

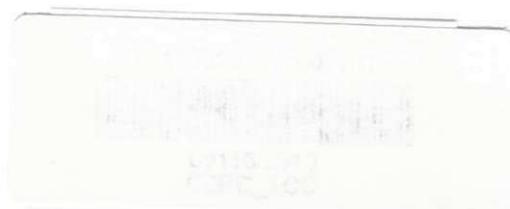


**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**A POESIA DE QUINTANA E A PINTURA DE MIRÓ: ONDE A LETRA E O
TRAÇO SE CONFUNDEM**

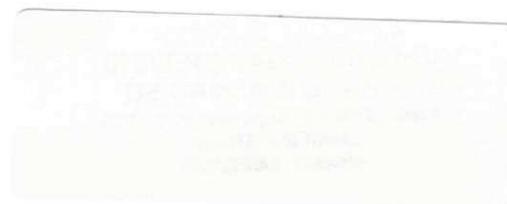
**Monografia apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos
Literários da Universidade Federal de
Campina Grande como requisito para
a obtenção do grau de Especialista em
Estudos Literários.**

**Orientador: Prof. Dr. Andrey Pereira
de Oliveira**



ROGENIA MACIEL LINS

**CAJAZEIRAS
SETEMBRO - 2008**



ROGENIA MACIEL LINS

**A POESIA DE QUINTANA E A PINTURA DE MIRÓ: ONDE A LETRA E O
TRAÇO SE CONFUNDEM**

**Monografia apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos
Literários da Universidade Federal de
Campina Grande como requisito para
a obtenção do grau de Especialista em
Estudos Literários.**

**Orientador: Prof. Dr. Andrey Pereira
de Oliveira**

**CAJAZEIRAS
SETEMBRO - 2008**





L759p Lins, Rogenia Maciel.
A poesia de Quintana e a pintura de Miró: onde a letra e o traço se confundem / Rogenia Maciel Lins. - Cajazeiras, 2008.
70f.: il. e color.

Não disponível em CD.
Monografia(Especialização em Estudos Literários)Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Formação de Professores, 2008.
Contem Bibliografia.

1. Arte. 2. Homologias estruturais. 3. Miró. 4. Quintana. 5. Especialização. 6. Pintura. 7. Poesia. I. Oliveira, Andrey Pereira de. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título

CDU 7

A poesia de Quintana e a pintura de miró: onde a letra e o traço se fundem

Rogenia Maciel Lins

Monografia aprovada em 20/11/2008 como requisito parcial para obtenção do grau de Especialista no Curso de Especialização em Estudos Literários, da UFCG – Centro de Formação de Professores/ Unidade Acadêmica de Letras, com a nota 9,5 pela seguinte banca:

Orientador: DR. ANDREY PEREIRA DE OLIVEIRA

DR. NALZER DE ARAÚJO WANDERLEY
(Argüidor(a))

Ms. MARCÍLIS GARCIA DE QUEIROZ
(Argüidor(a))

Cajazeiras, PB
2008

Dedico este trabalho ao homem que me fez perceber desde muito cedo a importância dos estudos. O homem que todo esforço fez para que eu pudesse ter uma boa formação, indo algumas vezes além de seus limites. O homem para quem o ser humano tem a obrigação de ser melhor e de caminhar sempre para a superação de si.

Dedico essa pesquisa ao homem que muito mais que cuidar de mim, me amou incondicionalmente: a **Renê Maciel de Sousa**, meu pai, minha força, meu comandante.

(In memoriam)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado a alma inquieta dos amantes das artes e do conhecimento.

A minha família, pelos momentos de apoio e de carinho que sempre tive junto a ela. Em especial, a *Angelina Lins Maciel*, grande mulher, espelho de amor e de zelo pelos filhos e marido. Minha mãe.

Ao meu esposo Jarismar, por seu silêncio.

A Andrey, admirado professor, por sua vocação nata e pelo apoio na escolha dos caminhos que tive que fazer ao longo dessa pesquisa.

A pintura recebe todas as cores; a poesia todos os estilos. A poesia retrata vis e humildes pessoas, a pintura as descreve; a pintura retrata ervas e flores, e delas se veste tal vez a poesia. Cresce uma e outra, e admitem ações grandiosas e excelentes, não aborrecendo as meãs e ordinárias [...]. representam a escuridão da noite, o furor dos ventos, o horror dos bosques, a frescura dos jardins, a clareza das águas. Mostram os raios cintilantes dos olhos azuis e negros, a louridão dos cabelos, o resplandecer das armas, as tempestades do mar, os incêndios das cidades. (MUHANA, 2002, p. 105)

RESUMO

O trabalho com a poesia e a pintura vem, desde o início, apontando para uma linha comparativa, no sentido de se traçar semelhanças e diferenças entre essas formas de artes, há muito consideradas irmãs, seja quanto ao aspecto formal, seja quanto ao conteúdo que é representado por essas artes. De acordo com Aguinaldo José Gonçalves, estudando Lessing, essas semelhanças constituem o que ele chamou de *homologias estruturais*, e apontam para um conjunto de elementos idênticos, encontrados em objetos artísticos poéticos ou pictóricos. Já Aristóteles, estudando a tragédia, em sua *Poética*, lançou as bases desse estudo, na medida em que passou a examinar aquelas artes do ponto de vista da elaboração de critérios de identidade e dessemelhanças em algumas passagens do seu livro. Embora antiga a temática, o estudo dessas artes se constitui ainda como algo novo, que tem ganhado espaço a cada dia nos campos acadêmicos. Ao se estudar, de modo comparativo, trabalhos de poesia e pintura, é possível ao pesquisador traçar padrões de semelhanças, ainda que a obra e o artista pertençam a realidades distintas, a exemplo dos trabalhos de Mário Quintana e de Joan Miró, que constituirão o *corpus* desta pesquisa. O resultado desse tipo de freqüentação do objeto artístico é a abertura de um leque de possibilidades de leitura, que leva o leitor/observador a se aproximar cada vez mais, e mais intensamente, da arte em geral.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, Homologias Estruturais, Miró, Quintana, Freqüentação.

ABSTRACT

The work with poetry and painting starts pointing to a comparative line, to draw similarities and differences between these forms of arts, considered sisters for a long time. According to Aguinaldo Jose Goncalves, studying Lessing, these similarities are consisted of what he called structural homologies, and pointed out a number of similar elements, art objects found in poetic or pictorial. When Aristotle has already studied the tragedy in his Poetics laid the foundations of this study, therefore it began to examine those arts from the viewpoint of development of criteria for identity and dissimilarity in some passages of his book. Although the statement has been considered too ancient, the study of such arts is still working as a new speech, but it arouse interest on academic areas daily. While studying in comparative way, works of we make up possibilities that enable to the researcher to develop patterns of similarities, even though the work and artist, belong to different realities, the work of Mario Quintana and Joan Miró are often very like alike. The result of this type of “frequentation” directed to the artistic object, has led to a range of possibilities for reading, which takes the reader / observer to bring more and more intensively, art in general.

KEY WORDS: Art, Structural Homology, Miro, Quintana, “Frequentation”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE	12
2. A FREQUENTAÇÃO DA OBRA DE ARTE.....	16
3. POESIA E PINTURA	22
3. 1 LAOKOON REVISITADO	24
3. 2 OS PARALELOS DE ARISTÓTELES	30
3. 3 POESIA E PINTURA, OU PINTURA E POESIA	40
4. ALGUMAS REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS	45
4. 1 JOAN MIRÓ i FERRÁ	45
4. 2 MÁRIO QUINTANA	47
5. MIRÒ X QUINTANA	52
5. 1 OS AUTO-RETRATOS	52
5. 2 CIURANA, A MESMA RUAZINHA SOSSEGADA	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS	70
LISTA DE ANEXOS	

INTRODUÇÃO

O presente trabalho, fruto primeiro da admiração pela arte, em especial, pela pintura e pela poesia, surgiu da necessidade de se dedicar um espaço maior no campo da pesquisa acadêmica àquelas duas formas de arte.

Atualmente, temas como a arte têm sido fruto de discussões secundárias, dadas as necessidades mais urgentes que afligem o universo humano, como por exemplo, saúde, alimentação, trabalho, e num degrau a menos de importância, a educação básica. Daqui decorre que uma formação em “arte” seria um bônus na atual problemática do indivíduo que, compelido a atender suas necessidades primárias, renega a um canto distante, a sua formação cultural.

Sobre esse assunto Antônio Cândido (CANDIDO, 1995) defende que a literatura e a arte de modo geral são um direito básico do ser humano, colocando essa temática num patamar igual ao de outros fatores como saúde, alimentação, etc. Sobre esses direitos fundamentais, ele lembra Padre Louis-Joseph Lebret que os chamou de “bens incompressíveis”, ou seja, que não podem ser negados a ninguém. E outros de somenos importância, chamou de “bens compressíveis”. Sobre o assunto, defende o estudioso:

[...] são incompressíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc.; **e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura.** (grifo nosso) (CANDIDO, 1995, P. 241)

À parte toda a discussão social abordada na teoria de Antônio Cândido, não podemos conter a crescente demanda no sentido de se efetivar cada vez mais estudos e pesquisas sobre a arte. Essa necessidade não surge da curiosidade gratuita dos acadêmicos e das instituições escolares, mas já é reflexo da tentativa, cada dia mais comum, do povo em se apropriar do universo cultural que o cerca. Precisamos estudar a arte.

Mesmo com essa crescente busca do homem pela compreensão da arte, as pesquisas nesse campo ainda são singelas. Além disso, em se tratando de literatura, grande parte dessas pesquisas têm se dedicado a estudos que têm como foco a linguagem verbal, a palavra escrita.

Nesse sentido, nossa proposta de trabalho pode ser considerada ousada, dada a escassez de material de pesquisa e de teorias que possam subsidiar nossas discussões. Motivo pelo qual, decidimos organizá-lo de modo didático e objetivo.

Nosso trabalho volta-se para a discussão de cunho comparativo entre duas formas de artes aparentemente distintas: a poesia e a pintura. Acreditamos que podemos encontrar diversas semelhanças entre objetos artísticos de autores diferentes que trabalham com a poesia e com a pintura. Tais semelhanças decidimos chamar de homologias estruturais, a exemplo de Aguinaldo Gonçalves Dias.

Para fundamentar nossas discussões, escolhemos os trabalhos do pintor espanhol Joan Miró e do poeta Mário Quintana, ambos reconhecidos pela forma simples de concretizar o objeto artístico: o poema; a tela. O texto na íntegra, divide-se em cinco capítulos, organizados numa seqüência tal que cada texto serve de suporte à leitura seguinte, de modo a se complementarem.

No primeiro capítulo intitulado *Algumas considerações sobre arte* buscamos preparar o espírito do leitor para as futuras discussões de cunho filosófico pelo qual passaria posteriormente, abordando alguns conceitos de arte, e delimitando o seu campo dentro da nossa pesquisa.

O capítulo primeiro é complementado pelo segundo *A freqüentação da obra de arte*, e se volta à temática da abordagem que o homem assume diante do objeto artístico. Por que admiramos o objeto artístico? Como se dá esse encontro do homem com a obra de arte? O que determina o nosso gosto diante das várias expressões artísticas? Essas são questões abordadas nessa parte do trabalho.

No capítulo *Poesia e Pintura*, subdividido em três outras partes (*Laokoon revisitado*, *Os paralelos de Aristóteles*, e *Poesia e pintura, ou Pintura e poesia*) decidimos dar substância ao trabalho ao mesmo tempo em que afunilamos as discussões sobre a arte. Aqui, traçamos diferenças e semelhanças entre a poesia e a pintura, com auxílio dos textos de Aguinaldo Gonçalves Dias, sobre o estudo de Lessing acerca de uma escultura chamada *Laokoon*, onde também traça homologias estruturais entre poemas e pinturas de artistas famosos. Outro texto de suma importância que nos ajudou nessa empreitada foi *A Poética*, de Aristóteles, onde conseguimos discutir os seis paralelos que ele traça sobre essas duas formas de arte. E, por fim, o texto de Adma Muhana, que aborda as anotações de Manuel Pires de Almeida sobre a *Poética* de Aristóteles.

No quarto capítulo, *Algumas referências bibliográficas*, tentamos situar o leitor quanto aos artistas escolhidos para exemplificarem a nossa pesquisa: numa seção, Joan Miró; noutra,

Mário Quintana. Nesse ponto, apenas foram tratadas informações de ordem bibliográfica dos referidos artistas.

Por fim, no último capítulo, *Miró e Quintana*, temos o estudo comparativo entre dois pares de suas obras: o *Auto-retrato* de Miró e *O auto-retrato* de Quintana, no primeiro exemplo; e, *Ciurana, o povoado*, de Miró, e *A mesma ruazinha sossegada*, de Quintana.

Assim organizada, a nossa pesquisa propõe um novo olhar sobre o estudo das artes, em especial, sobre o estudo comparativo entre a poesia e a pintura, que desde tempos remotos têm sido consideradas como artes irmãs. Os exercícios aqui realizados buscam apenas abrir novos caminhos para o estudo sistemático de comparação entre as diversas artes, com enfoque àquelas artes.

Ousamos afirmar que é sim, possível, encontrar homologias entre artes diversas de artistas diversos, de contextos artísticos distintos, porque de qualquer modo, e *a priori* a arte, trabalha com o belo, com a *mimesis*, e com o poder de expressão dos artistas. Isso, por si, já configura um padrão entre as artes, mas o desafio mesmo a que nos propomos é ultrapassar esses muros e avançar em busca daquilo que os estudiosos têm chamado de função primeira da arte: o poder de desautomatizar o homem do universo em que vive, e por isso, de reeducá-lo.

1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE

Da mesma matriz do português *arte* a palavra latina *ars* está na raiz do verbo *articular*, no sentido de fazer juntas as partes de um todo. O vocábulo, na verdade, designava quaisquer operações ou atividades que visavam a comover a alma (música, poesia, teatro), ou mesmo outros ofícios como o artesanato, a cerâmica, a tecelagem e a ourivesaria, mas todas com um quê de unir o útil ao belo. Daí porque Coli (2007, p. 8) em seu livreto, afirma categórico que a arte “são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo”.

Esse sentimento admirativo nasce assim, da captura e enquadramento do “belo” no objeto artístico. Na verdade, o artista consegue despertar a admiração do expectador através da sua técnica em operar na natureza.

Na verdade, a arte se constitui num fazer, ou como prefere Alfredo Bosi, *num conjunto de atos*. Ela pressupõe trabalho, produção. *Technè* para os gregos denotando o modo exato de se realizar uma tarefa. Mas o que diferencia uma produção, ou uma construção qualquer de uma produção artística?

A arte tem representado, desde a Pré-História, uma atividade fundamental do ser humano, através dela consegue-se registrar toda uma idéia da cultura de um povo, num determinado lugar, numa certa época.

Para Alfredo Bosi (2004, p. 13) a arte é “um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura... movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos”. Nesse sentido, qualquer atividade humana de produção, desde que conduzida a certo fim, diz-se artística.

Também relacionando *arte* com a idéia de um *fazer*, Adma Muhana (2002, p. 13), em sua obra intitulada *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*, afirma que “... a poesia e pintura são artes (*ars*), cujas obras (*opera*) têm uma finalidade, cujo ofício é desempenhado por alguém que conhece seus preceitos (artífice)”. Percebemos que os elementos estruturantes do conceito de arte giram, aqui, em torno de um fazer (ofício), realizado por um “artífice”. No entanto não confundamos a tarefa do artista com a de um simples operário. Como defende Ferreira Gullar em seu livro *Sobre arte; sobre poesia*:

O artista é um homem que descobriu que as coisas não são apenas o que se vê, o que erradamente se vê. As coisas dizem mais do que demonstram na sua anônima mudez. ... o artista é um homem que quer romper a sua individualidade, os limites dela, porque sabe que é mais do que aparenta.

Esse caráter da arte enquanto “técnica”, “ato”, “fazer” é inquestionável, dada a verdade objetiva da ação do homem na natureza transformando-a, tendo como fanal o conceito do belo. A verdadeira problemática nessa área refere-se mesmo àquela antiga discussão que pretende esclarecer o que é e o que não é arte.

Na introdução do seu pequeno livro sobre Arte, Jorge Coli inicia o texto afirmando que definir *arte* é coisa difícil, as respostas são divergentes, contraditórias e muitas vezes exclusivas. E mais adiante confessa: “uma definição que parta da natureza da arte é tarefa vã”. No entanto, reconhece que mesmo sem possuímos uma definição clara e lógica do conceito de arte, somos capazes de identificar algumas produções da cultura em que vivemos como sendo *arte*.

Isso acontece porque para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui alguns mecanismos ou instrumentos específicos, como a crítica de arte, os museus os historiadores de arte, etc. Feito o estudo, os meios de comunicação e demais vias de comunicação levam até o público os informes mais básicos sobre arte, sem necessariamente refletirmos sobre o assunto.

A arte instala-se no nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos, e enquanto se concretiza no nosso entorno vai se tornando pouco a pouco uma necessidade.

Mesmo assim, com todo esse “apoio” de tais instrumentos, o homem sofre com tantas discussões daqueles que se dizem artistas ou estudiosos da arte, e vive se perdendo num emaranhado de tendências artísticas e produções que beiram à loucura e o bizarro. Sobre esse impasse no (re)conhecimento do objeto artístico tem-se famoso episódio acontecido ao pintor Matisse. Quando abordado por uma senhora sobre uma pintura sua: “Mas eu nunca vi uma mulher como essa!”, replicou: “Madame, isso não é uma mulher, é uma tela!”.

No geral, as pessoas têm uma tendência a esperar do objeto artístico uma coincidência com a verdade objetiva, quando na verdade o que a arte propõe é mesmo, uma verdade estética própria da representação, e que não precisa retratar aquela objetividade do mundo real.

Jorge Coli (2007, p.90) acerca da importância e utilidade da arte, descreve:

[...] fruto do gesto gratuito a arte possui uma existência frágil, pois não é necessária. Podemos constatar em nossa cultura dois registros diferentes que a alimenta. Num deles, o objeto artístico encontra-se instalado no interior de funções econômicas ou sociais: embora enquanto arte o elemento de um vasto mecanismo é empregado para outros fins. Esse emprego garante-lhe a sobrevivência. No outro registro, o objeto artístico reduz-se à gratuidade; esvaziando de toda função, ele depende de uma assistência ao mesmo tempo intencional e artificial, provocada unicamente pelo seu prestígio de ser arte.

Isso significa que os objetos artísticos possuem funções sociais e econômicas que permitem sua constituição e seu desenvolvimento. Quando sua função muda, a arte se torna uma espécie de objeto prestigioso. Desse modo, podemos concluir que, para sobreviver, a arte necessita sempre de assistência, seja de criação, seja de conservação.

Alfredo Bosi cita as três linhas de reflexão da arte segundo Luigi Pareyson, um dos mais importantes pensadores italianos do nosso tempo: arte como construção, como conhecimento, e como expressão.

Desse modo, a arte é importante porque constrói, porque produz conhecimento, e porque expressa. Desse ângulo, percebemos que aí se encontram aspectos internos e externos da produção artística, uma vez que aí se encontram o conhecimento (do artista e do mundo), a expressão (de caráter extremamente interno do artista) e o processo de construção (de caráter mais externo). De modo bem simples, citemos a sinopse dessas vertentes, do próprio livro de Bosi:

A arte é um fazer, uma operação construtiva, um ato de formar e transformar os signos da natureza e da cultura. A arte é um conhecer, um modo de representação que percorre um caminho cujos extremos se chamam naturalismo e abstração. A arte é um exprimir, uma projeção da vida interior que vai do grito à alegoria, passando pela vasta gama de símbolos e de mitos.

Na verdade, todos esses posicionamentos acerca do conceito de arte, remetem ao “*belo*”, pois, grosso modo, a arte é a expressão do belo. Mas, afinal, o que é o belo? A filosofia procurou através dos tempos descobrir e definir os fundamentos imutáveis do belo, na tentativa de conformar o objeto artístico ao conceito, ou não, do belo. O que aconteceu,

afinal, foi que levantaram os fundamentos de quase todas as problemáticas sobre o assunto, mas nada que conseguisse delimitar o conceito de arte. O que temos de teoria da arte até os nossos dias, serve somente para aguçar os debates e os corações dos estudiosos da área, mas não podemos afirmar que dispomos de um conceito de *arte*, ou mesmo de *belo* que atenda ao mar de questionamentos do campo.

No entanto, talvez não seja tão necessário limitar ou condensar um conceito de arte, porque, na verdade, pode-se com isso, ir contra a sua natureza mesmo: a arte pertence ao lado subjetivo do homem. Em uma comparação simplória, pode-se dizer que a arte está para a alma, assim como a ciência está para o corpo. O que importa mesmo é que ela exista. Não precisamos compreender algo para podermos amá-lo. Apenas, precisamos amá-lo, tal como ele se apresenta a nós.

Ferreira Gullar (2006, p.132) diz que a obra de arte se nos apresenta como um ser vivo. Ou é um ser vivo ou não é obra de arte. E sobre o assunto cita Picasso que dizia que “um quadro é um ser vivo, que respira: se se puser um espelho junto a ele, o espelho fica embaciado...” Em seguida, o escritor explica como o artista consegue passar essa animosidade à sua obra:

Não se sabe como, o sentimento que anima o artista passa através de seu braço, vence a resistência do pincel e se transmite à matéria originariamente morta que vai se espalhando e ganhando vida na superfície da tela. (GULLAR, p. 132)

Seja qual for a forma de manifestação (música, pintura, poesia, escultura, etc) a arte surge como reflexo da necessidade subjetiva do homem de expressar-se diante daquilo que lhe foi exposto na natureza. Como se a todo instante ele fosse desafiado a competir (com Deus?), a recriar o mundo que o cerca. Isso surge da sua permanente sensação de insatisfação diante do Universo, diante das suas limitações.

Através da arte, o homem esquece (ou brinca de esquecer) que é um ser limitado, e que pode mais que o que julga poder; que é bem mais daquilo que sente ser. Não importa apreender um conceito: o homem continuará criando ao seu modo, e arte continuará cumprindo o seu papel essencial de surpreender a humanidade.

2. A FREQUENTAÇÃO DA OBRA DE ARTE

Retomando um dos conceitos de arte de Jorge Coli (2007, p. 8) abordados no capítulo anterior desse trabalho como certas manifestações da atividade humana diante das quais possuímos um sentimento de admiração, podemos nos perguntar, por exemplo, de que maneira nasce esse processo admirativo e como ele determina as escolhas estéticas do homem em relação às diversas produções artísticas, das quais tem contato, de modo direto ou indireto.

Alfredo Bosi em suas *Reflexões sobre a arte*, afirma que aquilo que nos leva a sondar o “ser da arte”, ou o objeto artístico (poema, música, pintura, escultura, etc), é o processo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos. Tal reflexão de cunho filosófico aponta para a teoria de Luigi Pareyson (apud. BOSI, 2004. p. 8) que defende que a Arte possui três vertentes ou momentos: o fazer, o conhecer e o exprimir. Desse modo, e em resposta ao questionamento proposto, poderíamos concluir que, para Pareyson, o homem admira a arte enquanto forma de expressão, enquanto forma de conhecimento e, enquanto técnica.

Cezzane, também citado por Bosi, declarou certa vez: “sim, eu quero saber. Saber para melhor sentir, sentir para melhor saber”, o que aponta para uma concepção cognitiva da arte. A arte enquanto conhecimento seria, pois, a vertente, cujo fundamento refletiria o pensamento de Cezzane. Nesse sentido, aquele processo admirativo de que fala Jorge Coli se constituiria também como processo cognitivo, haja vista o fim a que se destinaria (conhecer).

Sobre essa reflexão é ainda Bosi que nos explica essa relação entre o admirador e o objeto estético a ser admirado:

Esse vínculo é, à sua maneira, cognitivo. Tudo está em compreender melhor o modo pelo qual a intencionalidade poética apreende e penetra o que Dante chamou ‘o grande mar do ser’. (BOSI, p. 27)

Assim, retomando um dos questionamentos propostos, e adaptando-o à teoria de Pareyson que Bosi nos propôs, poderíamos apontar para três respostas, que não se anulam, mas antes, se completam: o homem admira a arte porque ela é uma técnica, através da qual se transforma a matéria, a princípio pura, *in natura*, em uma matéria cultural. Essa vertente aponta para um conceito de arte enquanto produção de um novo ser – o objeto artístico

(poema, música, pintura, escultura, etc) – e por isso, como trabalho. De outro modo, o homem admira a arte porque ela é conhecimento, conforme já se demonstrou, e, terceiro, o homem admira arte porque ele é expressão, e como tal, concretiza-se em um objeto estético, que deve ser observado, lido, admirado.

Observe-se que as três vertentes tomam como pano de fundo diferentes atores: a primeira, que trata a arte como técnica, concentra a atenção na pessoa do autor, que é aquele que produz a obra através da sua *technè*; a segunda, que vê a arte como conhecimento, centra-se no processo admirativo; e a terceira (arte como forma de expressão), foca o objeto estético. Cabe, pois, ao estudioso da arte, adotar o critério que lhe seja conveniente ao desenvolvimento da sua pesquisa, conforme determine a necessidade do seu trabalho.

Afora as considerações abstratas e de cunho filosófico, podemos inferir das reflexões anteriores que o espaço onde se realiza o encontro mesmo do homem com a arte não está nem naquele que observa (admira), nem no objeto estético (obra de arte), está fora deles, mas depende deles, porque está exatamente dentro desse processo, ao qual Coli chamou de admirativo, e que Bosi (2004, p. 27), estudando Pareyson, qualificou-o como cognitivo, em uma das suas três vertentes. Citando Novalis, Bosi (2004, p. 27) arremata: “onde o mundo interior e o exterior se tocam, aí se encontra o centro da alma”.

Devemos, no entanto, acrescentar que esse encontro com a arte não é espontâneo, nem imediato, uma vez que pressupõe algum esforço dentro do campo cultural, onde se propõe o encontro estético. Desse modo, compreende um fazer, uma postura ativa frente ao objeto artístico, acarreta todo um complexo de fatores que vão desde o material utilizado na produção, seja qual for a variante de expressão artística (poesia, pintura, literatura, etc), até as implicações pessoais do observador, ou as condições sociais onde se realizou o encontro, por exemplo. Trata-se mesmo de um jogo, onde cada peça tem o seu papel e o seu valor na produção do resultado final, no caso, no encontro do homem com o objeto artístico. Mas, retornando ao segundo questionamento proposto, como esse processo admirativo determina as escolhas estéticas do homem em relação às diversas produções artísticas?

Como dissemos, esse encontro não é espontâneo, pois depende daqueles fatores que citamos e mais um sem-número de outros fatores. Dessa forma, quando julgamos um objeto artístico dizendo que “gostamos” ou “não gostamos”, mesmo que acreditemos ser um pensamento livre, estamos na realidade sendo determinados por todos esses fatores ou mecanismos culturais, dos quais não podemos nos desprender.

Para Coli (2007, p.117), “gostar” ou “não gostar” não significa possuir determinada sensibilidade artística, mas apenas uma reação do complexo de elementos culturais que estão

dentro de nós diante do complexo cultural que está fora de nós, isto é, a obra de arte. E aqui vale lembrar a citação anterior de Novalis: “onde o mundo interior e o exterior se tocam, aí se encontra o centro da alma”, e o centro da arte. Desse modo, nossas escolhas por determinados artistas ou obras em detrimento a outros/as, depende na verdade, de todo esse conjunto de mecanismos subjetivos e culturais. Tomemos, a princípio, como exemplo, a pintura. Para tanto veremos uma tela da artista mexicana Frida Kahlo, *As duas Fridas* (figura 1¹), e uma natureza morta do pintor Gauguin (figura 2).

Quando observamos *As duas Fridas*, por exemplo, pode ocorrer o encontro da expressão concreta do objeto artístico com os elementos subjetivos e culturais causando-nos a sensação de estranhamento, típica resultante da admiração das obras de arte. Expliquemos melhor: ao observar a tela em foco, podemos perceber durante a leitura que ela nos faz refletir sobre a questionada dupla personalidade humana, as crises nos relacionamentos e, em particular, sobre a dor da separação. Apreendemos (talvez de modo automático, talvez de modo prático através das nossas experiências de vida) na nossa cultura que as separações são dolorosas, e que a dor deve ser evitada. Conhecemos pessoas próximas a nós que tiveram experiências sentimentais negativas em seus relacionamentos, e de certo modo, compartilhamos daquela dor. Assim, haverá uma tendência para a realização do encontro artístico, onde estruturas subjetivas e culturais se complementam.

Por outro lado, quando observamos, por exemplo, uma natureza morta de Gauguin, aquele encontro artístico não encontra espaço para se concretizar, pois que o objeto artístico não nos desperta reflexões ou quaisquer outras sensações. Não há nada em nossas vivências que viabilize esse encontro, e, desse modo, corremos o risco de perdermos aquele encontro, ou na visão de Umberto Eco, citado por Coli (2007, p. 71), de não captarmos os sinais emitidos pela obra de arte, já que a mesma é considerada um emissor.

É claro que as considerações acima sobre as pinturas foram meramente exemplificativas, dada a inquestionável capacidade que as naturezas-mortas de Gauguin têm de alcançar o leitor-observador e se confirmar enquanto objeto artístico.

Vejamos então, se o mesmo pode ocorrer com a literatura. Para tal escolhemos dois poemas, a princípio, distantes quanto ao tema, quanto à forma, quanto ao estilo: “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Versos íntimos”, de Augusto dos Anjos:

No meio do caminho

¹ As figuras que servirão de apoio ao presente trabalho foram retiradas dos livros que compõem a referência bibliográfica, e encontram-se todas na seção de anexos, na parte final dessa pesquisa.

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Publicado pela primeira vez na modernista *Revista de Antropofagia*, em 1928, o poema deflagrou uma série de críticas. No poema, o eu - lírico insiste na lembrança de um evento ocorrido que lhe marcara profundamente. Traduzido na palavra *pedra*, o evento rouba toda a atenção do leitor, que ao finalizar o poema, volta seu pensamento para uma interrogação que se faz contundente: qual teria sido esse evento? Que seria essa pedra?

Ao mesmo tempo, e dentro daquele contexto cultural citado anteriormente, poderemos voltar nossa atenção às nossas próprias *pedras*, pois que ao freqüentar esse objeto artístico – o poema – conseguimos nos encontrar com a temática do poema, que nos levou às nossas próprias experiências de vida. Houve aqui novamente o encontro artístico, onde estruturas subjetivas e culturais se complementaram.

Vejamos o poema de Augusto dos Anjos:

Versos Íntimos

Vês! Ninguém assistiu ao formidável
 Enterro de tua última quimera.
 Somente a Ingratidão - esta pantera -
 Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
 O Homem, que, nesta terra miserável,
 Mora, entre feras, sente inevitável
 Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
 O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
 A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
 Apedreja essa mão vil que te afaga,
 Escarra nessa boca que te beija!

Podemos aqui, e somente a título de exemplificação, freqüentar o poema do escritor paraibano, e rejeitarmos aquele encontro artístico, digamos porque não conseguimos admirar o seu vocabulário, ou a sua temática depressiva. Pois que, no meu contexto cultural e meus elementos subjetivos não me impulsionam de modo a causar-nos a sensação de estranhamento, típica da admiração das obras de arte. Esse objeto, para nós, pode não parecer artístico.

Os exemplos são tão muitos quanto variados. O mesmo pode ocorrer com a música, com a escultura, com a dança, e com as demais formas de expressão artística. Assim ocorre o jogo estético: um artista, um objeto de arte, e um leitor-admirador, e, num plano mais abstrato e filosófico, o fio condutor que os junte. Vimos que esse fio é determinado por uma série de fatores subjetivos e culturais que cercam aqueles elementos, durante o que Coli (2007, p. 115) chamou de “freqüentação” da obra de arte, pois não há dúvida de que temos preferências e afinidades por um ou outro objeto artístico, o importante no final, é que nossa relação com ele seja sempre proveitosa.

“Freqüentar” uma obra significa, antes de tudo, um ato de interesse, através do qual mantemos um contato com a mesma, aumentando nossa proximidade dela, e nos tornando mais confiantes para transitar pelas possíveis leituras que ela nos propõe. Freqüentar uma obra é, pois, admirá-la. É claro que uma leitura rápida não será suficiente para o enriquecimento desse encontro, daí o conceito de freqüentação, de Jorge Coli, apontar para a necessidade de uma abordagem mais profunda.

Esse contato elementar e primeiro deve e pode ser ultrapassado de várias formas, e é o próprio Coli quem explica que

[...] podemos ler textos sobre o quadro, ou recorrer a outros textos que não sejam de história ou crítica de arte. [...] Podemos ainda comparar entre si quadros do mesmo autor; ou quadros do mesmo gênero; ou quadros de pintores que tenham afinidades com aquele que nos interessa... podemos enveredar por mil sendas diferentes: o essencial é nos mantermos, sempre, próximos à obra. (2007, p. 122-125)

Em suma, pela freqüentação evitamos que a nossa relação com a obra se realize por intermédio de outrem, pois é através dela que a subjetividade acontece. Diante dessa idéia de freqüentação da obra de arte, podemos fundamentar o objetivo do nosso trabalho de comparar a pintura de Joan Miró e do poeta Mário Quintana, com a necessidade de nos aproximarmos

desses artistas (e de suas obras) e, de modo análogo, aproximar as obras desses dois artistas entre si.

Antes, porém, não podemos esquecer o fato de que essa atitude de freqüentar o objeto artístico não está livre das influências subjetivas e culturais externas, conforme explicado anteriormente. Esses fatores constituem os mais variados mecanismos e vão desde o material utilizado na elaboração do objeto até o contexto sócio-político, onde a obra foi realizada. No entanto, para exemplificar, tomaremos o tempo, abordado nas reflexões de Coli sobre a arte, como mecanismo incondicional de influência artística:

Abrangendo ainda mais o campo do conceito, descobrimos que as diversas épocas constroem uma espécie de pano de fundo estilístico comum às obras, por diferentes que sejam. Não existem artistas mais dessemelhantes que Rossini e Beethoven, que David e Goya; há neles, entretanto, alguns elementos comuns que, embora difusos, são próprios à sua época e os reúnem. Eles ‘pertencem’ à mesma época, e não podemos imaginá-los fora dela: quando vemos uma pintura de Goya ou David, mesmo sem conhecer seus autores, sabemos que elas não poderiam ter sido feitas nem no começo do século XVIII, nem no fim do século XIX, mas é também certo que, dentro das mesmas épocas, segundo afinidades entre produções de diferentes criadores, é possível reagrupá-las sob denominadores particulares [...].

O mesmo pode ser dito em relação ao espaço: artistas que freqüentam um mesmo local tendem a lançar em suas obras, reflexos desse ambiente. É o que acontece, por exemplo, aqui no Brasil, com os escritores da região nordeste. Em sua maioria, eles abordam temáticas locais, recheando os seus trabalhos de um certo regionalismo, por refletir exatamente os costumes do povo daquela localidade, como podemos constatar em obras de José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna, entre outros.

Dentro dessa perspectiva, buscaremos comparar as obras de Quintana e de Miró com o intuito de definir alguns padrões entre seus objetos artísticos, tendo como base os seus aspectos formais e substanciais.

3. POESIA E PINTURA

Conforme vimos em Coli (2007, p.7), é tarefa difícil definir a Arte em geral dada às divergências e contradições sobre o assunto. De modo análogo, podemos afirmar que em se tratando de pintura e poesia, a discussão permanece, e até pode ganhar contornos mais acentuados, em razão da essência filosófica que encerram.

Mesmo assim, Coli nos sossega ao assegurar que, embora não tenhamos alguma formação crítica a respeito da Arte, o nosso ambiente cultural se encarrega de incorporar em nós conceitos básicos, de modo a fazer com que (re)conheçamos diversas expressões artísticas que circulam em nosso meio. O modo como esse conhecimento chega até nós seria algo quase imperceptível.

É o que acontece, por exemplo, explica o autor, com o fato de que grande parte das pessoas sabe que Shakespeare é um grande escritor; que Mozart é um gênio da música; que Da Vinci é o mestre da pintura. Assimilamos essas informações de maneira quase imperceptível.

No entanto, dentro dessa amplidão de expressões artísticas, o que sabemos especificamente sobre as artes? Até onde conhecemos essas variantes artísticas que nos cercam diariamente. Os poemas saíram dos livros e ganharam o espaço do mundo: vemos poesias estampadas em outdoors, em cartões e até em camisetas; as telas de pintores famosos saíram dos museus e dos catálogos de arte e agora podemos encontrar um Van Gogh na bolsa da elegante senhora que passeia no shopping. Mas será que o que sabemos sobre essas artes é suficiente para admiti-las como ocorrências comuns na nossa vida cotidiana? O que sabemos sobre a poesia, especificamente? E sobre a pintura? E mais ainda: sobre as duas juntas?

Esse tema, embora antigo, é ainda atual; e as discussões embora profundas, são ainda poucas. Escolhemos o trabalho com a poesia e com a pintura por uma série de motivos: o primeiro e o mais forte deles é de ordem subjetiva e remete às preferências pessoais, ou como justifica Aguinaldo José (1994, p. 18) o seu trabalho: “questão de gosto, sem o qual se tornaria inviável qualquer investigação”; o segundo refere-se ao desafio que se configura pesquisar sobre um tema ainda raro, com certa escassez de material e de cunho altamente subjetivo e filosófico; e terceiro, porque, tanto a poesia quanto a pintura são formas artísticas que têm conquistado cada vez mais o cotidiano das pessoas, conforme exemplificamos anteriormente.

Com o auxílio de alguns trabalhos sobre o assunto, tentaremos avançar mais uns passos em direção à substância dessas expressões de arte, de modo a possibilitar uma aproximação do leitor desse trabalho com a poesia ou com a pintura, ou ainda, com as duas ao mesmo tempo.

Dentre essas obras, destacamos a importância de três textos básicos: o texto do citado Aguinaldo José Dias *Laokoon Revisitado*, onde propõe um estudo através da sistematização de “homologias estruturais” entre obras (pintura e poesia), ou de relações entre sistema plástico-pictórico e sistema poético. Seu objetivo (1994, p. 20) é *tentar compreender a arte do nosso tempo – sobretudo a poesia e a pintura do século XX...*, mostrando que essas duas formas de arte nunca estiveram tão próximas. Para isso ele divide a obra didaticamente em duas partes: na primeira, trabalha sobre o *UT PICTURA POESIS*, da *Poética*, de Horácio, e seguindo aos estudos das homologias estruturais entre a pintura de Paul Cézanne e a poesia de Stéphane Mallarmé.

Na segunda parte, ele propõe uma leitura do texto *À Sombra das Raparigas em Flor*, de Marcel Proust, seguindo-se de outros estudos comparativos entre as obras de Oswald de Andrade e Piet Mondrian; Manuel Bandeira e René Magritte; e João Cabral e Miró.

Um outro texto de suma importância para nosso estudo é o *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia – Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*, de Adma Muhana. Neste livro, Muhana traz uma transcrição crítica do tratado pictórico-poético *Poesia, e Pintura ou Pintura, e Poesia*, de Manuel Pires de Almeida, que data de 1633. Muhana, no estudo introdutório que contextualiza a obra de Manuel Pires de Almeida, relaciona-a com outros autores do período, e traça paralelos com *A Poética*, de Aristóteles, referência importante da poética ocidental. Segundo a autora, a chave para a compreensão do tratado, cujos originais estão depositados na Torre do Tombo, em Portugal está na idéia de que são grandes as “proporções”, “semelhanças”, “concordâncias” e “simpatias” entre a poesia e a pintura, porque *quando se escreve, se pinta e quando se pinta, se escreve*.

E, por fim, como não poderia ser diferente, utilizaremos *Arte Poética*, de Aristóteles, como texto-guia das nossas discussões. Apesar de não ter chegado aos nossos dias em sua totalidade, este texto tem sido fundamental para os estudos de poética em geral, e, no caso específico de nossa pesquisa mostra-se relevante por lançar as raízes de boa parte das discussões na área dos estudos comparativos entre a poesia e a pintura.

3.1. LAOKOON REVISITADO

Aguinaldo Jose Gonçalves (1994, p.11), inicia o prefácio de seu livro *Laokoon revisitado* afirmando que nós, os pós-modernos, sabemos que a poesia não é apenas texto e que a pintura não é apenas representação de imagens, indicando com isso o caráter desafiador de qualquer estudo sobre o tema.

Com Horácio, o *Ut Pictura Poesia*, tópico de comparação entre as duas artes, começou a ganhar forças, configurando-se até os dias atuais como texto de referência para quaisquer pesquisas sobre o tema. Esclarece Aguinaldo (1994, p.11):

O seu *locus* privilegiado, assim como sua designação, está na *Arte Poética*, de Horácio: *UT PICTURA POESIS*. Embora originalmente utilizada, por Horácio, como uma comparação entre as duas artes, logo a expressão ganhou força de lei, como quase tudo, aliás, expresso por ele na *Epístola aos Pisões*, recebendo a sua mais forte formulação na frase famosa de Simônides de Ceos, registrada por Plutarco: “A pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante”. Estava estabelecido o caminho onde, por vários séculos, as reflexões sobre as relações entre as duas artes foram orientadas no sentido de vê-las como irmanadas na representação de imagens (...).

Adma Muhana (2002, p. 11), numa perspectiva que complementa o que diz Aguinaldo, declara que o texto *De Pictura*, de Leon Battista Alberti, é o primeiro a tratar a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas, dentro dos estudos sobre arte, em 1540. E o *In librum Aristotelis de Arte Poética Explicationes*, de Francesco Robortello, de 1548, o primeiro a discutir e recém-descoberta *Poética*, de Aristóteles.

Aguinaldo faz uma (re)leitura de Lessing, cujas reflexões sobre o conjunto escultórico em que se representava Laokoon e seus filhos² (figura 8) deram origem ao tratado *Laokoon, ou os limites da Pintura e da Poesia*, publicado na Alemanha em 1766, deslocando a discussão das relações entre as duas artes para a questão de *artes espaciais e temporais*, criando-se a possibilidade de estudo entre as duas artes partindo do uso diferenciado de meios

² Nesse conjunto escultórico, estão representados o sacerdote troiano Laokoon e seus dois filhos no momento da morte, sob os efeitos das mordidas venenosas de duas serpentes, que os prendem, enroscadas em seus corpos. Esta morte, segundo a lenda, é o castigo imposto ao sacerdote e seus descendentes, pelo fato de Laokoon não haver compartilhado do entusiasmo dos troianos ante um simulado levante. Segundo outras versões, tal expiação deveu-se ao fato de Laokoon haver violado os preceitos de Apolo. (AGUINALDO, p. 34)

de expressão. O trabalho de Lessing teve grande repercussão e continua tendo até os nossos dias, pois traça novos caminhos para encarar um tema já antigo.

Segundo Aguinaldo (1994, p.25), foi o Renascimento o ponto de partida para o estudo das relações analógicas entre pintura e poesia, e cita Wimsatt e Brooks (apud AGUINALDO, 1994, p. 25):

Coube à Renascença [...] deslocar o ponto principal do debate sobre as artes, nitidamente no sentido do conceito do agradável, do ideal, do belo e, ao mesmo tempo, começar a encarar várias das artes imitativas como membros de uma categoria geral literalmente unificada. A importância dada, na Idade Média, à intelectualidade de certas artes verbais como a poesia e a retórica (e com elas a música, devido ao elemento matemático nela existente) modificou-se gradualmente na Renascença, de modo a admitir, no mesmo pé de igualdade, as artes visuais, como a pintura e a escultura.

No entanto, para o citado autor, foi durante o classicismo, o barroco e o neoclassicismo que as questões das artes comparadas ganharam maior relevância, devido às produções artísticas da época e das conseqüentes discussões críticas e filosóficas sobre o assunto, destacando o fato de que todas elas se debruçaram de modo mais ou menos intenso sobre a *Poética* de Aristóteles, e do seu conceito de *mimesis*³, tão freqüente nas representações do pensamento clássico.

Discutindo o processo de definição e identificação dos conceitos de arte e as relações comparativas entre as diversas formas de expressão artística, e o fim desse modelo imitativo, declara Aguinaldo (1994, p. 27):

A comparação das artes fazia-se presente na maioria desses estudos e creio que isto se deu pelo próprio fato acima apontado, isto é, foi o período em que mais se acentuou não só a necessidade de definição da arte, mas também a necessidade de sua valorização frente às ciências humanas e experimentais. iniciava-se uma progressiva transição da concepção meramente “imitativa” para a concepção de “belas-artes”, que surgiu nos meados do século XVIII e foi aprofundada 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.** (grifo nosso)

³ Segundo o modelo imitativo de Aristóteles, acreditava-se que os modelos para a poesia e para a pintura deveriam ser encontrados nos padrões clássicos. Havia um rigor formal de imitação a ser respeitado. *Mimesis* = imitação.

O *VT PICTURA POESIAS*, de Horácio conduziu por muito tempo uma série de debates sobre as artes, e em especial sobre a relação entre poesia e pintura. No entanto, interpretada de maneira desmedida trouxe para os críticos da época uma série de polêmicas sobre o assunto. Vejamos:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre.⁴
(Apud AGUINALDO, p. 26)

Em seu trabalho, Aguinaldo analisa o trabalho de Gottold Efraim Lessing, que propõe uma nova concepção da forma estética, na medida em que desmascara falsas interpretações que deturpavam as críticas clássicas sobre a arte. Segundo o estudioso, Lessing pretende

Combater o falso gosto dos críticos modernos, que ‘forçam a poesia a entrar nos estreitos limites da pintura, como deixam a pintura ocupar a vasta esfera da poesia’, e combater ‘aquelas sentenças injustas’ de Simônides, segundo as quais ‘a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura que fala’. Para ele (Lessing), tal antítese revela uma parte de verdade tão evidente quanto encerra também de falso. Esclarece que compreende, por pintura, as artes plásticas em geral; por poesia, as demais artes cuja imitação é progressiva.

Essa nova concepção da forma estética envolve o conceito de artes espaciais e artes temporais, que embora tenha facilitado o trabalho de Lessing, pecou pela sua generalização. Como podemos constatar na citação acima, Lessing cria problemas de interpretação quando envolve no conceito de pintura, por exemplo, todas as artes plásticas; e no de poesia, “as demais artes, cuja imitação é progressiva” (LESSING apud AGUINALDO, p. 32). Todos nós sabemos que há as diversas modalidades e gêneros específicos que acabam por se distinguirem entre si.

⁴ *Vt pictura poesia: erit quae, si proprius stes, Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;*

Haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, Iudicis argutum quae non formidat acument . (HORÁCIO. Apud AGUINALDO, p.26)

Para Lessing (apud AGUINALDO, p. 40), os limites das artes plásticas são invioláveis, uma vez que o artista, nessa variante, pode apenas apreender um único instante da natureza, que é variável. E nesse único instante, só poderá surpreender um ponto de vista. Aqui, ele propõe a idéia de que a relação entre a obra de arte plástica e o observador só ocorrerá de maneira efetiva quando houver maiores possibilidades de fantasia e de imaginação, de modo que seja possível ao observador ampliar seus horizontes de leitura daquilo que observa.

Nesse sentido, devemos supor que dentro da perspectiva de Lessing, o objeto artístico de arte plástica deve se constituir num suporte inicial que deverá impulsionar a imaginação do observador. Sua função é, pois, servir de mola propulsora à fantasia daquele que observa.

Com isso, Lessing, explica Aguinaldo (1994, p. 41), apresenta a idéia de limite máximo de decodificação da obra de arte como sendo “uma espécie de preenchimento de vazio” proposto pela própria obra e concretizado pelo observador. E assim surge a proposta de limite entre artes plásticas e poesia. Para ele, o campo da poesia é mais amplo que o das artes plásticas, favorecendo assim as suas possibilidades de imitação. Na visão de Lessing, a beleza, enquanto “capa visível dos corpos” configura-se, nas palavras de Aguinaldo, apenas como um dos meios mais pobres nas possibilidades existentes de suas representações.

Dito isto, Lessing dá maior relevo ao campo da poesia, enquanto espaço de representação artística, dada a sua maior capacidade de impulsionar aquela imaginação do leitor, em detrimento às artes plásticas, e às restrições que este tipo de arte sofre em virtude dos seus limites visuais.

Aguinaldo (1994, p. 41) explica melhor:

A poesia, arte temporal, composta de signos arbitrários, imita ações num processo de sucessividade em que o poeta não se vê obrigado a eleger um instante, podendo tomar cada uma das ações desde seu princípio e conduzi-las ao final, através de vários tipos de modificação.

Isso explica a sentença anterior de que a poesia consiste nas artes cuja representação é progressiva. Ora por tratar-se de uma arte temporal, ela tem o atributo de se perpetuar no tempo, na medida em que contempla as ações que imita. Ao contrário das artes plásticas, por exemplo, que, por se tratar de arte espacial, está condenada a uma facção do espaço no tempo, sem o dinamismo típico da arte poética.

É o próprio Aguinaldo (1994, p.46) quem faz a crítica ao pensador alemão:

Lessing demonstra a sua preferência artística pela poesia e vê nela uma esfera mais abrangente, reconhecendo-a como espaço infinito, cujo campo de imagens é imaterial. Acredita que as imagens podem subsistir uma ao lado da outra em variedade sem que uma oculte a outra ou a desfigure, como sucede às próprias coisas ou aos seus signos naturais, no estreito limite do tempo e do espaço. Ao mesmo tempo, se vê obrigado a manter a sua coerência aristotélica e, nessa contradição, transfere seu rigor ao universo artístico mais vulnerável a tal jugo.

De modo geral, Lessing contribuiu decisivamente para a história dos estudos da literatura e das artes plásticas, especificamente pelo fato de nos ter dado uma nova forma de encarar esse estudo comparativo, propondo uma teoria que contemple os aspectos temporais e espaciais nas obras de arte, em especial, na poesia e na literatura.

Vejamos o que o próprio Lessing (apud AGUINALDO, p. 67) esclarece sobre artes temporais e artes espaciais:

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, visto 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 como o objeto a relação conveniente ao significado, é evidente que os signos, dispostos uns ao lado dos outros no espaço, só podem representar objetos e 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... A pintura, obrigada a representar em suas composições o coexistente, pode-se servir de um só momento da ação, e, portanto, deve escolher o momento mais fecundo e o melhor para fazer compreender os momentos que a precedem e os que a sucedem. A poesia também, em suas imitações progressivas, apenas pode utilizar uma propriedade dos corpos que descreve e deve, em consequência, escolher a que com maior vivacidade desperte em nós a imagem sensível desses corpos, sob o aspecto que seja mais conveniente.

A nova teoria estética de Lessing pode ser sintetizada da seguinte maneira: em se tratando de pintura, e das artes plásticas em geral, a forma é espacial, pois “o aspecto visível dos objetos pode ser mais bem apresentado justaposto num lampejo de tempo” (apud AGUINALDO, p.89); de outro modo, a literatura, que faz uso da linguagem verbal, necessita

de alguma seqüência narrativa, e, por isso, temporal e progressiva. De modo claro, Lessing estabelece os limites entre artes plásticas e poesia: aquela como arte espacial, dada a propriedade dos seus meios (formas e cores) habitar os domínios do espaço; a poesia, arte espacial, emprega sons articulados, cujo domínio, segundo o estudioso, é o tempo.

De certo modo, a teoria de Lessing, ao tentar buscar as peculiaridades de cada uma dessas artes (poesia e pintura) no sentido de delimitar suas diferenças, acaba por aproximá-las. Um exemplo disso está no fato de considerá-las, ambas, formas de *imitação*, e isso remonta à teoria clássica de Aristóteles, criticada por ele. Outro fator, é que Lessing admite que ambas as formas de arte sofrem limitações do seu meio. E, de maneira específica, acaba por considerar que, de certo modo, todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial.

Em se tratando do tempo, também Lessing não erra ao afirmar que todas as vertentes artísticas possuem um aspecto temporal, uma vez que tudo acontece dentro de determinado contexto que se processa em determinado espaço de tempo.

As críticas a Lessing se resumem basicamente no fato de que algumas de suas idéias de base são ultrapassadas, devido aos avanços das pesquisas no campo, e isso é perfeitamente compreensível. Não se pode negar que sua teoria além de sistematizar, esclareceu dúvidas existentes sobre o tema, como a necessidade de um estudo sobre artes e sobre suas especificidades. Cite-se ainda o fato de nos ter fornecido um novo ângulo de análise no estudo das artes ao estabelecer as diferenças entre artes espaciais e artes temporais.

Sem nenhuma intenção de fazer análises valorativas da teoria de Lessing, o nosso estudo tentará, conforme o dissemos, aproximar essas duas formas de arte (pintura e poesia) entre si, ao mesmo tempo em que tentaremos proporcionar ao leitor desse texto a oportunidade de aprofundar seus conhecimentos nos dois campos da arte.

O que nos interessa de fato, é a possibilidade constante de traçarmos padrões ou, como prefere Aguinaldo (1994, p. 18), homologias estruturais, entre pinturas e poemas, de modo a caminharmos mesmo sob a sombra de Horácio e do seu *UT PICTURA POESIA*, ou da *Poética*, de Aristóteles, e de Lessing, sem medo de incorreremos no contra-senso que seria negá-los.

3.2. OS PARALELOS DE ARISTÓTELES

Conforme já vimos, em sua obra, Adma Muhana afirma que o primeiro texto a discutir a *Poética* de Aristóteles foi *In Librum Aristotelis De Arte Poética Explicationes* (Florença, 1548), de Francesco Robortello; o primeiro nos estudos sobre as artes a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas foi *De Pictura* de Leon Battista Alberti; ambos amparados pela *Ars Poética* de Horácio, única pragmática da poesia autorizada até fins do século XV. Essa foi a leitura que serviu de base para Manuel Pires de Almeida em *Poesia, e Pintura, ou Pintura, e Poesia*, da qual nos utilizaremos para refletir sobre os paralelos que se faz entre essas duas artes ditas irmãs.

Com efeito, todos os paralelos entre a pintura e a poesia traçados pelas perspectivas de base comparativa a partir da metade do século XVI baseiam-se nos que são apontados pela *Poética* de Aristóteles, que embora inclua entre as artes miméticas também a música, a dança e a mímica, estabelece correspondências apenas entre a poesia e a pintura. No entanto, para fins desse trabalho limitaremos nossas reflexões acerca dos paralelos traçados por Aristóteles em sua *Poética*. São seis passagens ao todo.

O primeiro paralelo (ARISTÓTELES, p. 23) ocorre no início da obra, quando é dito que:

[...] a epopéia e a tragédia, assim como a comédia e a poesia ditirâmbica, e em sua maior parte a aulética e a citarística, todas são, em geral, imitações [...] Pois tal como há os que imitam muitas coisas, traçando sua imagem com cores e figuras [...] e outros com a voz, assim também nas sobreditas artes: todas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia.⁵

Desse modo, embora tenha servido de base para um sem-número de estudos comparativos entre a poesia e a pintura, o texto de Aristóteles, na verdade, é um tratado sobre as artes, em especial, sobre a tragédia, onde aparecem apenas algumas sentenças que determinaram um caminho através do qual se procurou traçar padrões entre aquelas formas de arte.

⁵ Embora o presente trabalho tenha como referência o estudo dos paralelos de Aristóteles sobre poesia e pintura no texto de ADMA MUHANA, preferimos conservar a tradução de sua *Arte Poética* (ver referência bibliográfica)

O primeiro paralelo que Aristóteles contempla refere-se ao gênero da pintura e da poesia: ambas são *imitações*, que diferem especificamente, apenas pelo meio material com que operam: a poesia com o ritmo, a linguagem e a harmonia; a pintura, com cores e figuras.

Aristóteles chamou de “causa material” esse traço diferenciador das *artes* que é a matéria ou o meio utilizado para a imitação: “assim como a pena imita o pincel, assim o pincel imita a pena”.

A primeira homologia, portanto, assemelha poesia e pintura de modo genérico enquanto formas de imitação. O elemento diferenciador está na maneira como essas imitações se concretizam: por um lado, a poesia se realiza através do ritmo, da linguagem, e da harmonia, com o apoio da pena (lápiz); a pintura, por sua vez, através das cores e das figuras, com o auxílio do pincel.

O segundo paralelo acerca da poesia e da pintura na *Poética* de Aristóteles (2007, p. 26-27) visa a distinguir os seus gêneros no interior do conceito “poesia”, em relação à coisa que cada um deles imita:

[...] as personagens são representadas ou melhores ou piores ou iguais a todos nós. Assim fazem os poetas: Polignoto pintava tipos melhores; Páuson, piores; e Dionísio, tais quais são. [...] por exemplo, Homero pinta o homem melhor do que é; Cleofonte, tal qual é; Hegémon de Taso, o primeiro autor de paródias, e Nicócares, em sua *Delíade*, o pintam pior. [...] A mesma diferença distingue a tragédia da comédia: uma propõe-se imitar homens, representando-os piores, a outra melhores do que na realidade são.

A primeira ressalva que se faz é de que a imitação poética é de “agentes” ou “ações humanas”, excluindo daí aqueles escritos que imitam ações de seres inanimados ou de deuses, ou de animais. Assim, (MUHANA, p. 18) aquelas poesias alexandrinas, epigramática, apologal, cujos agentes são comumente coisas estão fora do âmbito do conceito de poesia, bem como aqueles hinos e demais poesias laudatórias cujos agentes são deuses.

A solução nesses casos veio de Tasso (MUHANA, p.18), que entendeu que as ações de animais são objeto de poesia desde que imite ações humanas. E, de modo geral, a poesia *abrange o que quer que se encontre na physis, isto é, tanto o que provém da natureza humana, como divina* (MUHANA, p. 19). Daqui, Muhana cita Manuel Pires de Almeida (p. 19): “A história da Pintura, e a Fábula da Poesia [...] consistem na imitação: a Pintura

exprime o rosto, e as mesmas cousas: a Poesia expressa os costumes, as palauras, os sucessos. Ambas compreendem acções humanas e diuinas”.

Mas ainda dentro desse paralelo, além de humanas ou divinas, as ações podem ser verdadeiras ou fingidas. Almeida (MUHANA, p. 21) afirma que a todas as coisas é possível agregar movimento, humano ou divino: “nam há cousa corpórea que Deos creasse que se nam possa representar”.

O paralelo pode ser explicado melhor por MUHANA (p. 25):

[...] Pois é com base naquela partícula do texto aristotélico que as perspectivas da pintura reconhecem um gênero pictórico em que a representação da natureza está ligada com a verdade do particular e com a do homem semelhante ao que é. Em outras palavras, reconhecem como ofício pictórico, da própria arte, *téchne*, também o retrato das coisas, vale dizer, uma imitação da natureza tal como esta se apresenta, além da imitação da natureza tal como esta se apresenta, além da imitação da natureza tal como ela deveria se apresentar. Em ambos os casos, as pragmáticas pictóricas reconhecem que a imitação da pintura é a da natureza (ou evidente aos sentidos, ou evidente à razão): o que se põe em causa é se a perfeição dessa arte está em imitar a natureza em seus particulares, ou se está em selecionar da natureza os elementos universais – como na poesia.

Nesse paralelo, a sutil homologia aqui refletida deve ser encarada de modo filosófico. Em se tratando de pintura, a natureza pode ser refletida de duas formas: a primeira tal qual ela se apresenta, sendo com isso evidente aos sentidos; ou pode ser retratada de modo subjetivo, afirmando como ela deveria ser, apelando-se, pois, para processos mentais de compreensão.

Em ambos os casos imita-se a natureza. No entanto, essa imitação pode selecionar aspectos particulares, específicos da natureza, ou, como na poesia, pode se utilizar de elementos universais.

No texto transcrito do paralelo aristotélico, o que se pretende, grosso modo, é mostrar que assim como na pintura, a poesia também pode retratar a natureza tal como ela é, ou melhor ou pior. Podemos exemplificar: Os auto-retratos de Rembrandt (figura 7) representam a pessoa, tal qual ela é na natureza; o auto-retrato de Miró (figura 6), ou os de Frida Kahlo (figura 1), por sua vez, mostram as pessoas ou melhores ou piores de como se apresentam na realidade. O mesmo ocorrendo com a poesia: vejamos adiante dois exemplos. O primeiro, o poema “Profundamente”, de Manuel Bandeira. Nele, o eu-lírico relata uma lembrança de um evento (São João) tal qual ele acontecia ou era recuperado em sua lembrança. A *natureza*,

desse modo, se apresenta no poema como uma efetiva tentativa de aproximação da realidade, de modo a configurar grandes semelhanças de ordem objetiva com o plano real, apelando apenas para os sentidos do leitor, que não sente dificuldades em fazer uma associação *poema-realidade*.

Profundamente

Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Vozes cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.
Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?
- Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente.

Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque adormeci.

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

- Estão todos dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente.

O segundo, o poema de Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho”. Nele o eu-lírico mostra, de modo metafórico, um detalhe da realidade (problematização), em que o leitor precisará recorrer àqueles processos mentais de compreensão para atingir o objetivo de leitura proposto pelo poeta:

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nos exemplos acima, ambos os poemas retratam ações humanas. Imitações da vida humana. Em todo caso, no primeiro poema, a natureza é retratada de modo objetivo e direto, facilitando a leitura associativa entre texto e realidade. No segundo, a realidade é mostrada de maneira subjetiva, onde o leitor, de posse de suas faculdades intelectuais, efetuará processos mentais para só assim conseguir fazer aquela associação, texto-realidade. É o que propõe o segundo paralelo de Aristóteles: seja na pintura, seja na poesia, ambas retratam a realidade seja tal qual ela se nos apresenta, seja de modo distorcido pelo estilo do artista.

O terceiro paralelo de Aristóteles (2007, p.30) entre a poesia e a pintura encontra-se no capítulo IV, sobre as causas da poesia, e apresenta-se como uma prova, vinda de um exemplo:

[...] A tendência para a imitação é instintiva do homem, desde a infância. Neste ponto, distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e cadáveres.

Tendo afirmado que o imitar é congênito ao homem, sendo condição para o conhecimento, a que o prazer está agregado, Aristóteles argumenta com um exemplo trazido da pintura. Daqui decorre que, de maneira genérica, coisas de natureza repugnantes quando imitadas pela poesia ou pela pintura causam prazer e conhecimento.

Nesse caso, tanto a pintura quanto a poesia, uma vez que se constituem *imitação*, possuem a capacidade de conjuntamente causar prazer e conhecimento mesmo quando a coisa, antes de ser imitada, for ética ou metafisicamente indesejável. Desse modo, Aristóteles (apud MUHANA, p. 27) propõe uma idéia de independência da arte, e da imitação.

Nesse ponto, Adma Muhana (p. 27) faz referência ao texto de Horácio que reflete o mesmo pensamento de Aristóteles, mas que, por outro lado, impõe-lhe limites:

Em escritos sobre a pintura, desde épocas muito recuadas, há alusão a essa passagem da Poética, às vezes acoplada aos famosos versos de Horácio: ‘ao pintor e ao poeta sempre foi dada a licença de fingir’, apontando para uma autonomia das facturas pictóricas e poéticas, relativamente à natureza. Contudo, essa mesma autonomia é limitada pela noção de conveniência, melhor dizendo, de decorum, desde que a citação horaciana é lesta em ressaltar que não se finja ‘como os sonhos de um enfermo: de tal maneira que nem pé, nem cabeça concorde a uma só forma’.

Assim, embora Horácio, como Aristóteles, defenda a idéia de liberdade de imitação na poesia e na pintura, ele atribui certos limites a essa imitação, sugerindo que o artista apele para o *decorum*, ou ao bom-senso, ou ao que ele chamou de conveniência.

Porém, o mais importante nesse paralelo aristotélico refere-se ao poder que essas artes (poesia e pintura) têm de proporcionar prazer e conhecimento ao homem, ainda que tratem de coisas desagradáveis. Vejamos alguns exemplos.

Em termos de pintura, podemos citar *A lição de anatomia do Doutor Nicolaes Tulp*, de Rembrandt (figura 9). Nessa tela podemos ver um grupo de estudiosos observando o suposto Dr. Tulp a dissecar um cadáver. A cor do cadáver, bem como o corte inicial no seu braço esquerdo expondo as subcamadas da pele, causa um certo estranhamento e repulsa no expectador, mas nada comparado ao fato de se presenciar uma aula desse tipo. O mesmo ocorre com algumas pinturas de Goya (figura 10), onde mostra pessoas sendo assassinadas durante os conflitos internos na Espanha. Mesmo com essas cenas até repulsivas prostramos-nos diante de uma dessas telas e nos deliciamos com a habilidade do artista e seu poder de seduzir os expectadores.

Em termos de poesia, por sua vez, não há como não lembrar de Augusto dos Anjos, o poeta dos vermes, dos escarros, da angústia, do medo. Lemos Augusto dos Anjos e não sabemos ao certo se aquilo que mais nos choca é o que mais nos atrai. Citemos o clássico exemplo:

Versos Íntimos

Vês! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão - esta pantera –
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija!

Desse modo, o terceiro paralelo de Aristóteles traça homologia entre poesia e pintura no que se refere à sua capacidade de proporcionar prazer e conhecimento ao leitor-observador, ainda que o objeto artístico retrate uma realidade *a priori* repulsiva. Isso acontece em termos gerais pela propriedade que a arte tem de tratar do belo, da capacidade que o artista tem de mimetizar, aproximando o objeto artístico da realidade, configurando-se como objeto harmônico.

O quarto paralelo de Aristóteles (2007, p.36) se encontra no capítulo VI, em que se define a tragédia como imitação de ações (fábula) e apenas secundariamente como representação de caracteres, à semelhança da pintura:

Com efeito, na maior parte dos autores atuais faltam os caracteres e de um modo geral são muitos os poetas que estão neste caso. O mesmo sucede com os pintores se, por exemplo, compararmos Zêuxis com Polignoto; Polignoto é mestre na pintura de caracteres; ao contrario, a pintura de Zêuxis não se interessa pelo lado moral. Se um autor alinhar uma série de reflexões morais, mesmo com sumo cuidado na ordenação do estilo e do pensamento,

nem por isso realizará obra própria da tragédia. [...] O princípio, e como que a alma da tragédia é a fábula; só depois vem a pintura dos caracteres. Algo de semelhante se verifica nas artes do desenho: se o artista espalhasse as cores, por mais sedutoras que fossem, como que ao acaso, não causaria prazer tão intenso como se apresentasse uma imagem de contornos bem definidos.

A discussão dessa passagem traz à tona a polaridade entre, de um lado, a fábula (mito, história) da poesia e o desenho (contorno, lineamento) do pintor e, de outro, os caracteres (personagens, costumes) e as cores (afetos, ornatos), atribuindo-se ao par fábula/desenho a primazia sobre o par caracteres/cores.

O desenho da pintura é tida como metáfora para tornar clara a fábula da poesia, pois representa as coisas e suas formas, independentemente de sua matéria, a qual é retratada pelas cores e gestos.

No entanto o que essa homologia entre poesia e pintura, traçada por Aristóteles, quer nos mostrar é a propriedade da clareza que essas formas de arte devem possuir. Não importa se o poema possui uma série de “reflexões morais”, isso não é garantia de estilo ou de sucesso. Do mesmo modo, um desenho deve apresentar contornos bem definidos, daí que se um pintor dispuser uma série de cores em uma tela, isso não lhe garantirá a harmonia e o equilíbrio do desenho. Se assim o fosse, até as manifestações motoras de aprendizagem das pinturas das crianças se configurariam em obras de arte.

Muhana (p. 41-42) explica:

Entre as inúmeras apropriações da fórmula horaciana ‘ut pictura poesis’, aqui ela parece autorizar o poema e a pintura detentores de uma clareza, de imagens polidas, de variedade de locução, de cores vivas e de traçado nítido, menosprezando no mesmo golpe aqueles toscos e descuidados, cujas palavras não são escolhidas e cujo desenho nem apresenta nitidez nem é ornado de cores várias.

E continua:

Os lugares são comuns: é possível haver um poema com locução mínima; possível uma pintura só com desenho; e suficiente para um pensamento somente a gramática: mas à verdadeira e perfeita poesia, verdadeira e perfeita pintura, aquelas que merecem estes nomes [...] são necessários à

figuração da linguagem e o colorido das carnes, para que afetem convenientemente os seus leitores e espectadores.

O quinto e último paralelo da *Poética*, em duas passagens complementares, referem-se aos modos de imitar da tragédia e da pintura com vistas a seus efeitos de verossimilhança. Um no capítulo XV (2007, p.58):

Sendo a tragédia a imitação de homens melhores que nós, convém proceder como os bons pintores de retratos, os quais, no intuito de reproduzir o aspecto próprio dos modelos, embora mantendo semelhança, os pintam mais belos. Assim também, quando o poeta deve imitar homens irados ou descuidados ou com outros defeitos análogos de caráter, deve pintá-los tais quais são, mas com vantagem, exatamente como Agatão e Homero pintaram Aquiles.

E o outro, no capítulo XXVI (2007, p. 93): “E talvez seja impossível que os homens sejam tais quais Zêux os pinta, mas ele pinta-os melhores pois o paradigma deve ser de valor superior ao que existe”.

Aqui, Aristóteles propõe na imitação da poesia e da pintura um certo desvio da realidade mesma, das peculiaridades, em nome da universalização dos padrões dessas artes, e em nome da perfeição. Porque aqui, o que o artista faz é propor um paradigma, um modelo que sirva de exemplar na realidade em que atua, e que seja superior a todos que o expiam.

Adma Muhana (p. 43) faz uma ressalva sobre essa discussão. Para ela, em apenas um gênero pictórico se discute a possibilidade de violação desta norma – os retratos, que tendem a atingir o seu grau máximo de perfeição na medida em que se aproxime da natureza real.

Conforme vimos no segundo paralelo, há uma forte relação entre aquele e este, na medida em que apontam para formas de imitação da natureza, seja ela de maneira objetiva, seja de modo subjetivo. Em ambas as hipóteses surge a idéia de universalização, ou de unidade nessas artes, dada a capacidade que ambas possuem de trabalhar com particularidades, mas se concretizarem num todo, geral e harmonioso.

O estudo dos paralelos de Aristóteles em *Arte Poética* permitiu-nos, em primeiro plano, traçar linhas gerais de padrões comparativos entre a poesia e a pintura. Essas homologias, além de nos mostrar um pouco do pensamento da época, permitiram-nos ainda,

fundamentar os estudos nesse campo de modo privilegiado, uma vez que é a fonte primeira do exercício de se verificar homologias estruturais entre aquelas duas formas de arte.

3. 3. POESIA E PINTURA OU PINTURA E POESIA

Na introdução de sua obra, *Poesia e Pintura, ou Pintura e Poesia*, Manuel Pires de Almeida (apud MUHANA, p. 69-70) já determina seu pensamento primeiro sobre a relação entre essas duas artes:

Grandes são as proporções, grandes são as semelhanças, concordâncias, ou simpatias, que têm a tinta, e a cor, a pena, e o pincel [...] Simbolizam entre si como irmãs gêmeas, e parecem-se tanto, que quando se escreve se pinta, e quando se pinta, se escreve. Em língua grega o mesmo que é escrever que pintar. Ou esculpir, e é verbo comum ao pintor e ao poeta...

Segundo o autor, muitos como Simônides, Plutarco e Platão, chamaram a poesia de pintura que fala; e a pintura, poesia muda, e cita passagem de *Os Lusíadas*, canto VII:

“A muda poesia ali descreve...”

E no canto VIII:

“À pintura, que fala querem mal.”

E assim, prossegue o autor, do mesmo modo que o pincel imita a natureza, as ações e semelhanças do homem ou de qualquer animal, ou parte da terra, ou do mar, assim também a pena que tudo retrata. A pintura diverte aos doutos e aos ignorantes, e o mesmo se pode dizer da poesia.

Conforme vimos no terceiro paralelo, Manuel Pires de Almeida adverte que a imitação, através da poesia e da pintura é natural do homem desde a infância. Isso é tão verdade que muitas vezes vemos essas duas artes em uma mesma pessoa. E cita exemplos, como, Pacúvio, Bernardo Tasso, Ronsardo, Richeleto, Denison, João Secundus, entre outros.

No entanto, uma das passagens mais significativas da obra de Manuel Pires é, sem dúvida, aquela que trata das vantagens que parece ter a pintura sobre a poesia e *vice-versa* e, de modo, secundário, das coisas que concordam a poesia e a pintura.

Para o autor, concordam em muitas coisas a pintura e a poesia, entre elas, o fato de terem a príncipes por professores; em se darem de graça; em viverem os homens só de sua mostra; e em aplacarem a ira dos príncipes.

Embora singelas, as homologias traçadas por Manuel Pires, não podemos esquecer que elas destacam de maneira sutil a cultura da época. Para o nosso tempo, talvez essas semelhanças não passem de simples constatações ou coincidências levantadas pelo pesquisador. No entanto, a forma como se realizavam naquele tempo era de tal sorte intensa que chegou, como pudemos constatar com Manuel Pires, a se configurar verdadeiras homologias de estruturas.

Sabe-se que era típico daquela época, os reis e príncipes pagarem a poetas e pintores para trabalharem para eles, e somente para eles. Os poetas cantavam seus feitos, suas glórias, suas conquistas; os pintores os eternizavam em murais e telas em todo o reino. Isso era tão freqüente que para o autor do citado estudo essas propriedades se caracterizaram como semelhanças típicas de duas artes irmanadas.

Por outro lado, e de modo mais sistematizado, Manuel Pires relata as vantagens que parece ter a pintura à poesia e as que a poesia parece ter sobre a pintura. É o próprio autor que explica (apud MUHANA, p. 78):

A pintura é poesia universal, e a poesia é pintura particular, e por isso fica sendo melhor a pintura que a poesia. A pintura se entende com o sentido da vista, e a poesia com o do ouvido, e assim como se percebe melhor o que se vê que o que se ouve, assim fica a pintura com vantagem. A pintura é livro de néscios, e a poesia, livro de sábios, e assim aquela é entendida até do ignorante, e esta não se dá a entender mais que ao estudioso. [...] Ver abrasar-se uma casa, morrer um homem, cair um raio, desfazer-se uma tempestade move mais vendo-se, que ouvindo-se. Não se vêem tão bem os perfis e cores de uma poesia concertada, como os de uma pintura bem acabada.

Tais diferenças, que aparentemente determinam a supremacia da pintura sobre a poesia, são, na verdade, ângulos diferentes de se encarar um fato. Sob a perspectiva pictórica, Manuel Pires dá enfoque e relevância à pintura em detrimento aos aspectos poéticos.

Por outro lado, prossegue o autor (apud MUHANA, p. 79-80):

Nessas e em outras mais coisas parece a pintura ficar superior à poesia, e nas seguintes parece o contrário. Tudo o que o pincel mostra com a viveza das cores mostra a pena com a flor dos conceitos; a pintura descreve as feições do corpo, e a poesia as feições e os afetos da alma, ou, como disse Luciano, retrata a formosura do corpo e a virtude do ânimo. A poesia é mais suave ao duto que a pintura, e é mais nobre, porque a pintura é mais a propósito para gente miúda, e a poesia é própria de gente grada. A pintura faz-se para o sentido, e a poesia para o espírito. Dar nome a cada coisa ajustado a sua natureza é mais dificultoso que pintá-la. Podem ser ignorantes os pintores, e pintar bem sabendo a arte, mas não poderá o néscio dar nomes, que representem o natural das coisas. A poesia faz naturalmente uma coisa parecer sempre a mesma: a pintura sempre tem na mesma coisa diversidade.

Nesse trecho podemos ratificar o que fora dito anteriormente sobre o modo como Manuel Pires discorre sobre a poesia e sobre a pintura como se tivesse a contemplar uma de cada vez, dando especial relevo àquela que está sendo observada.

Não se trata de traçar comparações de modo a comprovar superioridade entre essas artes. O que o estudioso fez, na realidade, foi realçar as propriedades que cada uma delas possui, e com isso, fornecer as peculiaridades dessas artes ao mesmo tempo em que, de maneira geral, as irmana. É o que acontece, por exemplo, quando defende (apud MUHANA, p.80):

A mesma é a matéria da pintura e da poesia, ambas têm a imitação das ações humanas no mesmo grau; do mesmo modo representam ambas os costumes: ambas são painéis da vida humana. Nas coisas que fazem o pintor e o poeta sempre se deve guardar verissimilhança, que é norte de ambos, e ambos têm o mesmo fim que é aproveitar com deleite os ânimos[...] Para a pintura e poesia deleitarem é necessário que as coisas imitadas verissimilmente se conheçam por tais [...] Havendo verissimilhança nas coisas imitadas, ainda que sejam horrendas, sempre deleitam, como é ver um animal feio, ou um monstro, ou uma nova sorte de tormento.

Também nessa passagem, Manuel Pires faz referência à semelhança da matéria das artes estudadas. Segundo o estudioso, poesia e pintura imitam ações humanas e, de certo modo, devem guardar verossimilhança com a natureza. É o que constatamos no segundo e no quinto paralelos de Aristóteles: ao poeta e ao pintor é dada a matéria das ações humanas para imitá-las. No entanto, o modo como imitam causam deleite, prazer nos leitores e observadores.

Por isso é que mais adiante, ele faz uma advertência ao leitor: são proibidas as pinturas e as poesias lascivas, pois podem causar males e danos aos que as lêem e expiam, uma vez que são prejudiciais, e indignas de *ânimo católico* (apud MUHANA, p. 86). Além disso, podem infundir, de modo dissimulado, o mal ou bem narrado no ânimo de quem as ouve/ver.

Outra comparação entre a poesia e pintura no estudo de Manuel Pires, refere-se ao *ânimo do artista*: do mesmo modo que pode um pintor com ânimo quieto e sossegado representar bravos guerreiros e grandes batalhas em virtude do engenho e do uso afinado da arte; também pode o poeta, com perspicácia, representar e descrever os perturbados afetos e emoções alheios, cuja personalidade não tenha experimentado tais sensações.

Disso decorre que o artista não só fala daquilo que sente ou vivencia. Suas experiências podem servir de apoio à criação artística, e quase sempre o são. Porém não se trata de condição *sine qua non*, para o processo artístico as experiências pessoais daquele que cria.

Por fim, segue o estudioso entre os liames da poesia e da pintura a retratar aquilo que é peculiar a cada uma dessas artes, tornando-as cada vez mais próximas. É o caso da parte final do seu trabalho quando aponta as três principais condições que se requerem na pessoa do poeta e do pintor. Para esses artistas se considerarem profissionais no ofício que ocupam faz-se necessário dispor de três coisas: ciência, experiência e diligência.

No que concerne à *ciência*, deve o pintor, assim como o poeta, ter muita criatividade e habilidade para a criação, além de *juízo* para representar, devendo, com isso, evitar atos desordenados e inconveniências, agindo com dignidade e prudência.

Quanto à *experiência*, Manuel Pires sugere o estudo, pois o pintor ou o poeta deve sempre melhorar, e dá a sugestão da imitação de artistas melhores para exercitar suas habilidades. Sobre esse tema, declara: “Há-se o pintor de exercitar sem fadiga e sem moléstia, porque facilitando descansadamente em si mesmo o pincel e adquirindo maior habilidade, vem a refinar a perfeição do hábito.” E mais adiante: “Tem obrigação o poeta de se exercitar todos os dias, como consta fazerem todos os bons, e em particular Virgílio [...]” (apud MUHANA, p. 115 e 127).

E, finalmente, *diligência*: refere-se à necessidade de o pintor e o poeta se empenharem no sentido de aperfeiçoar suas obras, sem, contudo, aparentar exagero.

Nesse sentido, arremata que se o poeta (e o pintor) observar(em) essas três condições, ciência, experiência e diligência, ficarão imortais em suas obras, pois que uma e outra são “verdadeiro retrato do Universo” (apud MUHANA, p. 140).

Com esse trabalho Adma Muhana, conseguiu, com leveza e maestria, comentar o tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida sobre a Pintura e a Poesia, que por sua vez teve inspiração acertada na obra de Aristóteles, *A Poética*. O resultado foi um reforço a mais na presente pesquisa e uma nova referência nos estudos comparativos entre aquelas duas artes.

De um modo geral, Adma Muhana se matem neutra quanto à valoração das idéias ali expostas, uma vez que seu objetivo é apenas a recuperação e divulgação daquele trabalho de Manuel Pires. Além disso, um fator determinante impede que a autora ou qualquer estudioso que seja profira críticas efetivamente valorativas às idéias ali expostas, pois não se pode esquecer, em primeiro plano, a época em que Aristóteles escreveu *A Poética*, e, em segundo plano, a época em Manuel Pires, escreveu os seus comentários.

Sobre as homologias traçadas em ambos os trabalhos (de Aristóteles e de Manuel Pires, apresentado por Adma Muhana), podemos constatar-las, em muito, nos exercícios de comparação que faremos com as obras do pintor Joan Miró e do poeta Mário Quintana. Através desses exercícios comparativos, tentaremos comprovar algumas homologias propostas nos estudos de Aristóteles, e no trabalho de Manuel Pires, tendo como texto-base as pinturas de Miró e os poemas de Quintana.

No entanto, o nosso trabalho tentará não se agregar a nenhuma dessas perspectivas como guia único e irrefutável, uma vez que a nossa proposta é trabalhar com liberdade e criatividade dentro da perspectiva comparativa, levando em conta, as homologias apontadas por aqueles estudiosos.

Tentaremos mostrar que é possível traçar homologias entre artistas de diferentes vertentes, de diferente formação, na pintura e na poesia, em particular na pintura de Miró e na poesia de Quintana, uma vez que não há nenhuma ligação proposital entre os trabalhos dos dois artistas postos. Como é o caso dos da série de poemas elaborados por Drummond sobre alguns trabalhos de Portinari. Nesse caso, o poeta, propositadamente, se empenhou em dialogar com as obras o pintor através do seu ofício poético.

Portanto, os estudos aqui realizados são frutos do exercício de associação e comparação entre artes diferentes, com enfoque para a poesia e para a pintura. Trata-se não mais que uma nova proposta de se observar as mesmas coisas, no caso, os trabalho de Quintana e Miró, sob um novo ângulo.

4. ALGUMAS REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS

4.1. JOAN MIRÓ i FERRÁ

Joan Miró i Ferra nasceu em 20 de abril de 1893, em Barcelona, na Catalunha, no seio de uma família bem estabelecida financeiramente e fiel aos costumes e tradições catalãs. Seu pai, Miquel Miró i Adzerias era um ourives reconhecido na região, e sua mãe, Dolors Ferra, era filha de um marceneiro local e dona de casa. Segundo relato do próprio Miró, ele teve uma infância triste e solitária, com alguns intervalos de alegria, quando ia passar as férias em Terragona, na casa dos avós paternos. Lá ele desfrutava do contato com a natureza e se fascinava pelos seus mistérios, já traduzidos em singelos desenhos. Esse contato viria mais tarde a influenciar alguns trabalhos do pintor catalão, como em *A fazenda*, por exemplo. (figura 3)

Segundo biografia em edição especial da Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, ainda muito jovem participou das vanguardas artísticas que agitavam a vida cultural espanhola no início do século XX, chegou, inclusive, a frequentar a Escola de Belas Artes de Barcelona. Mas isso, depois do episódio do tifo e de uma grave doença depressiva, ocasionada pela pressão dos pais para que ele se dedicasse aos ofícios comerciais. Essa angústia, levou Miró a abandonar os estudos dessa área e a passar uma longa temporada em Montroig, uma pequena cidade próxima a Barcelona, onde pode, enfim, se dedicar inteiramente à pintura. A vida e o trabalho no campo, somados à forte paisagem da região, também influenciaram seus temas e a sua linguagem plástica.

Assim, ele se matricula na inovadora academia de arte de Francesc d'Assís Galí, antigo colega de estudo de Picasso. Lá se buscava valorizar a personalidade do artista, de modo a não impor padrões estéticos. O artista trabalhava, assim, com liberdade. Qualidade essa que constituirá o traço diferenciador dos trabalhos e da personalidade do artista catalão. Foi inclusive nessa academia que Miró iniciou o trabalho com as superfícies, uma vez que lá, praticava-se o método do desenho pelo tato, onde se vendavam os olhos do artista e colocavam-no em contato com um objeto, familiarizando-os com as texturas e as formas. Isso fez nascer em Miró o fascínio pelas irregularidades das superfícies. Foi em Galí também que ele descobriu o seu dom para a cor e o seu pouco domínio das formas convencionais.

Praticava uma pintura de colorido intenso (figura 4), decerto influenciado pelo movimento fauvista, que na França, teve como principais expoentes os artistas Henry Matisse e Maurice de Vlaminck.

Em 1920, Miró viajou a Paris, e sofreu grande impacto artístico e cultural, chegando mesmo a ficar sem pintar durante toda a sua permanência na capital francesa. Foi nesse período que se aproximou das artes de vanguarda, onde conheceu o revolucionário cubista Pablo Picasso, impressionou-se com as idéias de Tristan Tzara, o grande líder do movimento Dada, e ficou amigo de André Masson.

Sua pintura continuou detalhista até 1924 e sua temática voltava-se para as influências de suas origens catalãs. Aos poucos, porém, aparecem os grafismos, que, mais tarde, transformaram-se na marca da sua pintura. Miró nutriu grande simpatia pelo surrealismo, mas sempre foi independente, e durante toda a sua vida a liberdade seria um modo de pensar e de pintar.

Na verdade, Joan Miró deixou-se prazerosamente influenciar por todas as correntes de arte com que tomou contato. Influências cubistas, surrealistas, abstracionais são facilmente percebidas em seus trabalhos. Agia de modo a absorver tudo o que via, ouvia e vivia, aplicando sempre ao seu trabalho, que, ao final, surgia como algo inédito e próprio e extremamente rico em simbologia.

Viajou bastante, morou em diversos lugares sem nunca distanciar-se completamente de suas origens. Depois de 20 anos na França, voltou para a Espanha refugiando-se da guerra. Tema esse que se fez presente em vários trabalhos seus, como em *Natureza morta com sapato velho* (figura 5).

Joan Miró morreu aos 90 anos, em Palma de Maiorca. Em suas últimas décadas, dedicou-se ainda mais à escultura, produzindo centenas de obras, muitas sob encomenda. Em termos pictóricos, seus experimentos finais revelam a ausência de cores e a hegemonia do contraste preto e branco.

4.2 MÁRIO QUINTANA

Mário Quintana foi o terceiro filho do farmacêutico Celso de Oliveira Quintana e de Virgínia Palma de Miranda Quintana. Nasceu no dia 30 de julho de 1906, em Alegrete, Rio Grande do Sul, fato esse que, segundo o poeta, foi a principal coisa que lhe aconteceu.

Devido ao nascimento prematuro, Quintana teve a saúde debilitada e uma conseqüente infância solitária. Chegou mesmo a ser chamado de “menino azul”, em razão da sua cor extremamente branca e a exibição das suas veias. Seria já um prenúncio da sua condição de poeta? Sobre esse assunto, ele escreve no poema *Confessional*:

Eu fui um menino por trás de uma vidraça
– um menino de aquário.
Via o mundo passar como numa tela
Cinematográfica, mas que repetia sempre as
Mesmas cenas, as mesmas personagens... (apud Márcio Vassalo, 2005,
p.10)

Segundo Márcio Vassallo (2005, p. 11), Mário Quintana fora alfabetizado pelos pais e depois de concluído o primário, ingressou no Colégio Militar de Porto Alegre, onde começou a produzir os seus primeiros textos. Trabalhou com o pai na Pharmácia Quintana, na cidadezinha onde nasceu. Tempos depois, afirmou que o fato de ter lidado com miudezas, dosagens e pequenas balanças, acabou influenciando o seu trabalho com a síntese e com a poesia.

Márcio Vassalo (2005, p. 27) explica o início de sua produção literária:

Então, movido por um desejo irresistível, ele deixou a Pharmácia Quintana e voltou para os braços dos livros, que sempre o puxavam para perto. Foi trabalhar de novo na Livraria do Globo, em Porto Alegre. E ganhou um concurso do jornal Diário de Notícias com o conto A sétima personagem.

Quando os caminhos da literatura começavam a se abrir para ele, um ano depois de perder a mãe, em 1927, quase sem intervalo para a dor, Mário Quintana também perdeu o pai, para quem ele dedica “O velho no espelho”, poema publicado em “Apontamentos de História Sobrenatural”.

Após a morte do pai, em 1929, Quintana começa a trabalhar no jornal O Estado do Rio Grande. E é aqui, na redação do jornal que ele fez amigos escritores e jornalistas, que permaneceram com a amizade pelo resto de sua vida. Aos 21 anos, em 1930, publicou poemas no Correio do Povo e na Revista do Globo. Chegou a servir ao exército do Brasil no 7º Batalhão de Caçadores de Porto Alegre, para participar da Revolução de 1930, sob o comando de Getúlio Vargas.

Incentivado pelos amigos, Erico Veríssimo e Augusto Meyer, Mário Quintana fez a sua estréia literária em 1940 com o livro de sonetos *A Rua dos Cataventos*. Com quase 40 anos, Quintana publicou na revista *Província de São Pedro* o primeiro texto de *Do Caderno H*, coluna que ele passou a escrever, toda semana, durante muitos anos, no jornal *Correio do Povo*. O resultado foi o lançamento do livro *Caderno H*, com a seleção de textos, crônicas líricas e poemas publicados no jornal.

Depois da sua estréia literária, foram surgindo os outros livros, cada qual como um convite poético, cheio de lirismo e inspiração. Dentre outros, ele publicou *Canções*, *Sapato Florido*, *O aprendiz de feiticeiro*, *Espelho mágico*, *Quintanares*, *Lili inventa o mundo*, *Apontamentos de história sobrenatural*, *A vaca e o hipogrifo*, *Esconderijos do tempo*, *Baú de espantos*, *Da preguiça como método de trabalho*, *Preparativos de viagem*, *Porta giratória*, *A cor do invisível*, *Velório sem defunto*, e diversas antologias preciosas.

Em sua poesia, Mário Quintana incorporou o coloquialismo, a brevidade e o humor característicos do Modernismo. Segundo Adiane Fogali (2006, p. 101), em seu artigo *O lugar da infância na poesia de Mário Quintana*:

O individualismo, o intimismo, o misticismo, o sentimentalismo, a melancolia, a nostalgia da infância, a valorização da imaginação, o finíssimo senso de humor, a musicalidade e a simplicidade marcam a poesia de Mário Quintana.

O poeta valoriza o mundo infantil, concebendo-o como lugar de refúgio e afastando-se do presente, aproximando-se, com isso, dos românticos. Na sua obra *A Rua dos Cataventos*, podemos constatar esse gosto pelo infantilismo. Característica essa que utilizaremos no estudo comparativo a que nos propomos, com a pintura de Joan Miró.

Com uma linguagem clara e objetiva, poemas de versos e palavras curtos, cheios de aliterações, construções assindéticas, subjetivismo, metáforas e imagens, Quintana consegue,

com o auxílio do poder de síntese que sempre demonstrou, atrair a atenção do público leitor, com enfoque para sua predisposição em agradar também o público infantil, pois seus versos exalam magia, como ele mesmo explica em *Poesia e Magia*, em *Caderno H*: “A beleza de um verso não está no que diz, mas no poder encantatório das palavras que diz: um verso é uma fórmula mágica”. (Quintana, 1998, p.59)

Mário Quintana escreveu algumas obras especificamente para crianças, como *Pé de Pilão*, por exemplo. Trata-se de uma narrativa em forma de poesia, cujo herói é um pato que ganhou um novo par de sapatos e quer ser fotografado. Gostava de trabalhar exaustivamente a poesia, até chegar a um ponto que considerava “chave”, daí, era só deixar que ele ganhasse o mundo e o coração dos leitores. Em um depoimento, a amiga e advogada Sandra Ritzel comenta esse detalhe na sua produção:

Tinha poema que nascia deitado, tinha poema que nascia sentado, tinha poema que nascia em pé. No dia seguinte, ele passava o texto a limpo e dizia que colocava o poema no varal. Assim, ia reescrevendo, reescrevendo, reescrevendo, até achar a forma que queira. (Márcio Vassalo, 2005, p.36-37)

Segundo Maria da Glória Bordini (2006, p. 9) em seu artigo *A arte do poeta Quintana*:

A poesia, para ele, é um advento inefável, que exige mais do que concede. Por trás da aparente facilidade de comunicação com o leitor, ... ,está o artífice, medindo cuidadosamente o tamanho do verso, a cadência das sílabas, a sonoridade das palavras, até encontrar a melhor solução para o que se anunciava antes da linguagem.

Um outro ponto de intersecção em muitas obras de Quintana refere-se à temática da rua, da vida na cidade grande e o seu antagonismo com a vida na aldeia. Essa discussão é corrente em sua obra, como constata João Cláudio Arendt (2006, p. 31), em seu ensaio *Mário Quintana, cantor da aldeia*:

No conjunto da obra produzida por Mário Quintana, a cidade ocupa um lugar bastante significativo, sendo representada sob diversos ângulos, desde o seu traçado geográfico e arquitetônico, até os aspectos mais subjetivos que a constituem. Ruas, esquinas, muros, arrabaldes, edifícios, salas de espera, entre outros, dão forma a um conjunto de significados que se referem à experiência presente ou passada, vivida ou não pelo poeta, no

espaço urbano. A cidade assume caracteres imaginários, nos quais se projetam, também, através da voz do eu - lírico, os sentimentos, as vivências e os sonhos da coletividade.

Em sua obra, *A rua dos cataventos*, por exemplo, Quintana constrói a imagem de uma cidade ainda marcada por elementos do mundo rural, e retoma muitas vezes, as experiências do campo como ideais, em contraposição às complicações da vida urbana dos grandes centros. Vejamos alguns exemplos:

I
 Cidadezinha cheia de graça...
 Tão pequenina que até causa dó!
 Com seus burricos a pastar na praça
 Sua igreja de uma torre só...

II
 Quando ao Centro descemos à noitinha,
 Penso às vezes o quanto essas meninas
 No seu desejo triste hão de sofrer
 Ao ver os bondes que, no fim da linha,
 Partem, iluminados como vitrinas,
 Para a doida Cidade do Prazer!...

Como disse, enfim, Manuel Bandeira (apud Márcio Vassalo, 2005, p.41) recepcionando o amigo na Academia Brasileira de Letras:

Meu Quintana, os teus cantares
 Não são, Quintana, cantares:
 São, Quintana, quintanares...

Mário Quintana morreu em 5 de maio de 1994, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, aos 88 anos de idade. Não se casou, não deixou filhos, sua companhia além dos amigos era a sobrinha Elena Quintana, que o acompanhava em todos os eventos e cuidava dos seus compromissos. O grande amor da sua vida, no depoimento da fotógrafa Dulce Helfer (apud Márcio Vassalo, 2005, p.25), foi a escritora Cecília Meireles, sobre quem ele escreveu certo dia:

Se as coisas são inatingíveis
Ora ... não é motivo para não querê-las
Que tristes os caminhos
Se não fora a presença distante das estrelas.

5. MIRÓ X QUINTANA

5.1 OS AUTO-RETRATOS

Fugindo um pouco do biografismo e aproveitando a temática de apresentação em foco, tentaremos levantar algumas homologias estruturais entre a tela *Auto-retrato*, de Joan Miró e o poema “O auto-retrato”, de Mário Quintana.

Essas homologias iniciam, a princípio, com a relação proposta pela semelhança já em seus títulos. Seus criadores, todavia, integram vertentes diferentes no mundo da arte: Miró, o pintor catalão da distante Barcelona, de formação tradicionalista e de influências múltiplas que envolvem o cubismo, fauvismo, surrealismos e pinturas japonesas; Quintana, o poeta do sul do Brasil, conhecido pela simplicidade e ludicidade da sua obra.

Vejamos na figura 6, o *Auto-retrato*, de Joan Miró.

De imediato, ficamos tentados a ler os versos e olhar para a pintura, na expectativa de ver, de algum modo, no poema, uma espécie de tradução da tela. Infelizmente, seria apenas uma doce ingenuidade da nossa parte. Pesquisar, abstrair das obras, analisar essas homologias constitui o nosso propósito aqui, tendo como foco, o fato de que são trabalhos independentes, sem nenhum diálogo intertextual intencional entre si. Antes, porém, relembremos alguns dados acerca do trabalho dos dois artistas.

A pintura de Miró revela características pessoais, intrínsecas, como se surgisse da existência de uma força interna e subconsciente determinando sua produção. Certa vez, sobre esse assunto, Miró declarou que trabalhava em estado de paixão e arrebatamento. Sobre esse caráter psicológico da sua produção, João Cabral (1994, p. 700), declarou:

Miró não aborda as leis de composição tradicional para combatê-las. Miró não busca construir leis contrárias, uma nova perspectiva paralela à dos pintores renascentistas. O que Miró parece desejar é desfazer-se delas, precisamente porque são leis. Livrar-se, lavar-se delas, coisa a meu ver absolutamente diversa da atitude de substituí-las ou de usá-las pelo avesso [...] Dito de outra maneira: Miró parte de uma atitude psicológica...

O pintor catalão possui a ambigüidade e a subjetividade típicas dos grandes artistas, mas podemos ver em sua obra o gosto pela simplicidade, pelas cores e pelos traços simples, tudo isso compondo elementos reais ou imaginários, formando as suas famosas “deformidades” intencionais, de que tanto gostava.

Apesar de classificado como surrealista, sua técnica e sua linguagem parecem dotados de uma simplicidade até infantil que foge, em algum sentido, aos padrões surrealistas. Para compreender uma tela de Miro é preciso imaginação (freqüentação).

João Cabral (1994, p. 695), em um belo ensaio sobre o pintor, fala do que ele chamou de “abandono da terceira dimensão”, característica ímpar da obra de Miró que podemos constatar na grande maioria dos seus trabalhos. Vejamos o que disse o poeta-ensaísta:

Há em sua obra – a partir do momento em que aboliu de sua pintura a terceira dimensão – um caminho. Mas esse caminho tem um sentido: Miró, colocado diante da superfície, começou a fazer, em sentido inverso, o caminho que a superfície havia percorrido até que pudesse conter aquela terceira dimensão imaginária... Miró não era o primeiro pintor do mundo a abandonar a terceira dimensão. Mas talvez ele tenha sido o primeiro a compreender que o tratamento da superfície como superfície libertava o pintor de todo o conceito de composição.

É também João Cabral que aborda como ninguém a valorização do fazer artístico que Miró tanto defendia:

Ela (a obra de Miró) me parece nascer da luta permanente, no trabalho do pintor, para limpar seu olho do visto e sua mão do automático. Para colocar-se numa situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habilidade... Em Miró, mais do que em nenhum outro artista, vejo uma enorme valorização do fazer. Pode-se dizer que, enquanto noutros o fazer é um meio para chegar a um quadro, para realizar a expressão de coisas anteriores e estranhas a esse mesmo realizar, o quadro, para Miró, é um pretexto para o fazer. Miró não pinta quadro. Miró pinta. (1994, p. 711)

Sobre Mário Quintana, Fausto Cunha (2006, p. 9), em apresentação de uma coletânea de poesias do artista, explica de modo poético o seu trabalho:

A verdade é que, sob o campo visual da poesia de Mário Quintana, se esconde uma teia infinita de raízes, um entrelaçado de sentidos, duplos sentidos, alusões, elipses, subentendidos, um código vivencial de cuja tradução o poeta é o único a possuir a chave. E sua aparente simplicidade formal, aos olhos de leitores mais atentos, encobre uma extraordinária riqueza de recursos poéticos, de sutilezas verbais, de soluções rítmicas e rítmicas; revela-se também o conhecimento, por parte do poeta, das grandes fontes da poesia universal.

A partir disso é que talvez se torne possível uma aproximação da poesia de Mário Quintana aos quadros de Joan Miró, pois há uma interpelação visual e poética que os aproxima. Num e noutro tentaremos traçar algumas homologias estruturais que aproximam as obras entre si, seja através do aspecto visual contido nos textos, seja na poesia implícita nos quadros. Voltemos às obras em foco. (figura 6)

O auto-retrato

No retrato que me faço
- traço a traço –
Às vezes me pinto nuvem,
Às vezes me pinto árvore...

Às vezes me pinto coisas
De que nem há mais lembrança...
Ou coisas que não existem
Mas que um dia existirão...

E, desta lida, em que busco
_ pouco a pouco _
Minha eterna semelhança,

No final, que restará?
Um desenho de criança...
Corrigido por um louco!

O primeiro ponto de contato dessa poesia de Mário Quintana com aquela pintura de Miró, é aquilo que nos salta à vista: a temática, ou de modo mais completo – o modo como cada um tenta descrever a si mesmo, pois, em ambos os trabalhos, trata-se de um auto-retrato. Ambos se descrevem como algo irregular, inquieto. (Verificar figura 6).

Podemos observar que o auto-retrato de Miró apresenta uma desproporção busto/cabeça que salta aos olhos do observador. A cabeça é pequena em relação ao restante do

corpo, que assume uma proporção quase gigantesca, acentuada pelas roupas folgadas, chegando mesmo a ocupar a maior parte da tela.

Essa irregularidade na descrição do eu-artístico também se perfaz nas variantes formais cubistas: um jogo de traços sinuosos, pequenos quadrados e pontilhados constituem metade da camisa do personagem; por outro lado, triângulos de vários tamanhos representam as dobras do tecido que compõem a outra metade da vestimenta, que, aliás, também se mostra desproporcional ao tamanho do corpo que preenche, como se alguém estivesse usando a roupa de outra pessoa maior que ela.

Essa variedade de formas na vestimenta, sem um padrão fixo, também diverge das formas e dos traços que compõem o rosto do personagem: há uma predominância de traços arredondados e linhas curvas em contraponto aos quadrados e triângulos da vestimenta. Isso reflete não só uma certa inexatidão na definição do eu-artístico, como também um certo dinamismo, advindo do movimento obtido através dos efeitos das formas empregadas e da disposição das mesmas. Essa vivacidade presente nas telas de Miró é também abordada no ensaio de Melo Neto (1994, p. 718):

Na curta conversa de Miró, uma palavra existe: *vivo*, a meu ver muito instrutiva. *Vivo* é o adjetivo que ele emprega, mais do que para julgar, para cortar qualquer incursão no plano teórico, onde jamais se sente à vontade... É a esse vivo que parece aspirar a pintura de Miró. Isto é, a algo elaborado nessa dolorosa atitude de luta contra o hábito e a algo que vá, por sua vez, romper, no espectador, a dura crosta de sua sensibilidade acostumada, para atingi-la nessa região onde se refugia o melhor de si: sua capacidade de saborear o inédito, o não-aprendido. (grifos do original)

Por sua vez, essa inexatidão, esse “mal-delineamento” ao se definir está explícita nas duas primeiras estrofes do poema de Mário Quintana, quando o eu - lírico declara:

No retrato que me faço
– traço a traço –
Às vezes me pinto nuvem,
Às vezes me pinto árvore...

Às vezes me pinto coisas
De que nem há mais lembrança...
Ou coisas que não existem
Mas que um dia existirão...

Se o eu-lírico não se firma enquanto nuvem, nem como árvore, firmar-se-á como outra coisa, uma que não está mais na lembrança, ou numa que nunca existiu, mas quem sabe existirá um dia. Não há, absolutamente, espaço para uma leitura objetiva daquilo que o eu-lírico confessa de si. Desse modo, assim como Miró através do traço, Quintana, através da palavra, se “auto-indefine”, ao passear pelos liames do surrealismo.

Um outro ponto convergente entre os trabalhos em tela refere-se à forma como ambos romperam com os cânones clássicos: Miró, ao desenhar um retrato que não mostra o objeto artístico em si como o são os retratos, pelo menos quanto à expressão da figura humana real, como são, por exemplo, os retratos de Rembrandt. (figura 7)

Quintana, por sua vez, utiliza-se também de uma estrutura tradicional, no caso, o soneto. Todavia, da forma soneto, seu poema que possui apenas a estrutura clássica das estrofes (dois quartetos e dois tercetos), fugindo todo o resto àquele padrão. Sobre essa fuga do soneto clássico, Fausto Cunha (2006, p. 8) explica:

O tempo se encarregou de provar que esses sonetos, longe de refletirem um retardo na adoção de novos postulados estéticos, mostravam-se um tratamento novo dessa forma fixa, tornando-a mais fluida, mais dúctil, mais aberta. O soneto deixava de ser a fôrma, era um poema liberto das varas rituais.

Podemos perceber que os versos são livres, pois não há uma seqüência padronizada de sílabas poéticas (7-3-7-7/7-7-7-6/7-3-7/6-7-7), não possuindo, pois, a configuração clássica dos sonetos. Além disso sua rima é simples, com apenas umas palavras que garantem algum enfoque desse recurso (A-A-B-C/D-E-B-F/A-A-E/G-E-A).

Outro ponto onde as obras se cruzam, refere-se à plasticidade dos trabalhos, entendida como a capacidade de despertar sensações de ordem tátil-visual no leitor/observador.

No auto-retrato de Miró, o fato de ser uma tela em si já lhe atribui certa plasticidade, mas o que pretendemos é justificá-la na obra, auxiliando o leitor/observador na atividade de aproximá-la do poema de Quintana. Para tanto, podemos observar o recurso da cor, por exemplo. Há uma tendência à monocromia, onde o uso das variantes coloridas é sacrificado em detrimento da temática: o que se pretende com a obra é o retrato do artista e é nele que se deve concentrar a atenção ao observar a tela, não se permitiu aqui a desatenção do leitor-observador em razão das cores gritantes que Miró geralmente usa em suas obras.

No entanto, a escolha pelos tons marrons, amarelos e vermelhos na imagem atribui-lhe aquela vivacidade típica dos trabalhos de Miró, como se pode constatar nas bochechas do personagem: o vermelho dá uma idéia de sangue, de vida, por exemplo. Essa vivacidade presente na obra de Miró não passou despercebida no ensaio de Melo Neto, conforme verificamos anteriormente.

Outro indicador forte dessa plasticidade refere-se ao modo como Miró organizou os elementos cubistas (quadrados, triângulos, linha e pontos) que compõem a vestimenta, ao lado de elementos de ordem fauvista, devido ao seu detalhismo, no rosto do personagem. Assim é que podemos quase sentir, com a ajuda da imaginação, a cartilagem das orelhas, o pelo do peito, as rugas que marcam o pescoço.

Em Quintana, verificamos a plasticidade através do uso de um vocabulário específico, que leva o leitor a um quase-ver, quase sentir, como as palavras e expressões: “nuvem”, “árvore”, “pinto”, “traço a traço”, “desenho de criança”. Esse gosto por um vocabulário simples apenas amplia os horizontes do campo visual da poesia de Mário, o que torna a sua leitura um vivenciar de uma experiência, na qual temos que recorrer, quase sempre, ao uso dos nossos sentidos. Aliás, o próprio desfecho do poema remete o leitor a uma arte plástica, o desenho, no caso de uma criança, mesmo que corrigido por um louco.

Desse modo, enquanto em Miró temos o próprio desenho, fruto da escolha exigente de traços e cores; em Quintana, temos um vocabulário seletivo que sugere imagens ao leitor, configurando-se numa tematização verbal de um desenho. O texto cria, pois, a imagem, ou a sugere.

Ambas as obras, apesar da diferenciação da expressão, tratam, conforme vimos, de uma experiência subjetiva do artista plástico e do poeta de se auto-pintarem, ou de outro modo, auto-descreverem. Tanto num como no outro, o que importa é o fato de que o leitor/espectador consiga reconhecê-los através de seus objetos artísticos. Para isso, ambos se utilizam de um simbolismo típico da criação artística e de um detalhismo típico apenas daqueles artistas que valorizam o fazer artístico tanto ou mais que o próprio objeto de arte, conforme pudemos observar.

5.2 CIURANA, A MESMA RUAZINHA SOSSEGADA

Neste segundo paralelo, tentaremos destacar as homologias estruturais entre duas outras obras de Miró e Quintana. Trata-se da pintura a óleo de Joan Miró, *Ciurana, o povoado* (figura 9), datado de 1917, que reflete o período em que o artista pintou paisagens de Montroig⁶. Do outro lado, temos o poema de Mário Quintana “É a mesma a ruazinha sossegada”, conforme podemos observar:

É a mesma a ruazinha sossegada,
Com as velhas rondas e as canções de outrora...
E os meus lindos pregões da madrugada
Passam cantando ruazinha em fora!

Mas parece que a luz está cansada...
E, não sei como, tudo tem, agora,
Essa tonalidade amarelada
Dos cartazes que o tempo descolora...

Sim, desses cartazes ante os quais
Nós às vezes paramos, indecisos...
Mas para quê?... Se não adiantam mais!...

Pobres cartazes por aí afora
Que inda anunciam: – ALEGRIA – RISOS
Depois do Circo já ter ido embora!...

João Cláudio Arendt em seu ensaio “Mário Quintana, o cantor da aldeia” (ARENDR & PAVANI, 2006, p. 31) defende que tudo que se refere ao homem e à sua existência passa-se em algum espaço, e prossegue: “Tanto as experiências concretas quanto as imaginárias buscam sempre uma dimensão real para se efetivar”. No caso em tela, essa dimensão se configura no espaço, ou *locus*.

Esse *locus* constitui-se quase sempre e, de maneira genérica, em dois espaços distintos: o urbano e o rural. O modo como um espaço e outro se apresentam nas expressões artísticas, na pintura e, em particular, na poesia, por exemplo, é discutido por Arendt (ARENDR & PAVANI, 2006, p. 32):

⁶ Montroig é um pequeno povoado de Tarragona, Espanha.

No imaginário urbano, por sua vez, o campo figura sob duas perspectivas: como espaço bucólico e como lugar de atraso. Na primeira, idealiza-se o contato com a terra, a harmonia entre o ser humano e a natureza, num esforço de resgate de raízes telúricas e primitivas relacionadas à origem do homem. Na segunda, o meio rural sobressai como lugar canhestro, associado ao atraso cultural e tecnológico. Nesse sentido, a cidade procura impor sua visão de mundo sobre o campo, criando imagens pejorativas e expressões que desacreditem os modelos de conduta interioranos. Essa visão dicotômica entre os espaços urbano e rural foi construída historicamente pelas mais diversas formas de representação e se cristalizou nos imaginários sociais do campo e da cidade.

Essa dicotomia entre o campo e a cidade é retratada de várias formas por artistas dos vários ramos da arte. Nas representações literárias, por exemplo, conseguimos de imediato elaborar imagens performativas do campo e da cidade, e isso vem contribuir com a construção do imaginário social sobre esses dois espaços.

No entanto, para João Cláudio Arendt e Douglas Ceccagno, em seu ensaio “A metáfora da rua em Mário Quintana”, não há em Quintana, uma oposição entre campo e cidade, mas entre a cidade grande, a capital, e a cidade-aldeia, onde residem a infância, o sonho e os mitos, ou a cidade pequena do interior com bases rurais. No conjunto de obras produzidas por Mário Quintana, a cidade ocupa um lugar bastante significativo, sendo representada sob diversos ângulos, desde o seu traçado geográfico e arquitetônico até os aspectos mais subjetivos que a constituem. Ainda Arendt (ARENDR & PAVANI, 2006, p. 35) explica:

Ruas, esquinas, muros, arrabaldes, edifícios, salas de espera, entre outros, dão forma a um conjunto de significados que se referem à experiência presente ou passada, vivida ou não pelo poeta, no espaço urbano. A cidade assume caracteres imaginários, nos quais se projetam, também, através da voz do eu-lírico, os sentimentos, as vivências, e os sonhos da coletividade.

Mesmo com essas características que Arendt nos destacou, o espaço urbano, em Quintana não se apresenta isoladamente do meio natural, mas numa inter-relação com os seus elementos, como riachos, nuvens, plantas e pássaros, que, por sua vez, convivem com prédios de concreto e aço. Mesmo assim, são raras as hipóteses em que a cidade (grande) moderna é representada em sua obra como um ambiente saudável para a convivência humana.

Isso fica mesmo evidenciado no poema posto, se levarmos em consideração a maneira carinhosa e nostálgica como o eu-lírico se refere a “ruazinha sossegada”, cuja leitura leva o leitor a associá-la a uma rua de pequena cidade, do passado, que resistiu à modernização, pela tranqüilidade e sossego que o vocabulário, o ritmo e a imagem do poema deixam transparecer.

Neste soneto, defende Arendt, é a ruazinha o centro das atenções do poeta, uma vez que se apresenta como um espaço “que parece ter resistido às transformações físicas e culturais da cidade moderna, mantendo característica do passado”, fato esse que pode ser comprovado pelas passagens que caracterizam um modo de vida já ultrapassado, como, as velhas rondas, as antigas canções, e os pregões da madrugada (ARENDE & PAVANI, 2006, 38):

É a mesma a ruazinha sossegada,
Com as velhas rondas e as canções de outrora...
E os meus lindos pregões da madrugada
Passam cantando ruazinha em fora!

Essa passagem do tempo conseguiu deixar suas marcas a ponto de atribuir à ruazinha um tom amarelado, semelhante aos cartazes que ficam expostos ao sol e ao vento mesmo depois de se já ter vivido o espetáculo anunciado:

Mas parece que a luz está cansada...
E, não sei como, tudo tem, agora,
Essa tonalidade amarelada
Dos cartazes que o tempo descolora...

No entanto, não é apenas a paisagem que muda, mas a maneira como o sujeito lírico consegue ver a rua. Assim, conforme o dissemos acima, essa mudança na obra de Quintana não é apenas geográfica, mas também de ordem subjetiva. No poema em tela, salvo a primeira estrofe, em todas as outras percebemos que o eu-lírico não consegue sentir as mesmas emoções que a ruazinha lhe provocava outrora, há nele uma certa descrença ante a expectativa de alegria que a rua poderia lhe causar ainda:

Mas parece que a luz está cansada...
 E, não sei como, tudo tem, agora,
 Essa tonalidade amarelada
 Dos cartazes que o tempo descolora...

Sim, desses cartazes ante os quais
 Nós às vezes paramos, indecisos...
 Mas para quê?... Se não adiantam mais!...

Pobres cartazes por aí afora
 Que inda anunciam: – ALEGRIA – RISOS
 Depois do Circo já ter ido embora!...

Arendt (ARENDR & PAVANI, 2006, p. 38), explica essa transformação da postura do eu-lírico em relação ao espaço da ruazinha sossegada:

Aqui se instaura aquilo que podemos chamar de mudança nas formas de percepção do espaço urbano, já que a sua aparente imobilidade temporal não enseja, igualmente, a imutabilidade do olhar do sujeito lírico. Em outros termos, se a cidade e, por extensão, a rua permanecem iguais, o mesmo não acontece com o sujeito que a habita.

Também em ensaio sobre Quintana, Cinara Ferreira Pavani (apud ARENDR & PAVANI, 2006, 43) trata da temática da cidade e da rua nas obras do poeta. Segundo a pesquisadora, a frequência com que a rua aparece na sua poesia tem uma estreita relação com a vida de Quintana, que, morando durante a sua vida adulta em quartos de hotéis de Porto Alegre, foi um grande apreciador das ruas da cidade, as quais constituíam uma espécie de extensão de sua moradia.

Desse modo, a imagem utilizada pelo poeta para representar o mundo em que transita, frequentemente, é a rua, configurando-se, por um lado, em imagem dinâmica e cheia de movimentos conseqüentes da modernização; por outro lado, ruazinhas desconhecidas que suscitam nostalgia e sentimentalismos dos leitores, a exemplo do poema em tela.

Na verdade, o que se pode afirmar em relação a essa temática na obra de Quintana é que a rua, embora freqüente em seus trabalhos, apresenta diversos significados. Em alguns momentos, o eu-lírico busca na rua elementos de inspiração para a sua poesia, como no soneto I, que inicia o livro *A rua dos cataventos* (ARENDR & PAVANI, 2006, apud QUINTANA, p. 44):

Escrevo diante da janela aberta.
 Minha caneta é cor das venezianas:
 Verde! ... E que leves, lindas filigranas
 Desenha o sol na página deserta!

Não sei que paisagista dodivanas
 Mistura os tons... acerta ... desacerta...
 Sempre em busca de nova descoberta,
 Vai colorindo as horas cotidianas...

Jogos da luz dançando na folhagem!
 Do que eu ia escrever até me esqueço...
 Pra que pensar? Também sou da paisagem...

Vago, solúvel no ar, fico sonhando...
 E me transmuto ... iriso-me ... estremeço...
 Nos leves dedos que me vão pintando!

Em outros textos, ainda, Mário Quintana constrói a imagem da rua ligada à morte, como no poema XXXV, que encerra *A rua dos cataventos* (ARENDRT & PAVANI, 2006, apud QUINTANA, p. 47), do qual extraímos o fragmento:

Quando eu morrer e no frescor da lua
 Da casa nova me quedar a sós,
 Deixa-me em paz na minha quieta rua...
 Nada mais quero com nenhum de vós!

De modo geral, Quintana constrói a imagem da rua como espaço simbólico para exprimir as várias facetas que possui o poeta ou como forma de leitura das suas representações do mundo, e de modo subjetivo, de si mesmo.

Antes de adentrarmos na análise sistemática do poema “A mesma a ruazinha sossegada”, destacamos alguns aspectos da produção de Quintana cujo tema é a rua. Explicam Douglas & Arendt (ARENDRT & PAVANI, 2006, 65):

Na obra de Quintana, há sempre lugar para o devaneio, o sonho, a nostalgia e os mitos populares, elementos de uma literatura com predomínio do imaginário rural. Porém, seu eu-lírico é solitário e não mantém relações interpessoais, apenas interagindo com seus objetos particulares, seus pensamentos e suas memórias, o que caracteriza uma representação do

individualismo urbano. Esse é o aspecto básico a ser considerado para a interpretação das metáforas, já que toda representação em Quintana serve, em última análise, como símbolo da subjetividade do poeta.

Esse predomínio do imaginário rural pode ser interpretado e constatado no poema em foco na maneira como a rua, observada pelo poeta, passa uma idéia de calma e sossego, de quietude, de clima interiorano.

O poema apresenta a estrutura de um soneto: dois quartetos e dois tercetos, com uma seqüência simples de rima ABAB/ABAB/CDC/BDB (sossegada – outrora – madrugada – fora/ cansada – agora – amarelada – descolora/ quais – indecisos – mais/ afora – risos – embora). Essa simplicidade se configura em característica da obra de Quintana, seja no vocabulário, na estrutura do poema, nas rimas, entre outros elementos. Esse vocabulário, conforme veremos mais adiante, sugere nos poemas de Quintana um aspecto visual bastante significativo.

O esquema rimico também garante o efeito sonoro do poema, que se serviu do uso de versos com dez sílabas poéticas, alternando-se entre versos decassílabos heróicos, cuja tonalidade obrigatória permanece nas 6ª e 10ª sílabas poéticas; e versos decassílabos sáficos, com tonicidade nas 4ª, 8ª e 10ª sílabas poéticas.

É a/ mes/ma a/ ru/a/zi/nhá/ so/sse/ga/da, (2-6-10)
 Com as/ vê/lhas/ ron/das e/ as/ can/ções/ de ou/tro/ra... (2-4-8-10)
 E os/ meus/lin/dos/ pre/gões/ da/ ma/dru/ga/da (3-6-10)
Pas/sam/ can/tan/do/ ru/a/zi/nha em/ fo/ra! (1-4-8-10)

Observemos ainda no poema, o modo como o poeta utiliza da aliteração do fonema /s/.

É a meSma a ruazinha SoSSegada,
 Com aS velhaS rondaS e aS canÇõeS de outrora...
 E oS meus lindoS pregõeS da madrugada
 PaSSam cantando ruazinha em fora!

MaS pareCe que a luZ está canSada...
 E, não Sei como, tudo tem, agora,
 ESSa tonalidade amarelada
 DoS cartazeS que o tempo deScolora...

Sim, desses cartazes ante os quais
 Nós às vezes paramos, indecisos...
 Mas para quê?... Se não adiantam mais!...

Pobres cartazes por aí afora
 Que inda anunciam: - ALEGRIA – RISOS
 Depois do Circo já ter ido embora!...

Podemos associar esse som ao “som” do silêncio (ssssssss) e solidão, proposta pelo conteúdo semântico do poema. Mesmo à passagem do tempo, que deixa tudo pra trás, e denuncia a fatalidade do homem. Aliás, a mensagem do texto se casa com a escolha do vocabulário: solidão, tempo, isolamento, nostalgia, são sensações evidenciadas através de expressões como: sossegada, velhas, outrora, passam, cansada, desloca, embora. Todas essas expressões dão um certo “peso” ao poema, de modo a fazer mesmo o leitor se sentir cansado e nostálgico ao lê-lo.

Outro recurso bastante utilizado nesse poema são os adjetivos. Eles causam uma expressão de pouco dinamismo (aspecto esse oferecido pelos verbos num texto) e contribui para a proposta semântica do poema: cansaço, inércia, ambos causados pela ação inevitável do tempo: ruazinha – sossegada/ rondas – velhas/ pregões – lindos/ luz – cansada/ tonalidade – amarelada/ nós – indecisos/ cartazes – pobres.

Vejamos ainda que à exceção de “lindos”, todos os outros adjetivos caminham para uma certa morbidez, isolamento, solidão e angústia. Na verdade o eu-lírico, se sente melancólico frente à nova imagem da rua, que na verdade se configura numa nova visão da sua vida, sua infância, que já não existe mais, pois como o circo, já foi embora.

A simbologia é também um recurso bastante enriquecedor na obra de Quintana. Observemos que em todo o corpo do texto poético aparecem palavras e expressões cuja carga simbólica é evidente. É o caso, por exemplo, de expressões como “canções de outrora”, “luz cansada”, “tonalidade amarelada”, “cartazes que o tempo descolora” ou “circo já ter ido embora”. Todas essas expressões podem ser associadas à idéia de fim, de morte, de passagem pela vida.

A rua, em si, pode, enfim, representar a nossa existência que popularmente é sempre explicada como uma passagem. O texto pode estar querendo nos dizer que o tempo devora tudo, que tudo passa e que nada dura para sempre, porque mais tarde ou mais cedo, nossa luz

ficará cansada, e tudo ganhará uma tonalidade amarelada, e que, enfim, o circo, algum dia, terá que ir embora.

O modo como Quintana descreve a paisagem da ruazinha sossegada é tão clara que o leitor pode mesmo imaginar o seu desenho. Sobre essa característica da plasticidade na obra do poeta, Douglas e Arendt, citam Zilberman (ARENDR & PAVANI, 2006, 65 apud Zilberman):

São originárias do contexto urbano, salientando-se aquelas sugeridas pelas atividades de rua, o movimento das pessoas e de objetos, a presença de animais e vegetais que povoam o real. **Trata-se de uma poesia predominantemente visual e ótica**, mas não voltada à exterioridade, já que tudo o que se torna alvo da observação do poeta transforma-se em símbolo de seu mundo interior. (grifos nossos)

Esse aspecto visual da obra de Mário Quintana é algo que contribuiu, por exemplo, para o fato de suas poesias apresentarem também grande ludicidade. O jogo com cores e imagens em seus trabalhos atraiu a atenção inclusive do público infantil. Fato esse que guarda grande semelhança com o que aconteceu à obra do pintor Miró que veremos daqui por diante.

Em 1917, no verão, Miró pintou paisagens de povoados de Tarragona, na Espanha, entre eles, Mont-roig. Sua tela *Ciurana, o povoado*, (Anexo, figura 9) datado daquele ano, óleo sobre tela, reflete o ideal de cidade-aldeia que acabamos de estudar na obra de Quintana.

Nessa pintura, Miró utilizou as técnicas e as propostas geométricas de Cézanne. Trata-se de representações cubistas do espaço, cujos traços apelam para as formas geométricas e a representação simplificada da realidade.

No entanto, podemos associá-la a uma vertente expressionista da pintura, dada a sua tendência à subjetividade do artista criador, uma vez que a tela, em si, encerra mais um modo subjetivo de como alguém – o artista – vê determinado aspecto da realidade que a representação mesma da natureza. A percepção do autor da obra é tão intensa na tela que não podemos deixar de enxergar traços do artista na sua produção.

Esse aspecto foi discutido na poesia de Quintana, conforme podemos verificar na citação abaixo de Douglas & Arendt (ARENDR & PAVANI, 2006, 65):

Na obra de Quintana, há sempre lugar para o devaneio, o sonho, a nostalgia e os mitos populares, elementos de uma literatura com predomínio do imaginário rural. Porém, seu eu-lírico é solitário e não mantém relações interpessoais, apenas interagindo com seus objetos particulares, seus pensamentos e suas memórias, o que caracteriza uma representação do individualismo urbano. Esse é o aspecto básico a ser considerado para a interpretação das metáforas, **já que toda representação em Quintana serve, em última análise, como símbolo da subjetividade do poeta.** [grifo nosso]

Essa subjetividade transfigurada nos poemas de Quintana também encontra espaço nas telas de Miró, e se mostra ao público leitor/observador que, por sua vez, complementa a leitura da obra com o seu também lado subjetivo. Trata-se, de modo geral, de um processo de interação e complementação entre artista, obra e leitor/observador.

Por outro lado, assim como Quintana optou pelo vocabulário, rima e ritmo simples, assim também Miró optou pelo traçado simples, de cores básicas tendendo para a monocromia. São cores suaves (amarelo, marrom, verde, laranja, tudo em tom pastel) que, no conjunto tendem ao amarelado, como nos cartazes que o tempo descolora do poema de Quintana.

Esse tom amarelado também contribui para a sensação de isolamento e nostalgia contemplados no texto do poeta. Parece mesmo uma ruazinha sossegada, cuja passagem do tempo deixou suas marcas de abandono. Ainda esse uso das variantes dos tons amarelados e pastéis garante uma luz cansada, a mesma que aparece no poema de Quintana.

Além dos traços e cores simples, da escolha pelo isolamento, da sensação de tranqüilidade e nostalgia, e da temática da rua/aldeia, nesse par de obras, de Quintana e Miró, podemos verificar que num e noutro caso há uma intensa inércia, fruto não só da ausência de pessoas ou de quaisquer personagens, mas principalmente pelo choque de sensações emocionais que se tem ao se observar uma paisagem dessa natureza.

A ausência de dinamismo no poema é refletida através do uso intenso de adjetivos em contraponto ao uso de verbos. Na pintura de Miró, por sua vez, ela é refletida pelo modo como ele decidiu organizar as linhas e as curvas em sua tela.

Por um lado, temos linhas retas que constroem praticamente toda a cidade e a parte central/fundo da tela, para onde correm de imediato os olhares dos observadores. Essas linhas retas, dispostas verticalmente, configuram mesmo uma base fixa e inerte da paisagem.

Por outro lado, a linhas curvas, em primeiro plano, e dispostas horizontalmente, representam os rios e montanhas (fundo), mas de modo tão tranqüilo, que a idéia é mesmo de

um riozinho, um córrego, que mais contribui que atrapalha o silêncio proposto pela paisagem. Aqui se configura a parte dinâmica da tela.

Desse modo, a respeito da disposição do traçado de linhas na tela em foco, Miró organizou-a em duas bases: num primeiro plano, temos as linhas verticais que dão um caráter estático à pintura, e se concretiza na sugestão de desenhos de casas. Num segundo plano, temos a parte dinâmica da tela, representada pela sugestão de desenhos de rios, estradas e nuvens. O fato é que, com maestria, Miró reúne esses dois lados num todo harmonioso e carregado de significado: o artista sugere a nostalgia das pequenas cidades, das aldeias e dos locais tranqüilos que tanto figuraram seus trabalhos naquela época.

Assim como Quintana, Miró utilizou como elemento inspirador a paisagem da rua, da cidade-aldeia. Apenas ela como centro de admiração do leitor/observador, com ausência total da figura humana. Esse fato leva à temática da solidão e isolamento tão intensa no poema de Quintana quanto visível na tela de Miró.

Essa ausência de pessoas apontam também para outro fator das duas obras: ambas passam uma sensação de tranqüilidade, de silêncio e de isolamento, o que vem a refletir o caráter de subjetividade das obras. Esse silêncio pode inclusive, ser verificado de modo simbólico, na presença de traços sinuosos e curvos que representam os rios e as montanhas do povoado (ssssssssssss).

Ao contemplar *Ciurana, o povoado*, o observador abandona-se àquela paisagem e se isola do restante do mundo. O clima de solidão que ela nos passa é configurada no modo como o pintor deu enfoque à paisagem nostálgica. A pintura sugere uma ruazinha, com algumas casas simples, com ladeiras, montanhas e um rio. O aspecto é, de fato, rural, campestre, e tenta à valorização desse espaço, assim como pudemos constatar na poesia de Quintana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encarar determinado tema sob uma nova perspectiva configura o surgimento de um novo tema: a poesia e a pintura, consideradas artes irmãs, é uma temática antiga, mas enxergá-las sob a ótica da comparação que visa à sistematização de homologias entre formas específicas de expressão dessas vertentes artísticas é, sem dúvida, algo inovador, e ainda atual.

Os estudos comparativos que visam essa padronização de elementos estruturantes entre essas duas formas de linguagem são ainda raros, se considerarmos o sem-número de estudos sobre as vertentes literárias e sobre os estudos pictóricos, considerados isoladamente, por exemplo.

A atividade de se traçar homologias estruturais entre trabalhos de pintura e de poesia compreende uma série de implicações não só de ordem pictórica e literária, mas também, e talvez principalmente, de ordem filosófica, na medida em que seus fundamentos estão acima de seus limites específicos, pois que são, antes de tudo, expressões da arte.

Desse modo, o trabalho com essas formas de arte deve começar levando-se em consideração os princípios da arte, de modo geral, e, em seqüência, os princípios de cada uma dessas expressões especificamente. E, mesmo partindo dessas especificidades, será possível caminharmos novamente até um ponto comum, mesmo tendo como objeto obras e artistas diferentes.

Foi o que fizemos com os trabalhos de Joan Miró e Mário Quintana, que apesar de se utilizarem de formas diferentes de linguagem – um voltado para a linguagem verbal; outro para a linguagem pictórica, não verbal – cada qual ao seu modo produziu efeitos aproximados no leitor/observador, seja pela temática comum, pelo material, ou pelo modo de produção de seus objetos artísticos.

Traçar padrões entre objetos artísticos de diferentes vertentes e de artistas diferentes é um exercício que permitirá ao leitor/observador comum aproximar-se mais dessas formas de arte, e conseqüentemente, ampliar o seu universo cultural.

No caso dos trabalhos de Joan e Quintana, aquelas homologias estruturais sugeridas por Aguinaldo se encontram não apenas na temática, por exemplo, dos auto-retratos, mas na maneira como ambos se definem como “algo” ou alguém disforme, diferente e incerto. Pudemos observar tal conclusão na forma como miró decidiu desenhar a sua imagem utilizando-se de traços variados e de formas cubistas, indo do círculo e do sinuoso, ao

triângulo e retas, além de membros desproporcionais, como a cabeça em relação ao corpo. Quanto ao poema de Quintana, essa disformidade do “eu” poético se configurou em palavras e expressões que sugerem incertezas ou indefinição mesmo.

É assim, então, que, a exemplo desses trabalhos de Quintana e Miró, afirmamos ser possível traçar esses padrões em objetos artísticos distintos de artistas distintos, apontando mesmo assim para uma homogeneidade de “sensações” produzidas por tais objetos no leitor/observador.

Vale destacar que essas “sensações” são produzidas no momento da freqüentação do objeto artístico, que dependendo da sua variante poderá ser um poema, como o de Quintana, ou uma pintura, como a de Miró, mas ao final, o resultado pode ser o mesmo, devido ao que já afirmamos ser os padrões de semelhanças, ou as homologias que uma e outra obra pode apresentar numa espécie de sintonia entre si.

Esperamos, com esse trabalho, ter contribuído de algum modo para o estudo no campo das artes, em particular da poesia e da pintura, cuja expressão vem a cada dia ganhando espaço no cotidiano das pessoas.

Nossa intenção é apontar novas formas de encarar os estudos nessa área, caminhando para uma vertente comparativa, de cunho filosófico, que possa fazer com que o leitor do poema, ou o observador da pintura possa identificar critérios de ordem superior que regem o universo artístico, levando-o ao encontro da arte, e ao conseqüente desencontro com o mundo real.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 53. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Olinda: Livro Rápido, 2003.
- ARENDT, João Carlos; PAVANI Cinara Ferreira (orgs.). *Na esquina do tempo: 100 anos com Mário Quintana*. Rio Grande do Sul: Educs, 2006.
- ARISTOTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- BOCKEMÜHL, Michael. *Rembrandt: o mistério da aparição*. Alemanha: Paisagem, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- CUNHA, Fausto. *Mário Quintana*. 17. ed. São Paulo: Global, 2005.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- GULLAR, Ferreira. *Sobre a arte sobre a poesia: uma luz no chão*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- KETTENMANN, Andréa. *Frida Kahlo: dor e paixão*. Alemanha: Paisagem, 2004.
- MIRÓ, Joan. Joan Miró. Barueri: Editorial Sol 90, 2007. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, 11)
- MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- QUINTANA, Mário. *Caderno H*. 7. ed. São Paulo: Globo, 1998.
- QUINTANA, Mário. *A vaca e o hipogrifo*. São Paulo: Globo, 1995.
- VASSALO, Márcio. *Mário Quintana: Coleção mestres da literatura*. São Paulo: Moderna, 2005.

ANEXOS

Figura 1

**As duas Fridas, 1939
Frida Kahlo**



Figura 2

**Natureza Morta
Gauguin**



Figura 3

A fazenda, 1921 – 1922
Joan Miró



Figura 4

O jardim de Miró,
Joan Miró



Figura 5

**Natureza morta com sapato velho,
Joan Miró**



Figura 6

Auto-retrato, 1919
Joan Miró

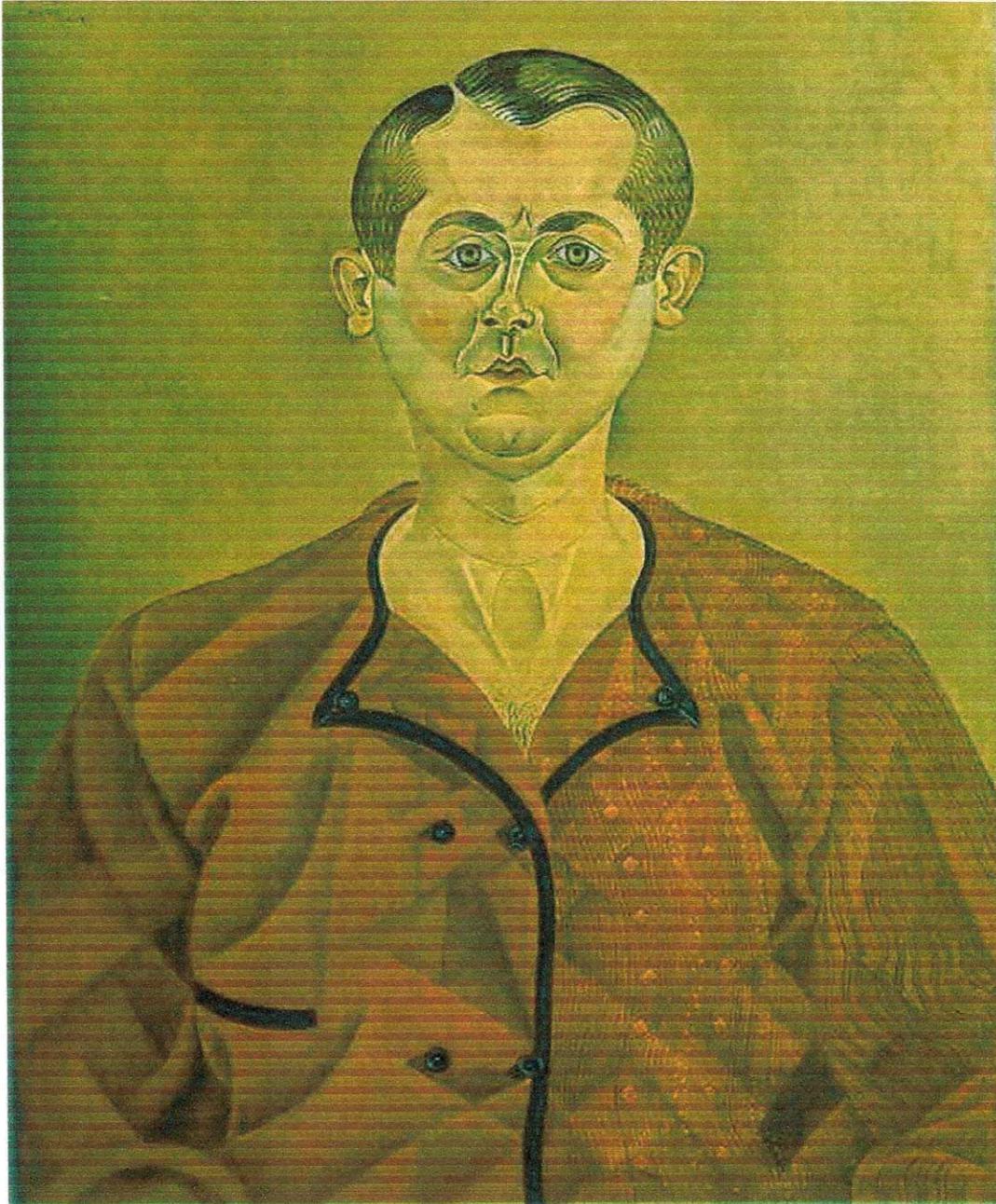


Figura 7

**Auto-retrato,
Rembrandt**



**Auto-retrato,
Rembrandt**



Figura 8

**Alexandre de Rodes e filhos Polidoro e Atenodoro,
Laokoon**

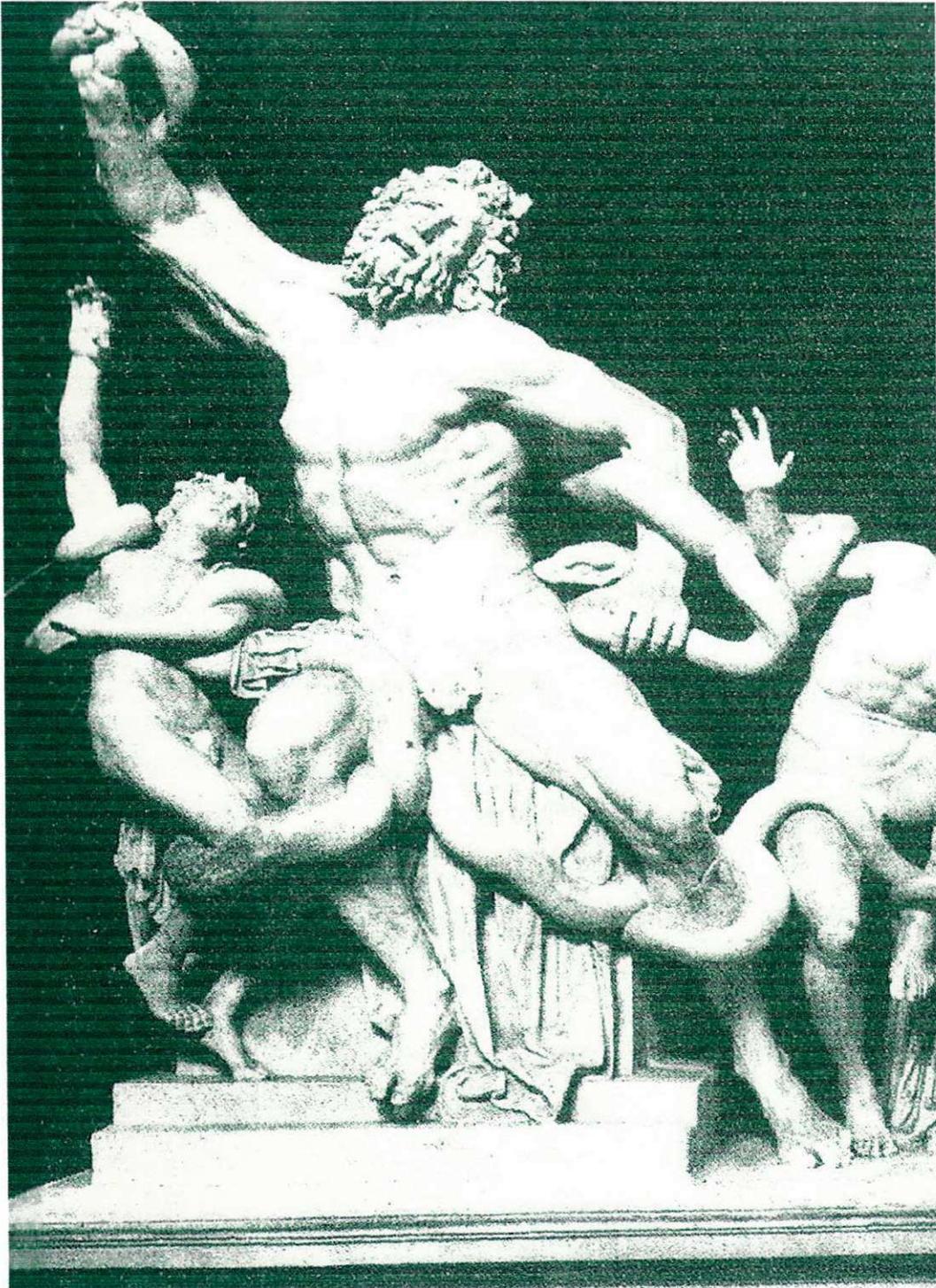


Figura 9

**A lição de anatomia do Doutor Nicolaes Tulp, 1632
Rembrandt.**



Figura 10

Saturno,
Goya



**Os fuzilamentos,
Goya**



Figura 11

Ciurana, o povoado, 1917
Joan Miró

