, mais comum, em que um artista plástico ilustra o texto literário, quanto em casos, mais raros, em que o escritor é também pintor e compõe sua obra a partir da associação dos dois códigos. Entretanto, este breve ensaio tem como objeto de investigação discutir uma questão que vai além das aproximações de fontes e de influências entre a arte literária e a arte pictórica. Consiste na busca das especificidades da poesia lírica e da pintura figurativa ou abstrata.

O alvo desta investigação é a natureza do poético e sua manifestação na arte, uma vez que os estudos comparados se prestam – e aí, o seu fundamento – a esse tipo de contribuição.

Como esclarecem René Wellek e W. Austin na clássica *Teoria da literatura*, o "meio" específico de uma obra de arte é um fator pré-formado pela tradição e tem um poderoso caráter determinante, enformador e modificador dos processos e da expressão do artista individual. O artista concebe em função do elemento material concreto; e o concreto meio por que se exprime tem a sua própria história, amiúde muito diferente da de qualquer outro meio de expressão. Neste sentido, é inegável a necessidade de se compreenderem as especificidades dos gêneros e de se deplorar a confusão entre eles. Só assim, torna-se possível caminhar no sentido de uma compreensão "mais além" das influências e atingir a questão da "homologia estrutural" de procedimentos, fio condutor deste ensaio. Para persegui-lo, a reflexão deve-se alicerçar, por um lado, nas análises dos próprios objetos de arte e nas suas relações estruturais; por outro lado é fundamental que se compreenda em que medida os dois sistemas artísticos conseguem ampliar suas possibilidades expressivas ao se observarem mutuamente, sem implicar concorrência dos gêneros, mas sim, para usar uma expressão de Ulrich Weisstein, implicar suas "mútuas iluminações". Uma vez que tais condições da arte só foram conseguidas, totalmente, nos tempos modernos (final do século XIX em diante), compreendê-las implica trilhar o percurso histórico-estético de seu desenvolvimento e perseguir as idéias-chave daqueles que demonstraram seu interesse pelo problema. É verdade que o "meio" de expressão é um fator pré-formado pela tradição e que tem um poderoso caráter determinante na produção, pois, antes de sê-lo, representa os próprios fluxos ideológicos das épocas e é nele e por ele que se inscrevem e se transmitem as visões de mundo.

A questão crítica das analogias entre pintura e poesia remonta à Antiguidade, recuperada pelo Renascimento; daí toma feições variadas, quer sob o ponto de vista criador, quer sob o ponto de vista teórico, ao longo de toda a história moderna da literatura e da arte. Muito polemizado nos séculos XVI, XVII, XVIII, o assunto manteve-se em aparente trégua durante o século XIX e foi retomado no século XX, com intensidade espantosa.

AGUINALDO JOSÉ GONÇALVES
é professor-assistente-doutor do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de São José do Rio Preto. Pesquisador no campo das Artes Comparadas, é autor de *Transição e permanência – Miró/João Cabral da tela ao texto* (no prelo, pela Editora Iluminuras)



Gotthold Ephraim Lessing
(1729-1781), autor de *Laocoonte*

Várias são as causas que justificam ser o Renascimento o ponto de partida para o estudo das relações comparativas. A Renascença deslocou o ponto principal do debate sobre as artes e começou a encarar várias das artes imitativas como membros de uma categoria geral literalmente unificada. O privilégio concedido pela Idade Média a certas artes verbais como a poesia e a retórica modificou-se gradualmente na Renascença de modo a admitir, no mesmo pé de igualdade, as artes visuais, como a pintura e a escultura. Como consequência, mudou a posição social do artista, uma vez que se evidenciou o caráter científico de seu trabalho. Entre as manifestações influentes nessa concepção que se desenvolvia, coloca-se Leonardo da Vinci que, comparando pintores e poetas, defendia a idéia de que a pintura e a escultura eram artes teóricas, tentando desfazer a antiga concepção do caráter artesanal, ou "ofício manual" das duas artes.

Durante os séculos XVI, XVII, XVIII, caracterizados pelo Classicismo, Barroco e Neoclassicismo, as questões das artes comparadas tomaram proporções consideráveis, através de produções artísticas e de discussões críticas e filosóficas. Porém, todas elas ocorreram dentro das várias interpretações da *Poética* de Aristóteles, dos conceitos de *mimesis* que nortearam o pensamento clássico. Atuaram como forças impulsionadoras de tais aproximações, sobretudo no final do século XVII e início do século XVIII, duas idéias: uma, da antiguidade clássica, que consiste no aforismo de Simônides (século V) "a pintura é poesia muda, e a poesia, pintura que fala"⁽¹⁾. A outra, extraída da *Arte poética* de Horácio ou *Epistolae ad pisonem*, valeu como simulacro e força persuasiva para interpretações errôneas e consequências muitas vezes lamentáveis nas forças aproximações entre a poesia e as artes visuais.

"Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, te capiat magis, et
quaedam, si longius abstes; haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,
iudicis argutum quae nom formidat acumen;"⁽²⁾

"*Ut pictura poesis*", interpretada da maneira que melhor convinha às idéias dos críticos, tornou-se um emblema e conduziu várias polémicas naquele período. Como a dominante era o processo imitativo, acreditava-se que os modelos para as duas artes deveriam ser encontrados, nos clássicos, e sugeriam os temas históricos e heróicos que envolviam a natureza humana, ideal ou heróica. A apreciação das obras se baseava nestes elementos temáticos, além do rigor formal de imitação que deveria respeitar, o mais possível, as várias técnicas utilizadas pela arte clássica.

Do final do século XVII até a realização da *Crítica do juízo* de Kant, isto é, num período de cem anos, desencadeou-se um verdadeiro movimento de teorização sobre o processo de criação e sobre a natureza da obra de arte. Uma série de estudos denunciava a necessidade de uma sistematização, sob bases lógicas, dos vários gêneros artísticos e de sua natureza específica. Conferiu-se a Alexandre Von Baumgarten, filósofo leibniziano, a primazia da criação do termo "estética", no início do século XVIII. A comparação das artes fazia-se presente na maioria destes estudos e se iniciava uma progressiva transição da concepção meramente "imitativa" para a concepção das "belas-artes" que surgiu nos meados do século e se aprofundou nos séculos XIX e XX. Assim, a necessidade não apenas de teorizar sobre as várias artes, mas de traçar paralelos entre elas, tornou-se flagrante. Esse contínuo processo de discussão teórica atingiu o seu ponto máximo de sistematização, consolidação e aprofundamento, no final do século, com a obra de Emmanuel Kant.

Para se compreenderem melhor alguns passos desse processo, no que diz respeito ao campo de interesse específico deste ensaio, não se pode olvidar da obra crítica que de forma mais arguta se voltou para as questões das relações entre Poesia e Artes Plásticas. Trata-se de *Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia*, de G. E. Lessing, publicado pela primeira vez em 1766, na Alemanha.

A contundência crítica, aliada à habilidade argumentativa de Lessing, permitiu-lhe não só influenciar todas as camadas da opinião intelectual da época, mas também os estudiosos de analogias entre "artes temporais" e "artes espaciais" do nosso século.

Laocoonte representa uma espécie de caleidoscópio crítico que resulta num convite ao estudo e à investigação. Para compreendê-lo, é necessário, antes, tentar compreender as condições do século XVIII. Dentre os filósofos empíricos ingleses mais influentes, destacam-se David Hume, John Locke e George Berkeley cujas idéias, lançadas durante o século XVII, surtiram efeitos nos ensaístas do século XVIII. Dentre eles, Joseph Addison, lord Kames, lord Shaftesbury e outros. Tais teorias, que privilegiam sobretudo o processo de fruição das obras de arte, possuem natureza sensista e se, por um lado, significaram o desenvolvimento de critérios autônomos de fruição estética, por outro, baseando-se no "prazer ingênuo" do contato artístico, tornaram-se reducionistas. Diretamente voltados para as artes comparadas e influenciados pelos filósofos sensistas,

1 Simônides de Céos nasceu no ano 556 a.C. e morreu em 448 a.C. Grande poeta lírico grego. Paul Harvey, *Dicionário Oxford de literatura clássica*, p. 464.

2 Horácio, *Arte poética*. Lisboa, Editorial Inquérito Limitada, p. 108.

destacam-se três nomes cuja influência é decisiva na formulação do pensamento de Lessing: abbe Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), Charles Batteux (1713-80) e Denis Diderot (1713-1784). No caso do primeiro, excetuando-se as reflexões comparativas de Leonardo da Vinci e outras de importância secundária, a sua obra *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) consiste no primeiro grande estudo comparativo que se baseia fundamentalmente nos "meios" de expressão para analisar as especificidades das artes. Foi Du Bos que mais claramente estabeleceu a diferença entre signos "naturais", próprios de imitações "reais" (escultura, pintura, etc.), e signos "artificiais", próprios das imitações poéticas, elegendo a forma dramática como a melhor, por ser a que mais se aproxima das imitações "reais". A sua influência em Lessing é notória no desenvolvimento da obra *Laocoonte*.

Em 1846, Charles Batteux publicava *Les beaux-arts réduits à un même principe*. A ele a crítica confere o mérito de, pela primeira vez, ter definido e estabelecido o sistema das artes de uma maneira muito próxima à que consideramos hoje. Suas idéias foram absorvidas por escritores e teóricos posteriores, ou até mesmo contemporâneos, como foi o caso de Diderot. Entretanto, quanto ao enciclopedista francês, suas próprias idéias são muito mais avançadas, em todos os sentidos. Considerando as limitações próprias da época, sobretudo o conceito imitativo de arte, suas reflexões estão claramente à frente das de seus contemporâneos no que diz respeito à Arte e também aos valores cristalizados durante o século XVIII. Apesar de Lessing não aludir diretamente a Diderot, a presença deste enciclopedista é bastante evidente no seu texto. Em relação ao abade Charles Batteux, Diderot mantém um pseudo-respeito, pontilhado por relativa aceitação de suas idéias. Entrevê-se em *Lettre sur le sourds et les muets* a seguinte posição: admite o estabelecimento do sistema das artes, mas questiona certas vaguezas do texto de Batteux, como resultantes da concepção de "Bela Natureza" e da falta de aprofundamento nas análises comparativas entre as artes.

Lessing, como se situado num ponto estratégico de onde pôde acompanhar todos esses movimentos de idéias, valendo-se de sua capacidade de argumentação, propôs-se, em *Laocoonte*, a analisar as várias tendências da época, tentando desenvolver sua proposta estética através do método indutivo, opondo-se assim ao método dedutivo de Charles Batteux. Quanto ao método sensista, criado na Inglaterra e absorvido pela França e pela Itália, diz Joseph Frank que, amigo e aliado crítico de Lessing, Mendelssohn popularizou na Alemanha esse método de lidar com os problemas estéticos. Ainda para Frank, o próprio Lessing foi um devotado estudioso desses trabalhos e de muitos outros vazados na mesma concepção geral. *Laocoonte*, como resultado, é a conjunção de várias tendências que se unem para um único propósito, que mais claramente se define na reação a duas correntes básicas da época. Propõe-se a criticar o arqueólogo Johann Joachim Winckelmann, cujos comentários e teorias sobre a arte grega antiga dominavam totalmente o público não só alemão mas também italiano. Por outro lado, analisa e critica alguns comentadores da época que sugeriam aos artistas modelos de imitação extraídos de obras clássicas. Para estabelecer os limites entre a Literatura e as Artes Plásticas, Lessing se valeu da seguinte estratégia: retomou exatamente a fonte clássica, através de Homero, Aristóteles, Horácio, Virgílio e dos tragediólogos gregos e, em especial, Sófocles. Partindo das obras individuais, principalmente da *Iliada* de Homero, analisa-as detidamente e acaba por demonstrar as falsas interpretações dos comentadores ao aproximarem a Literatura das Artes Plásticas. Desta forma o que parece primordial em *Laocoonte* é a concepção da forma estética que Lessing forneceu.

II

A tese principal da obra de Lessing está contida no capítulo XVI do *Laocoonte* cujo núcleo pode ser lido nos três parágrafos seguintes:

"Eis aqui o meu raciocínio: se é verdade que a pintura se vale, para suas imitações, de meios ou signos totalmente diferentes dos da poesia, posto que os seus são formas e cores cujo domínio é o espaço, e os da poesia, sons articulados cujo domínio é o tempo; se é indiscutível que os signos devem ter com o objeto a relação conveniente ao significado, é evidente que os signos, dispostos uns ao lado dos outros no espaço, só podem representar objetos ou suas partes que existam uns ao lado dos outros; e, do mesmo modo que os signos que se sucedem no tempo, só podem expressar objetos sucessivos ou objetos de partes sucessivas. (...)

Porém os corpos não existem unicamente no espaço, mas também no tempo. Todos têm uma duração e podem, a cada instante dela, mostrar-se sob novas aparências e novas relações. Cada uma destas aparências, cada uma destas relações momentâneas é efeito de uma aparência e relação anteriores, e pode ser causa, por sua vez, de subseqüentes aparências e relações, po-

dendo ser considerada, portanto, como o centro de uma ação. Logo, a pintura pode imitar também ações, porém, somente por via indireta, sugerindo-as por meio dos corpos.

Por outro lado, as ações não podem subsistir por si mesmas, mas devem referir-se a seres determinados. Como estes seres são corpos em realidade ou podem ser considerados como tais, pode-se dizer que a poesia também os representa, porém, só indiretamente, através das ações.⁽³⁾

A mesma linha imaginária que aproxima a pintura artística da poesia determina as suas diferenças. Guardando o devido entendimento contextual da passagem horaciana, é a comparação ou o símile a forma retórica que melhor esclarece a relação *ut pictura poesis*. Como uma força ressonante ao longo dos tempos, tal relação volta e voltará sempre a registrar o belo incômodo que envolve as duas artes. Está certo Lessing ao dizer que, para o crítico, é mais fértil analisar as diferenças que apontar as semelhanças, mas esta verdade não confere a ele, crítico, estigmatizar o que é intrincável. O símile preserva a independência relativa dos universos comparados, ao mesmo tempo que aproxima e transforma universos distintos. A questão se acentua ao notarmos que se trata de formas de representação da realidade ou de formas de transcendentalização da chamada realidade sensível, em busca da captação expressiva do essencial.

A palavra e a imagem, ou o símbolo e o ícone, ordenados intencionalmente por índices ex-

3 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon, o sobre los limites de la pintura y la poesia*. Tradução espanhola do alemão, prólogo e notas por Enrique Pailau. Colección Obras Maestras. Barcelona, Editorial Iberia, S.A., 1957. pp. 145-146. [Título do original alemão: *Laokoon: oder uber die Grenzen der Malerle und Poesie* (1766)].



Escultura de Laocöonte, sacerdote de Tróia, com seus dois filhos, lutando com as serpentes enviadas pelo deus Apolo. Assinada por Hagesandros, Polydoros e Athanadoros de Rhodes. Sécs. II-I d.C.

pressivos, atingem o ouvido e o olho, num movimento indivisível de apreensão incomunicável através do olho mágico do espírito, onde se operam metamorfoses e se abrem espaços para interpretações da "natureza". O artista sabe da necessidade de aproximar o homem do mundo, racionalizado, diluído e cadaverizado pelas convenções automatizantes. Se, por um lado, o ícone pode propiciar o simulacro das formas visíveis como processo imitativo de identificação – vide Aristóteles – o símbolo, nomeador das coisas visíveis ou invisíveis, representa distanciado, na esfera trivial dos comunicados, estas mesmas coisas, extraídas da sua natureza primordial. São legísimos, na concepção de Charles Peirce, normas estabelecidas pelos homens nos seus sistemas sociais. Todavia, os processos de criação ora abordados driblam estes mecanismos tão comuns, quer na relação do homem com os signos naturais, quer na sua relação com os signos artificiais numa esfera diferente; montam um "mundo novo" de desautomatização, de estranhamento, em que já não se dá, como é esperado, a relação ícone-coisa ou símbolo-conceito. Os planos de metaforização alteram a expectativa, irrompem para o insólito e "descascam" as palhas da difusa realidade, atingindo aquela linha fronteira entre o igual e o diferente. É nessa linha de reflexão que se torna inviável a normalização da arte. Não podemos garantir se é correto falarmos em limites das artes.

No início deste ensaio, disse que a questão "*ut pictura poesis*" entrou em aparente trégua durante a primeira metade do século XIX, com o Romantismo. Evidentemente, com todas as transformações ocorridas durante o período, sobretudo a mudança da concepção de arte mimética para arte expressiva, alterou-se completamente a orientação da poesia. A tendência não poderia ser outra, uma vez que era dos propósitos da arte romântica voltar-se para uma relação entre o gênio criador e a obra representada. Tem-se, neste sentido, de reconhecer a importância de Lessing, por ter formulado uma teoria estética a partir de um assunto tão polemizado desde os antigos, mas sempre de maneiras diversificadas e não resolvidas.

O que, todavia, incomoda na sua teoria é a ambivalência: possui da nova orientação a idéia da relação entre criação inventiva da arte, meios próprios de construção e percepção do fruitor.

Para isso, tocou todos os pontos vulneráveis da literatura e das artes plásticas e, neste sentido, estabeleceu paradigma. Porém, sua teoria se baseia na concepção mimética de criação artística e, neste sentido, representou o caminho oposto ao das novas posições. Mesmo assim, seu fundamento básico (forma espacial para as artes plásticas e forma temporal para a literatura), tornou-se o ponto central para a análise da evolução das várias formas de arte. O desenvolvimento da poesia lírica e da pintura, especialmente, ocorrerá através de suas oscilações entre esses dois pólos. Analisar esta evolução é o propósito maior deste ensaio e, para atingir seu intento, só existe um caminho: marcar posição em relação à concepção de Lessing. Isso implica mudar a rota em relação àquela por ele estabelecida, sem deixar de considerar pontos nevralgicos de sua teoria, pois são eles que permanecerão como polêmicos na evolução do topos "*ut pictura poesis*". Retomando as idéias presentes na carta a Nicolai⁽⁴⁾ escrita acerca da recepção do *Laocoonte*, devo registrar que, para Lessing, os meios pelos quais se consegue a elevação dos sinais arbitrários à categoria de sinais naturais, em poesia, são o tom das palavras, a posição dos termos, métrica, figuras e tropos, símiles, etc. Apesar disso, tal semelhança entre sinais arbitrários e sinais naturais é insuficiente, pois não se transformam completamente. Tal fenômeno só é possível naquele gênero mais elevado – trata-se da poesia dramática. Para ele, é o gênero dramático que melhor se adequa à forma mimética de representação. Lessing vê a poesia lírica como variedade inferior de poesia. Está, neste sentido, ainda muito próximo daquelas teorias de Jean-Baptiste Du Bos e se distingue das teorias de Diderot, pois este admite certos elementos emblemáticos, hieroglíficos, na poesia. Enquanto procedimento imitativo, a arte dramática era a que mais se aproximava da pintura ou das artes plásticas, em geral. "É evidente – diz Roman Jakobson – por exemplo, que, na Arte da Renascença, o dominante, o cume dos critérios estéticos do tempo estava nas artes visuais."⁽⁵⁾ Lembremo-nos da aproximação que Lessing faz de *Filotes*, de Sófocles, com as artes plásticas – denomina-o de "pintura viva". Todavia, é uma orientação externa e, assim, oposta à que se desenvolveu a partir do Romantismo. A grande diferença entre a orientação Clássica e a Moderna (do Romantismo em diante) está no "desvio do dominante", de uma visão externa para uma visão interna; de um movimento "centrípeto" para um movimento "centrípeto", valendo-me da adequada terminologia de Northrop Frye⁽⁶⁾. Para R. Jakobson, "o dominante pode ser estudado não apenas no trabalho poético de um artista isolado, de um cânone poético ou entre as normas de determinada escola poética, mas também na arte de uma época, então encarada como um todo particular"⁽⁷⁾. No caso específico das artes comparadas e, em particular, da poesia lírica e pintura, o desvio do dominante das teorias miméticas para as teorias expressivas é decisivo, para que seja possível acentuar um longo processo (final do século XVIII e todo o século XIX) no desenvolvimento das duas artes, de suas próprias naturezas.

⁴ Carta de G. E. Lessing a Nicolai, de 26 de maio de 1769. Cf. William K. Wimsatt, Jr. e Cleanth Brooks, *Crítica literária*, (Breve história), p. 328.

⁵ Roman Jakobson, "O dominante", in: Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. I, p. 486.

⁶ Northrop Frye, "Crítica ética: teoria dos símbolos", in: *Anatomia da crítica*, p. 77.

⁷ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 486.



Banco de dados

"A caça ao leão", de Eugène Delacroix (1855). Tela agora parcialmente destruída pelo fogo

III

A direção centrípeta que passou a conduzir a obra de arte plástica ou poética com o Romantismo intensificou-se ao longo do século XIX, seja na produção estética, seja no pensamento crítico. Atingiu seu ponto extremo na poesia de S. Mallarmé e na pintura de Paul Cézanne. Interessa-nos neste ponto, mais que mostrar os passos dessa evolução, refletir sobre seus resultados. São questões que dizem respeito a procedimentos específicos da pintura ou da poesia lírica do século XX, posteriores, portanto, àquele ponto extremo acima referido. A "grande meta", isto é, compreender a natureza do poético, atinge neste ponto seu momento de demonstração: compreender o "mais além" das influências temáticas ou correspondências estilísticas entre pintura e poesia. Detectar, dentro de alguns princípios, o que chamo de "homologia estrutural" entre as duas artes, numa época em que os artistas podem desenvolver livremente suas experiências de invenção. Essa conquista da arte tem como consequência o pagamento do tributo para que se justifique seu fim e sua potência. O confrontar-se com a própria identidade significa mirar-se detidamente num espelho convexo, e isto representa sempre uma opção muito difícil. Essa opção, no nosso tempo, dá-se pela arguta perscrutação do insondável, da tensão entre realidade e linguagem que alguns artistas conseguem superar numa "forma" dialética, em que a consciência autorreflexiva de sua engendragem acaba por instaurar a própria crise da representação. Em relação à literatura, que poderia se estender à pintura, Barthes definiu-a muito bem ao compará-la àquela "heroína raciniana que morre de se conhecer e vive de se procurar"⁸. Para ele, esta condição define-se num "estatuto propriamente trágico – nossa sociedade, fechada por enquanto numa espécie de impasse histórico, só permite à sua literatura a pergunta edípica por excelência – 'quem sou eu?' Ela lhe proíbe, pelo mesmo movimento, a pergunta dialética – que fazer? "⁹. Embora só lhe reste a pergunta edípica, o artista ao introjetá-la, "realiza", e ao "realizar", ao "proceder" com sua arte vale-se, nos últimos tempos, de recursos que, antes da "crise", pertenciam apenas ao reduto da arte vizinha.

Vassily Kandinsky discute essa questão de modo certo. Para ele, paradoxalmente, é graças à diversidade que as artes se fazem tão próximas umas das outras, nos últimos tempos. Tal fenômeno, para o pintor, responde consciente ou inconscientemente à frase de Sócrates: "Conheça-te a ti mesmo!" Uma arte pode aprender da outra o modo com que se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma, isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente. Concordando totalmente com o pensamento de Kandinsky, digo que, mais que uma busca de correspondências entre os elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes (cor-som, linha-sintaxe, etc.), acredito num princípio consciente de "construção", em que esses elementos são utilizados como ingredientes, mas "em relação" aos demais, próprios de cada sistema. São procedimentos construtivos que podem ser aprendidos por um e outro artista da arte vizinha e são eles responsáveis pela "homologia estrutural" entre as artes.

Alguns procedimentos fundamentais conduzem a arte do século XX, marcada, na sua maioria, pela intensificação da energia no espaço vibrante da obra. Sempre conformada enquanto hipótese, como um esboço de possibilidades, esta forma de arte se realiza pela dissonância entre o desejo e a manifestação. São, portanto, tensões de energia, seja no poema, seja na pintura. Se, no poema, o conflito da criação concentra-se no conflito entre o signo e a realidade, na sua relação arbitrária com o mundo, na pintura o conflito se dá na relação entre o ícone e o mundo, numa espécie de "suspensão indicial" de elementos visuais. A luta de forças (tempo e espaço empíri-

8 Roland Barthes, "Literatura e linguagem". In: *Crítica e verdade*, p. 28.

9 *Op. cit.*, p. 29.

cos) conduz a uma compreensão das duas artes num ponto indefinível em que os limites se bifurcam na "hora extrema" da manifestação criadora. As formas de expressão nas duas artes internalizam, por eliminação, as referencialidades empíricas imediatas e com elas a concepção empírica de tempo e de espaço. Na pintura, por exemplo, ao movimento da linha funde-se a visualização da cor. Se a obsessão pelo "reconhecimento" ou pela "identificação" imitativa atuou como estigma aprisionador na longa história da pintura, é nela que podemos assistir ao estilhaçamento verdadeiro desta dependência cognoscível do mundo. Cumpre participar do processo estabelecido por ela, em função de uma expressividade que acaba por recuperar o verdadeiro sentido das coisas. É lógico que as tensões de energia se acentuam nas obras pictóricas chamadas "abstratas", que, nem por isso, eliminam completamente sua força mimética.

Da mesma maneira, no que diz respeito à poesia, o destino das palavras já não pode mais ser compreendido como forma de ilustração do conhecimento. Já em poetas como Rimbaud e Mallarmé, nota-se uma permanente sondagem para encontrar o caminho, num processo vagaroso de recriação dos mesmos poemas, num processo de busca da palavra inaudita, cuja meta se assemelha a de pintores como Cézanne, Matisse e Mondrian. O exercício se estende, portanto, para além das veleidades empíricas, ou da personalidade do artista, e muitas vezes atinge a autonomia pura de uma nova realidade, sem deixar de conduzir, neste novo espaço, a uma leitura mais profícua da própria tradição. É evidente, nesta linha de realização, que os temas se reduzem, pois eles se transformam em motivos na tentativa de apreensão do essencial, onde não mais tem lugar a multiplicidade de conteúdos da realidade externa. Basta que se observem e se acompanhem, com atenção, as numerosas produções de *O monte de Santa Vitória* de Cézanne, para que se entenda esse processo que se opera no objeto natural, conduzindo as imagens representadas a certa incorporalidade.

Graças ao mútuo aprendizado dos sistemas plástico e poético é possível hoje se estabelecerem homologias macro ou microestruturais entre produções de tantos artistas.

Uma espécie de consciência estrutural aproxima, por exemplo, a obra poética de João Cabral à pintura de Joan Miró. A dimensão retórica de certas imagens que seriam do domínio da poesia passou a determinar a obra de certos pintores, como é o caso do uso da metáfora insólita de René Magritte ou da metonímia metamorfoseante de Piet Mondrian. Vale lembrar o princípio de desrealização plástico-poética norteado por intensa consciência estrutural da poesia de e.e. Cummings e da pintura de Paul Klee. Livres da necessidade de imitar, pintura e poesia passaram a privilegiar a "expressividade". Esse fio condutor das artes é determinado sempre pelo procedimento de "singularização" através do qual o artista, seja pintor ou poeta, empunhado do bisturi, retalha o signo comunicativo e constrói a teia resguardadora do enigma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. "De la expression o interpretación". In: *Lógica. Obras completas*. Tradutor Francisco de P. Samaranch. Aguilar, Madrid, 1977.
- _____. *Poética. Obras completas*. Tradutor Francisco De P. Saramanch. Aguilar, Madrid, 1977.
- DIDEROT, Denis. "Lettre sur les sourds et muets". In: *Premières oeuvres*. "Textes établis et présentés para Norman Rudich et Jean Varloot", Éditions Sociales, Paris, 1972 (baseado no original de 1751).
- DU BOS, Jean-Baptiste (abbé). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (I a III). Skatki-ne, Genève - Paris, 1982. (Reimpression de l'édition de Paris, 1770) - (1ª edição, 1719).
- FRANK, Joseph. "Spacial form in modern literature". In: *The widening gyre*.
- KANDINSKY, Vassily. *De lo espiritual en la arte*. Tradutora Elizabeth Palma. Premiá, México, 1981 (1ª ed. esp. 1979).
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradutor José Teixeira Coelho Neto. Perspectiva, São Paulo, 1977.
- WEISSTEIN, Ulrich. *Comparative literature and literary theory*. Tradutor William Riggano. Indiana University Press, London, 1973 (1ª ed. 1968, German).
- WELLEK, R. e AUSTIN, W. - *Teoria da literatura*. Tradutor José Palla e Carmo. Publicações Europa-América, Lisboa, 1962 (1ª ed., New Haven, 1948).
- WINCKELMANN, J. J. "Ideas sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura". In: *De la belleza en el arte clasico*. Tradução, prólogo, notas e apêndices de Juan A. Ortega y Medina. Universidade Nacional Autónoma do México, México, 1959. (Edição Gedanken Über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei, und Bildhauerkunst, 1775. Ed. Walther en Dresde y Leizig).