

4

Linguagem da poesia e linguagem da pintura

Um poema e um quadro: em *Ses purs ongles...*, de Mallarmé, a evocação vaga de um interior burguês do fim do século, com todos os seus móveis, bibelôs e artificios e, em *Rochedos em l'Estaque*, de Cézanne, a evidência de uma natureza provençal sem idade que, em sua estranha plenitude e autonomia, parece prescindir de toda presença humana. O cenário noturno e vago do soneto, iluminado pela luz pálida de uma lâmpada, contrasta com a paisagem solar do quadro apontando para o contraste entre dois temperamentos, dois homens cujas formas de vida nada têm em comum.

Com efeito, Mallarmé, que era amigo de Huysmans, criador da mais famosa figura literária de um dandy decadente, apaixonado pelo artificial e cheio de desprezo pela natureza¹, confessava seu gosto pelo interior: “(...) je vague peu, préférant à tout, dans un appartement défendu par la famille, le séjour parmi quelques meubles anciens et chers et la feuille de papier souvent blanche”², ao passo que Cézanne buscava sobretudo um contato íntimo com a natureza e expressava fascinação pela paisagem provençal: “esse velho solo natal, tão vibrante, tão áspero e reverberando a luz que faz piscar as pálpebras e enfeitiça o receptáculo das sensações (...)”³.

A esses contrastes, entre o artificial e o natural, o fechado e o aberto, acrescenta-se ainda outro, mais forte: o entre as cores. O poema de Mallarmé fora inicialmente escrito para uma coletânea ilustrada por águas-fortes, *Sonnets et eaux-fortes*. De acordo com a descrição proposta pelo poeta, ele é todo em preto e branco:

C'est confesser qu'il est peu 'plastique', comme tu me le demandes, mais au moins est-il aussi 'blanc et noir' que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide.

- Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond,

¹ Trata-se do personagem de Des Esseintes no romance *À Rebours*.

² Citado in. THIBAUDET, op. cit., p. 41.

³ CÉZANNE, *Correspondência*, op. cit., p. 204.

avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel ce logis abandonné du monde⁴.

Aparentemente, com base nessa reflexão, seria difícil encontrar um poema mais distante das cores vivazes de Cézanne e, em geral, mais distante da tonalidade própria à sua obra.

É necessário perguntar-se então em que sentido a acepção do silêncio inspirada pelas teorias dos lugares vazios e elaborada no âmbito dos estudos da literatura pode ser válida também no âmbito de uma reflexão sobre a pintura. Será possível falar-se de lugares vazios em um quadro? Essa pergunta torna necessária a reflexão sobre as afinidades e as diferenças existentes entre a linguagem da poesia e a da pintura.

A relação entre pintura e literatura, entre visual e verbal, é desde o início do século XX um dos temas mais recorrentes na discussão sobre a arte. Hubert Damisch notou, não sem sarcasmo, que a necessidade ou até a obrigação de uma reflexão sobre essa relação, e que melhor se expressa na indagação em torno à tradução da pintura em discurso, é própria da nossa época a tal ponto que se poder tomá-la como um “topos” da cultura:

Il est de bon ton, aujourd’hui, d’aller s’interroger sur les voies et les moyens par lesquels est censé s’opérer le passage de la peinture au discours qui le prend en charge – sinon sur la finalité de ce transfert. C’est même l’un des lieux parmi les plus communs de notre culture artistique et littéraire, un *topos* (...). Que cette question se donne aujourd’hui pour telle, et pour une question à laquelle la culture, notre culture, n’apporterait pas de réponse toute faite, c’est encore la culture, notre culture, qui en aura voulu ainsi, et qui nous fait la poser toujours à nouveaux frais⁵.

A insistência dada pela “nossa cultura” na necessidade de uma reflexão sobre a tradução da pintura em discurso é aqui colocada sob um signo negativo através da evocação dos “novos custos” que costumam acompanhá-la. Um dos motivos para isso é sem dúvida a insistência na unilateralidade dessa relação, freqüentemente situada desde uma perspectiva logocêntrica, onde o elemento suscetível de tradução é sempre a pintura. No entanto, a relação entre a linguagem verbal e a linguagem visual está longe de ser unilateral, apresentando-se freqüentemente, antes, como um conjunto de trocas diversas e complicadas. Elas

⁴ MALLARMÉ, *Correspondance. Lettres sur la poésie.*, op. cit. p. 392.

⁵ DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Seuil, 1984, p. 186.

sem dúvida implicam certos “custos”, mas levam também a diversos “ganhos” inquestionáveis.

4.1

A relação entre a pintura e a poesia na época de Mallarmé e Cézanne

O primeiro passo para uma tentativa de comparação das duas linguagens consistirá num breve olhar sobre a relação entre pintura e poesia na segunda metade do século XIX. Sendo um momento de crise para ambas as linguagens, essa época condensa certos conflitos significativos para uma apreensão geral do problema. Nela torna-se também perceptível que a relação entre aquelas linguagens não é unilateral, implicando, ao contrário, no surgimento de diálogos e trocas enriquecedores.

A segunda metade do século XIX, época em que Mallarmé e Cézanne criam suas obras, marca um momento de ruptura na história das relações entre pintura e poesia, pois coincide com a tentativa de separação, na prática artística, das duas linguagens: visual e verbal. Iniciada desde a época de Romantismo, essa separação, descrita na introdução do presente estudo e por vezes associada a um certo “silêncio”, corresponde, na pintura e na poesia, à exploração de seus próprios meios e à busca por aquela autonomia que o século XX chamará de auto-reflexividade. Na verdade, tanto pintura quanto poesia procuram caminhos para afastar-se da representação ilusionista da realidade, ligada à narratividade e à retórica, em nome das quais, até então, se empenhavam solidariamente.

De fato, desde a Antiguidade até meados do século XIX, a pintura e a poesia mantiveram relações permanentes. Com a famosa fórmula atribuída a Simônides “poema pictura loquens, picture poema silens” e, depois, com aquela ainda mais célebre, de Horácio, “ut pictura poesis”, a linguagem da pintura e a linguagem da poesia puseram-se numa situação de comparação e, logo, de rivalidade, que desembocou no famoso *paragone* clássico. A aproximação teórica entre pintura e poesia, a busca de equivalências entre ambas, teve como base sobretudo a retórica. No século XV, esta chegou a desempenhar um papel tão importante na conceitualização da pintura que se pode chegar mesmo a resumir essa

dependência na fórmula “ut rhetorica pictura”⁶. E, até a metade do século XIX, as amplas descrições e figuras retóricas da poesia costumavam encontrar paralelo nas figuras alegóricas da pintura⁷.

A partir da segunda metade do século XIX, a pintura, que depois de séculos de irmandade torna-se “a principal vítima da literatura”⁸, nega justamente todo conteúdo literário e narrativo. O próprio Cézanne afirma a necessidade dessa negação, escrevendo que se “deve rejeitar o literatismo, que com tanta frequência leva o pintor a se afastar do seu verdadeiro caminho – o estudo concreto da natureza”⁹. Na poesia, por sua vez, não apenas eliminam-se as longas descrições poéticas mas é também a própria referencialidade que passa a ser posta em questão. Um dos mais famosos questionamentos da referencialidade na linguagem poética provém, aliás, do próprio Mallarmé: “Je dis: une fleur! Et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets”¹⁰.

Tal rejeição dos conteúdos narrativos associa-se, por sua vez, à tentação, cara à época, de, tanto por parte da poesia quanto da pintura, se buscar uma aproximação com relação à música. A valorização desta enquanto a arte mais afastada da imitação, mais direta e sugestiva, é perceptível no freqüente uso de noções oriundas do vocabulário musical na descrição do fazer poético e pictórico. Mallarmé e Cézanne, que em um dado momento experimentaram, ambos, uma certa admiração por Wagner, são, como tantos outros, representativos de tal uso da música como fonte de inspiração para a reflexão sobre suas respectivas práticas artísticas.

Com efeito, por momentos, Mallarmé compartilha com outros simbolistas o sonho idealista de uma poesia pura, na qual a predominância da musicalidade da linguagem asseguraria a expressão de símbolos indizíveis. Não é por acaso que na famosa frase citada acima o movimento emancipatório daquela “idéia própria e

⁶ A fórmula aparece no título de um artigo de John R. Spencer sobre Alberti. Cf. SPENCER, John R. “Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting”, In. *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, 15, 1957, nº1-2, pp. 26-44.

⁷ Cf. A respeito da relação entre retórica, literatura e pintura, ver: ARAMBASIN, Nella. “Le Parallèle Arts et Littérature”. In. *Revue de littérature comparée*, nº298, avril-juin 2001, pp. 304-309 e LICHTENSTEIN, op. cit.

⁸ GREENBERG, op. cit., p. 50.

⁹ CÉZANNE, *Correspondência*, op. cit., p. 246.

¹⁰ MALLARMÉ, *Poésies et autres textes*, op. cit., p. 198.

suave” seja descrito pelo advérbio “musicalmente”. Cézanne, por sua vez, na explicitação de seu fazer pictórico, atribui um lugar central à noção musical de modulação. Esse termo, que significa a passagem de uma tonalidade para outra, é utilizado por ele para explicar seu tratamento da cor: “Lire la nature, c’est la voir sous le voile de l’interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d’harmonie. Ces grandes teintes s’analysent ainsi par les modulations”¹¹. Abandonando os procedimentos tradicionais da modelação da cor local pelo acréscimo de tons que a clareavam ou escureciam, o *chiaroscuro*, o pintor renuncia à obtenção do efeito de relevo por meio do jogo de semi-tons, preferindo o esquema de modulações, ou seja, a criação do efeito de relevo pela sucessão de passagens entre cores distintas, sobretudo entre os tons frios e quentes.

Apesar da importância dada à música para se pensar as práticas poética e pictórica da época, não deixa de ser verdade que o uso de noções oriundas da música consiste freqüentemente em um abuso criativo e é, na maioria dos casos, bastante vago. Seria também errado afirmar que a relação entre a pintura e a linguagem verbal se dissipa em prol de que se devolvam aos meios pictóricos sua plena autonomia e pureza. Ao contrário, a problematização dos meios plásticos e o crescente afastamento do conteúdo narrativo por parte da pintura provocam, antes, um considerável crescimento da literatura sobre a pintura. Nesse sentido, é significativo que, desde Baudelaire que escrevia sobre Delacroix, escritores e poetas tenham desenvolvido uma prática cujo alcance é maior do que normalmente suspeitado. Com efeito, escrever sobre a pintura de seu tempo é algo que para eles não se limita à sua função mais óbvia, a de fazer a difícil mediação entre o pintor e o público espantado, mas, de fato, tal escrita torna-se cada vez mais um exercício de ver melhor a pintura. Por vezes, ela chega mesmo a ter efeitos sobre o próprio fazer dos pintores, não no sentido de uma simples prescrição literária, mas no de um importante enriquecimento.

Essa curiosa troca adquire um grande dinamismo justamente na época da luta dos impressionistas contra os hábitos do público acomodado com as regras do academismo dominante. Vários escritores e poetas, tais como Huysmans, Zola, Laforgue, Mirbeau, Verhaeren, Maupassant e o próprio Mallarmé, defendem a pintura impressionista, contrabalançando os artigos freqüentemente vulgares e

¹¹ DORAN, op. cit., p. 36.

simplistas escritos por jornalistas da época com a riqueza, a diversidade e a qualidade de seus estilos e de suas recepções. E mesmo quando tais recepções nos parecem tateantes e cegas à qualidade de obras hoje reconhecidas – aqui a incompreensão da pintura de Cézanne por parte do seu amigo e escritor Zola é o exemplo mais dramático – elas têm de ser vistas antes de mais nada como uma maneira de se dialogar, através da escrita, com uma experiência visual nova e perturbadora. Com essas tentativas de lidar, através da escrita, com a dificuldade da recepção da pintura, produz-se então, não uma separação, mas, antes, um significativo deslocamento na relação entre pintura e linguagem verbal. Escrever sobre a pintura não apenas se confunde cada vez mais com o próprio ato de recepção de um quadro, mas também tal forma específica de recepção devolve cada vez mais seu efeito à própria prática pictórica.

4.2

Dizer a pintura: o curioso caso da obra-prima invisível de Frenhofer

(...) ces couleurs, que les yeux touchent, elles demeurent inaccessibles à la nomination, bien que nous sachions que sans les mots – même non dits – elles ne pourraient être l’objet du regard¹².

Um breve olhar na relação entre a pintura e a poesia na época de Mallarmé e Cézanne leva à constatação de uma situação paradoxal: quanto mais a pintura tende a deixar de ser uma imagem legível e narrável, ou seja, a se afastar do discurso, tanto mais ela suscita comentários. Também os próprios pintores são cada vez mais provocados a falar e escrever sobre o seu fazer. Cézanne, que comenta sua prática com certas reticências, diz a respeito que “les causeries sur l’art sont presque inutiles”¹³. Significativa é a atenuação expressa pelo “quase”, que de fato abre o caminho a longas conversas com seus jovens admiradores: Larguier, Borély, Bernard, Schnerb, Jourdain, Denis, Gasquet... Publicadas, essas “quase inúteis” conversas constituem-se num discurso teórico, que, por mais lacunar e contraditório que seja, se torna de fato um acompanhante assíduo de toda recepção dos quadros de Cézanne. Pouco depois, para um Klee, um Kandinsky e para tantos outros, “les causeries sur l’art” tornam-se assumidamente essenciais.

¹² MACHOT, Robert. *Le message de Paul Cézanne*. Mayenne: Champ Vallon, 1997, pp. 13-14.

Ao mesmo tempo, em meio a essa crescente profusão de discursos em torno à pintura, surge o problema, aliás também pertinente para o presente trabalho, do significado e da legitimidade da “tradução” da pintura em linguagem verbal. O próprio surgimento desse problema marca uma ruptura em relação à tradição, pois, desde a Antigüidade, a prática da *écfrase*, ou seja, daquele sub-gênero da poesia que consiste na descrição criativa de uma obra de arte, tentava, ao descrever os quadros, pôr-se simplesmente em seu lugar. O que se postulava era, assim, uma descrição que, por seu caráter vivo e evocativo, fosse capaz de fazer aparecer a obra descrita perante “os olhos do espírito” do leitor, como se esta estivesse realmente presente¹⁴.

Esse postulado utópico de substituição do quadro pelo discurso que o descreve encontrou, sobretudo ao longo do século passado, várias formas de contestação. As críticas à verbalização da linguagem pictórica e a acusação de que esta consistia, de fato, numa prática reducionista, tiveram como alvo, por exemplo, as interpretações de cunho estruturalista, que, com sua pretensão de analisar a linguagem pictórica em termos lingüísticos, acabaram sendo vistas como constituindo uma maneira de se lutar contra o indizível presente no domínio do visível e a favor de uma aspiração à possibilidade de tradução “literal” da pintura.

Em resposta a um tal projeto de tradução literal, deixaram-se, no entanto, também ouvir postulações diametralmente opostas, que defendiam a radical intraduzibilidade da pintura. Assim por exemplo, um dos defensores do caráter indizível da linguagem visual, Marcelin Pleyne, insiste na impossibilidade de uma tradução verbal da pintura: “Se falamos de pintura, não falamos de pintura. De uma linguagem à outra há necessariamente perda de alguma coisa, dessa alguma coisa que pertence à especificidade, às qualidades específicas de cada língua”¹⁵. Se, ao falar da pintura, não se fala realmente da pintura, de que se está

¹³ In. DORAN, op. cit., p. 37.

¹⁴ VERDONK, Peter. “Painting, poetry, parallelism: ekphrasis, stylistics and cognitive poetics”. In: *Language and Literature* 14, 2005, pp. 231-244.

¹⁵ PLEYNET, Marcelin. *Art et littérature*. Paris: Seuil, 1977, p. 280. As propostas mais cétricas nesse sentido, como por exemplo a de Michael Baxandall, afirmam não apenas uma perda na passagem de uma linguagem para outra, mas o caráter intransponível da distância entre a pintura e a linguagem verbal. Assim, para Baxandall: “Nós não explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro. Dito de outra forma, somente explicamos um quadro na medida em que o consideramos à luz de uma descrição ou especificação verbal dele. (...) as palavras representam menos o quadro em si do que aquilo que se pensa dele após tê-lo visto”. In. BAXANDALL, op. cit., p. 31.

então falando? Da recepção, que é o nosso encontro com o visível, ou, talvez, da nossa linguagem tão caduca e, no entanto, inevitável?

Assumindo que em toda tradução, não apenas a da pintura para o discurso, mas também na tradução de uma língua para outra, há, de fato, sempre uma perda, a crítica da verbalização da pintura acaba, no entanto, por legitimar uma interpretação verbal que se utiliza de uma linguagem mais adequada ao que se busca descrever, ou seja, em si mesma artística e criativa. Trata-se de se aproximar da pintura falando uma linguagem poética, tornando-se perante a ela não um mero comentador ou teórico mas, antes, um escritor, um artista. Com isso, procura-se correspondências profundas entre a poética da linguagem verbal e a poética da linguagem pictórica. Essa reivindicação de uma tradução da linguagem pictórica numa linguagem poética possui toda uma tradição, visto que já Diderot em seus *Salões* tentava adequar os estilos de sua escrita à “variedade dos pincéis”¹⁶. As realizações mais explícitas dessa crítica artística remontam ao romantismo e, sobretudo, ao *Salon de 1846* de Baudelaire, passando pelas cartas de Rilke sobre a pintura de Cézanne, e marcando os escritos sobre arte de Roland Barthes. Nessa tradição, o crítico-artista opõe-se ao crítico-cientista e reivindica um discurso que funcione como metáfora do quadro:

Le recentrage du discours sur la subjectivité du descripteur et la métaphoricité sans frein qui lui imprime son régime le déportent loin du tableau en tant que référent: le discours n'est plus axé principalement sur le référent; fléchi sur lui-même, il se donne comme contre-don symbolique s'échangeant à la donation de la peinture dans le tableau¹⁷.

Tal discurso metafórico sobre a pintura a ela não se sobrepõe, mas funciona, antes, como um paralelo, como um “contra-dom simbólico”. A metáfora abre um caminho para o aprofundamento da experiência visual, constituindo-se numa celebração das sensações óticas. O crítico-artista, em vez de falar sobre o quadro, tenta falar com ele. Comparando-se essa fala a uma tradução, deve-se admitir aqui que se trata de uma tradução assumidamente infiel. Há nessa forma de “tradução” inevitavelmente uma perda, que corresponde à distância proveniente da

¹⁶ DIDEROT, Denis. *Salons de 1759-1761-1763*. Paris: Flammarion, 1967, p. 104.

¹⁷ VOUILLOUX, Bernard. *La peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*. Paris: CNRS Langage, 1994, p. 106.

heterogeneidade das duas linguagens, distância esta que Michel Foucault chama, numa bela passagem, de “relação infinita”:

Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem¹⁸.

Essa distância incontestável não deve no entanto implicar numa generalizada desvalorização de as todas tentativas de “tradução”. Deve-se, ao contrário, aceitar que esse tipo tão particular de tradução que lida com “a distância infinita” entre linguagem verbal e linguagem da pintura é inevitavelmente marcado por aquelas perdas que Umberto Eco, falando sobre a tradução, chama de “absolutas”:

Existem perdas que poderíamos definir como absolutas. São os casos em que não é possível traduzir e, se casos do gênero acontecem, digamos, no curso de um romance, o tradutor recorre à *ultima ratio*, a de anexar uma nota de pé de página – e a nota em pé da página ratifica a sua derrota¹⁹.

Em analogia com essa definição de perda absoluta, a “tradução” verbal da pintura corresponde justamente àquela parte da tradução marcada pela “derrota” e que fica registrada nas notas de pé de página. Essa prática da “derrota” possui, no entanto, uma longa e rica história e, mesmo sem ter em vista sua análise exaustiva, logo percebe-se que seu papel não é apenas o de uma mera descrição. As tentativas fracassadas de “tradução” sempre, de algum modo, coincidiram, de fato, com a própria elaboração da linguagem tanto da pintura quanto da poesia. Esse esforço de “tradução”, por vezes valorizado como um meio de enriquecimento, por vezes denunciado como limitador, na verdade estimulou, sobretudo quando conseguia elevar-se acima da busca por uma simples hierarquia, a exploração daquilo que na tradução fatalmente se perde e que aponta para os respectivos limites e possibilidades da linguagem da pintura e da poesia.

¹⁸ FOUCAULT, op.cit., p. 25.

¹⁹ ECO, *Quase a mesma coisa. Experiências de tradução*. op. cit., p. 109.

Pensar a distância entre estas em termos de uma tradução tão impossível quanto necessária, permite frequentemente que se formule problemas relativos à própria linguagem verbal. Com efeito, toda “tradução” da pintura leva inevitavelmente não apenas à perda de algo do domínio do visual, mas também à constatação de uma perda em relação à própria linguagem verbal. A incapacidade de se ultrapassar a distância que separa o verbal do visual evidencia, pois, a própria incompletude daquele. Assim, no contexto mais geral do pensamento do século XX, a reflexão sobre a opacidade da linguagem feita por Heidegger, Merleau-Ponty, Deleuze, Lyotard ou Derrida, devem muito à reflexão sobre a pintura. E para eles é especialmente a pintura de Cézanne que se constitui num lugar de dúvida a respeito da relação entre linguagem e pensamento²⁰. Heidegger talvez seja aqui o exemplo mais curioso, posto que recorre à forma poética para comentar filosoficamente a pintura de Cézanne:

Cézanne

Das nachdenksam Gelassene, das inständig
Stille der Gestalt des alten Gärtners
Vallier, der Unscheinbares pflegte am
chemin des Lauves.

Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt
von Anwesendem und Anwesenheit einfältig
geworden, „realisiert“ und verwunden zugleich,
verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.

Zeigt sich hier ein Pfad, der in ein Zusammen-
gehören des Dichtens und des Denkens führt²¹.

²⁰ Cf. KIEPUSZEWSKI, Łukasz. *Obrazy Cézanne’a. Między spojrzeniem a komentarzem*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.

²¹ HEIDEGGER, Martin. *Denkerfahrten*. Frankfurt: Klostermann, 1983, p. 163. Uma possível tradução seria:

A serenidade refletida, a ardente
quietude da figura do velho jardineiro
Vallier, que cultivava o singelo
no caminho de Lauves.

Na obra tardia do pintor a duplicidade
do que é presente e da presença
torna-se simplicidade, é ao mesmo tempo “realizada” e ferida,
transformada numa misteriosa identidade.

Mostra-se aqui um caminho, que leva
ao co-pertencimento da poesia e do pensamento.

Vários poetas e escritores, continuando e enriquecendo as práticas de Baudelaire e dos escritores defensores do impressionismo, desde Appollinaire até Bonnefoy, tornaram a reflexão sobre as relações entre o poético e o visual uma parte constitutiva de sua escrita. Henri Michaux, por exemplo, um dos raros casos de poeta e pintor na mesma medida, meditou sobre essa questão por meio da caligrafia que, com seu gestual, desafia a oposição entre ler e ver, presente na escrita que deseja fazer o caminho do visível ao invisível. Hemingway, finalmente, afirmava que tinha apreendido com Cézanne como construir paisagens verbais, incorporando-as à sua escrita através da arte da omissão e da reiteração²².

Os pintores, por sua vez, desde a inscrição de letras nas pinturas cubistas, tais como, por exemplo, “Un coup de thé” num quadro de Picasso que brinca com o famoso poema de Mallarmé²³, questionam freqüentemente as fronteiras entre o visível e o legível. A partir dos anos 70 do século XIX, eles dialogam cada vez mais com os poetas criando o “livro de diálogo”²⁴, um espaço de encontro entre a escrita e o fato plástico. Mallarmé e Manet, Cendrars e Léger, Éluard e Ernst, são apenas alguns dos vários poetas e pintores que dialogaram dessa maneira. No âmbito surrealista, a relação entre visual e verbal torna-se assunto de forte discussão, chegando-se por vezes a subversões tão radicais como a do livro *Les Mains libres*, de 1937, uma coletânea de desenhos de Man Ray ilustrados por poemas de Paul Éluard. Esses são apenas alguns dentre muitos exemplos de como o debruçar-se sobre a relação entre a poesia e a pintura levou a que se experimentasse que há, em ambas, processos comparáveis e que, paradoxalmente, apontam para os limites de cada uma daquelas formas de expressão.

No contexto dessas vigorosas trocas entre poetas e pintores, não é de se estranhar que a primeira intuição de vários problemas da pintura moderna tenha sido recolhida não por um texto teórico, mas por uma obra de ficção. Assim, os impasses do discurso que fala sobre a pintura, e de sua multiplicidade perturbadora, constituem o que é posto em jogo no famoso conto de Balzac, *Le Chef-d’oeuvre inconnu*, obra enigmática, da qual há várias versões, e que de um “conto fantástico” (1831) tornou-se um “conto filosófico” (1837) até chegar,

²² Cf. GAILLARD, Theodore L. Jr. “Hemingway’s Debt to Cézanne: New Perspectives”. In: *Twentieth Century Literature*, 45, 1999, pp. 65-78.

²³ Trata-se do quadro “Garrafa, copo e jornal sobre uma mesa ‘Un coup de thé’”. Cf. o comentário de Francis Frascina em HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis, PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do século XX*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998, p. 164.

finalmente, à forma de um “estudo filosófico” (1847). Trata-se sem dúvida de uma das obras mais estudadas e controversas de Balzac e que até hoje é reconhecida como referência constante na discussão sobre a arte moderna. Este pequeno conto, como nota Georges Didi-Huberman, “atravessa toda a modernidade”²⁵, e houve até quem o denominasse de o “catecismo estético”²⁶. Segundo o próprio Cézanne, todos os pintores deveriam relê-lo pelo menos uma vez por ano²⁷.

Essa relevância extraordinária atribuída ao pequeno conto de Balzac poderia parecer desmesurada visto que houve, no próprio século XIX, tantas tentativas aparentemente mais ambiciosas de se trazer as questões da arte para as obras de ficção²⁸. No entanto, são as questões presentes no conto de Balzac que mais apontam para as dúvidas de vários pintores, inclusive para as de um Picasso, aparentemente tão seguro de si, e que no entanto ilustrou o conto em 1931. No quinto capítulo desse trabalho será levantada a questão da sua importância na reflexão sobre a obra de Cézanne. Por enquanto trata-se apenas de mostrar que uma outra fonte de riqueza do conto para a reflexão sobre a pintura consiste em problematizar também as dúvidas que se apresentam ao espectador. Isso se dá através da genial idéia de Balzac de fazer do quadro um quadro “contado” e com isso, de transformá-lo num paradoxo não desprovido de eficácia: o do invisível ou, antes, o do falsamente visível.

Toda a narrativa consiste em um lento “ir em direção” à obra-prima prometida desde o título. Já este, no entanto, situa-se sob o regime de um oxímoro, pois como uma obra-prima, ou seja, reconhecida como fruto da maestria, poderia ser desconhecida? A obra-prima desconhecida é de fato também uma obra invisível: ela existe apenas no texto de Balzac. O leitor nunca pode tornar-se espectador pela justaposição da visualização de um quadro real às descrições propostas pela narrativa. A obra, o famoso retrato de Catherine Lescault, adquire dessa maneira um caráter fortemente fantasmático, assombrando a imaginação do leitor com uma falsa promessa de visualização. É dessa maneira, aliás, que a obra

²⁴ PEYRÉ, Yves. *Peinture et poésie. Le dialogue par livre*. Paris: Gallimard, 2001.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 13.

²⁶ LOUBRIET, Pierre. *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*. Paris: Didier, 1961.

²⁷ In. DORAN, p. 159.

²⁸ Por exemplo os romances *Manette Salomon* de Jules e Edmond Goncourt e *L'Œuvre* de Émile Zola.

se vê dotada de uma grande eficácia, tornando-se até protagonista da narrativa²⁹. Toda a narrativa transforma-se num grande adiamento da visualização prometida, que é também reguladora da tensão crescente do conto levada a seu paroxismo na cena final.

A promessa de visualização da obra-prima é mantida ao longo do conto através do discurso teórico e da apresentação do talento incomum do seu autor Frenhofer. O pintor, apesar de todas as dúvidas acumuladas ao longo de dez anos de trabalho, acredita em sua perfeição. Sua descrição é hiperbólica pois promete a visualização de um quadro no qual não mais se trata de representar uma criatura, mas da criação propriamente dita:

Qui le verrait, croirait apercevoir une femme couchée sur un lit de velours, sous des courtines. Près d'elle un trépied d'or exhale des parfums. Tu serais tenté de prendre le gland des cordons qui retiennent les rideaux, et il te semblerait voir le sein de *Catherine Lescault*, une belle courtisane appelée *la Belle Noiseuse*, rendre le mouvement de sa respiration³⁰.

Essa descrição tentadora é no entanto logo contraditada pela descrição dos dois outros espectadores: os pintores Porbus e Poussin. Porbus, e leitor com ele, não consegue ver nada, apenas “des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture”. Poussin leva por sua vez o leitor a tentar imaginar perceber um pé perfeito num canto da tela e afirma qu’“il y a une femme là-dessous”. A reação imediata de Frenhofer não deixa de confundir ainda mais o leitor em seu papel de falso espectador frustrado: superando seu desespero, o velho mestre afirma que continua a vê-la e que ela é maravilhosamente bela.

Assim, chegar a ver a obra-prima resulta impossível para o leitor do conto de Balzac. Através da acumulação dos relatos de Frenhofer, Porbus e Poussin, ela aparece ironicamente como múltipla e definitivamente invisível. A visão de qual dentre os personagens é a verdadeira descrição do quadro? Qual é sua verdadeira “tradução”? Essas perguntas inquietam o leitor e anunciam os debates metodológicos do século XX. Para o leitor do conto o que resulta dessa frustração é a evidência da tensão entre as duas linguagens: verbal e pictórica. Ao mesmo

²⁹ Sobre os quadros - protagonistas nos contos fantásticos do século XIX cf. SABRY, Randa. “Raconter les pouvoirs de la peinture”. In. *Poétique*, n°121, fevereiro 2000, pp. 93-114.

tempo, é justamente através dessa impossibilidade de visualização única que *Le Chef-d'oeuvre inconnu* coloca em evidência a eficácia da ineficácia do discurso sobre a pintura. Afinal, todas as obras-primas são indizíveis exatamente da mesma maneira que a obra-prima de Frenhofer é invisível.

Essa seria talvez uma lição proporcionada pelas trocas intensas entre a linguagem verbal, e sobretudo poética, e a linguagem da pintura. Hoje em dia, ninguém mais realmente pretende a uma substituição do quadro pelo discurso, como ainda era caso dos *Salões* de Diderot. Toda escrita que tenta chegar até a pintura não pretende dar a ver, mas, antes propõe rever o já-visto de alguma maneira enriquecedora. “Écriture parlant de la peinture, ou de toute vue, cela fait toujours deux, deux vues”, nota Michel Servière³¹. Essas vistas multiplicam-se, acrescentando “notas ao pé da página” e marcando os diversos caminhos que os discursos procuram para ir na direção da pintura.

4.3

Recepção da linguagem da poesia e da linguagem da pintura

“Uma espécie de confusão das artes é algo que sempre existiu, existe e existirá”, constata, descontente, Clement Greenberg, para logo colocar em questão, aliás, essa permanente “confusão”³². Para pensar a questão das recepções da poesia e da pintura não em termos de alguma “confusão” indesejável mas, antes, como experiências irredutíveis e no entanto comparáveis, é preciso sempre levar em conta a forte tensão que marca a discussão sobre a relação entre essas duas linguagens. Há muito tempo, de fato, pensar essa relação caracteriza-se pelas tendências contraditórias que desembocam tanto na procura por equivalências quanto na denúncia de contrastes.

A primeira grande ruptura na tradicional busca por equivalências de acordo com o leme “ut pictura poesis” foi formulada em 1766, por Lessing em seu *Laocoonte*. Lessing insiste na distinção fundamental entre poesia e pintura, análoga à distinção entre tempo e espaço, e reivindica a separação radical dos dois domínios:

³⁰ BALZAC, Honoré de. *Le chef d'oeuvre inconnu*. In. *La comédie humaine IX. Études philosophiques*. Vol. 1.. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 408.

³¹ SERVIÈRE, Michel. *Le sujet de l'art*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 96.

³² GREENBERG, Clement. “Rumo a um mais novo Laocoonte”, in. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.), op. cit., p. 45.

Voici mon raisonnement: s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes étendus dans l'espace, alors que celle-ci emploie des sons articulés qui se succèdent dans le temps; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, des signes juxtaposés ne peuvent alors exprimer que des objets juxtaposés (...). Donc les corps avec leurs qualités visibles sont les objets de la peinture. Des objets successifs, ou dont les parties sont successives, s'appellent génériquement des actions. Donc les actions sont l'objet propre de la poésie³³.

Com essa distinção famosa, Lessing anuncia, sem dúvida, os debates do século XX, sobretudo a busca da identidade de cada arte, a “pureza em arte” e, finalmente, as propostas críticas e metodológicas formalistas, que afirmam a autoridade do meio enquanto garantia de identidade de cada uma das artes. Essa filiação é aliás explicitada por Clement Greenberg, que dá a um dos seus textos o eloqüente título “Rumo a um mais novo Laocoonte”³⁴. No âmbito formalista, que enfatiza sobretudo a autonomia do meio de cada arte, toda comparação entre elas resulta problemática. Sintomática a esse respeito é a crítica da simplicidade dos esforços comparativos entre as várias artes feita por René Wellek e Austin Warren:

O artista não concebe em termos mentais gerais, mas sim em função do elemento material concreto; e o concreto meio por que se exprime tem sua própria história, amiúde muito diferente da de qualquer outro meio de expressão. (...) Cada uma das várias artes – artes plásticas, literatura e música – tem uma evolução individual, com diferente cadência e diferente estrutura interna de elementos³⁵.

Os debates teóricos em torno à questão das possíveis comparações entre pintura e poesia desembocam no século XX na formulação da noção de “linguagem da pintura”. Essa noção, tão corriqueira hoje em dia, não deixa de colocar múltiplos problemas e de conservar algo da ambivalência de uma metáfora, na qual, de acordo com Nelson Goodman, há de fato tanto resistência quanto atração dos dois termos: “Possessão metafórica não é, de fato, possessão *literal*; no entanto, a possessão é atual, seja ela metafórica ou literal. [...] A

³³ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*. Paris: Hermann, 1964, pp. 14-15.

³⁴ In. FERREIRA, COTRIM, op. cit., pp. 45-59.

³⁵ WELLEK, René, WARREN, Austin. “Literatura e outras artes”. In. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962, pp. 157-170, aqui pp. 162 e 169.

metáfora requer tanto atração quanto resistência – na verdade, uma atração que ultrapasse a resistência”³⁶.

No âmbito da semiologia estruturalista dos anos 60 tentou-se rechaçar a qualquer preço toda ambivalência e, esquecendo a resistência que existe entre o termo “linguagem” e termo “pintura”, pensar a pintura como uma modalidade da mesma estrutura ou código que a linguagem verbal. A pergunta por características de uma tal estrutura revelou-se, no entanto, constrangedora, pois a evidência das diferenças entre essas duas linguagens, verbal e visual, faz com que nenhuma busca de analogias possa escapar à descrição dessas divergências. Esta irreducibilidade ficou evidente já nos anos 60, época do fracasso da semiologia estruturalista e de sua busca por uma metodologia capaz de pensar as duas linguagens em termos de um mesmo código, comparável ao sistema da língua saussuriana. Muito rápido, revela-se a vários estruturalistas que, de fato, é muito difícil aplicar o paradigma lingüístico à pintura:

Podemos facilmente descobrir os elementos do campo pictórico: as cores (que existem ao mesmo tempo naturalmente como cores de... e culturalmente como produtos industriais disponíveis), os valores, e mesmo as linhas ou as formas organizadoras, e os temas plásticos [...]. O que caracteriza os elementos que entram na textura da obra é, em primeiro lugar, que eles não são verdadeiramente significantes: a linguagem das cores pode ser um código, mas a pintura o ignora³⁷.

O principal problema consiste na falta evidente, na linguagem da pintura, de uma dupla articulação, ou seja, resulta impossível distinguir na pintura unidades diferenciais capazes de se opor e combinar. No máximo, poder-se-ia falar, no caso da pintura, e como o faz Umberto Eco, de um “código fraco”³⁸. Em consequência dessa falta ou fraqueza, linguagem verbal e linguagem visual não podem ser analisadas como sistemas realmente isomórficos. A linguagem pictórica não é, pois, uma variante da linguagem verbal e, portanto, toda procura das relações entre linguagem verbal e linguagem visual deve, antes, sempre ter como ponto de partida o estabelecimento da especificidade desses dois domínios. Émile Benveniste formula, a esse respeito, o princípio da não-redundância, que exclui a

³⁶ GOODMAN, Nelson. *Languages of art*. Cambridge: Hackett, 1976, pp. 68-69.

³⁷ DUFRENNE, Mikel. “A arte é linguagem?”. In. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 103-149, aqui, p. 125.

³⁸ Cf. ECO, Umberto. *A Estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 122-126.

possibilidade de sinonímia entre sistemas semióticos: “O homem não dispõe de vários sistemas distintos para a MESMA relação de significação”³⁹.

Se a unificação das linguagens visual e verbal do ponto de vista formal aparece como problemática, não menos difícil é a comparação da recepção da pintura e da poesia. Aqui também existem diferenças irreduzíveis. A esse respeito Milan Kundera nota, acerca das artes, que “é por uma porta diferente que cada uma delas chega ao mundo”⁴⁰. De fato, de um certo ponto de vista, pintura e poesia aparecem até como caminhos opostos, pois, na leitura de um poema, passa-se da linguagem verbal a imagens, enquanto vendo um quadro, percorre-se um caminho inverso, o da experiência visual para a reflexão sobre ela, ou seja, à linguagem verbal.

Na linha desse contraste entre linguagem visual e linguagem verbal, Henri Bergson e os pensadores que o seguiram das mais diversas maneiras, estabelecem uma hierarquia entre o visual e o verbal, valorizando a pintura por seu maior afastamento de todo convencionalismo na comunicação. Nesse sentido, fala-se do caráter direto ou imediato da pintura, formulado aliás já por Leonardo da Vinci, que defendia a pintura contra a poesia evocando como argumento principal sua maior proximidade da natureza⁴¹. Essa imediaticidade torna-se para Bergson a garantia de maior capacidade da linguagem pictórica de resistir ao convencionalismo inevitável da linguagem verbal:

(...) não vemos as coisas mesmas; limitamo-nos, no mais das vezes, a ler etiquetas coladas sobre elas. Essa tendência, oriunda da necessidade, acentuou-se ainda mais sob a influência da linguagem. Pois as palavras (com exceção dos nomes próprios) designam gêneros. A palavra, que só anota da coisa a sua função mais comum e seu aspecto banal, insinua-se entre ela e nós, e mascararia sua forma para nossos olhos se essa forma não se dissimulasse já por trás das necessidades que criaram a própria palavra⁴².

A essa comparação hierárquica entre a recepção das linguagens verbal e visual acrescenta-se ainda a diferença entre duas temporalidades, uma que aponta para o domínio do imediato e outra envolvida numa série de mediações

³⁹ BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*, v. 2, Campinas: Pontes, 1989, p. 54.

⁴⁰ KUNDERA, Milan. *A Cortina*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2006, pp. 60-61.

⁴¹ Cf. DA VINCI, Leonardo. “Codex Urbinas”. In. FARAGO, J. Claire (org.). *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the text in the Codex Urbinas*. Leiden: Brill, 1992, p.179 e seguinte.

⁴² BERGSON, Henri. *O Riso. Ensaio sobre a Significação da Comichão*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 114.

perniciosas. A recepção de um quadro é assim associada a um olhar imediato, uma percepção direta e global de um todo, enquanto na recepção de um texto destaca-se seu caráter linear, mediado por um tempo de leitura e por todo um envolvimento pragmático da linguagem que faz com que, em vez de se ver as coisas, se leia as “etiquetas” sobre elas coladas.

Sem dúvida, como notou Michel Foucault, as linguagens verbal e visual são irreduzíveis. Ver as duas recepções, a da pintura e a da poesia, sob o signo de um simples contraste significaria no entanto colocar entre parênteses todo aquele grande e rico diálogo entre elas, sem o qual sua história com certeza teria sido muito diferente. Nesse sentido, todos os protestos contra a suposta verbalização logocêntrica da pintura, que não são senão afirmações da primazia absoluta do visível sobre o dizível, remetem a debates filosóficos acerca da primazia da experiência, da qual a linguagem tenta (e, na maioria dos casos, sem grande sucesso) dar conta. Em desacordo com estes protestos, é muito mais interessante admitir que falar ou escrever sobre um quadro é um ato de enriquecimento da experiência visual. Não que se pretenda que nessa verbalização a experiência visual se esgote, mas ela deveria perder toda sua dimensão negativa e ser vista, antes, como uma possível fonte de questionamento frutífero acerca das duas linguagens. Pois falar ou escrever sobre um quadro pode ser também visto como um convite ao enriquecimento da própria linguagem verbal.

Além disso, de uma certa maneira, o uso da linguagem verbal na recepção da pintura aparece simplesmente como inevitável. É impossível retomar aqui o grande debate entre os defensores da primazia da experiência e do mito do olho inocente, como por exemplo o já evocado Bergson, e os defensores da primazia da linguagem e da percepção inevitavelmente dependente dos processos cognitivos, como por exemplo Nelson Goodman⁴³. No entanto, parece óbvio que sem o “falar sobre os quadros” a história da pintura ocidental, se não até a própria pintura ocidental, talvez nem teriam sido possíveis. “O comentário da pintura e de seu lugar no mundo do espírito depende da prosa que dela fala”, nota J. A. Giannotti⁴⁴. Nesse sentido, o espectador nunca está realmente sozinho na frente de

⁴³ Cf. GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*. Paris: Jacqueline Chambon, 1990.

⁴⁴ Cf. GIANNOTTI, José Arthur. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 10.

uma pintura, pois o discurso sobre outros quadros e sobre a arte em geral sempre o acompanha:

Uno se cree a menudo a solas con la obra que admira. Y, en el momento en que descubro esta obra que me colma, me parece nacer por primera vez. Pero se trata aquí de ilusiones. Entre la obra y yo, hay siempre une presencia: las otras obras y mi idea del arte⁴⁵.

Assim, não se trata de confundir aqui a linguagem da pintura com a linguagem sobre a pintura, mas de admitir que falar sobre ela, tentando traduzir a experiência visual em linguagem verbal, faz a sua história. Como nota Yves Bonnefoy, colocando a aspiração da pintura à experiência imediata sob um signo de desejo e nostalgia, até a própria tentativa de se opor à linguagem verbal constitui apenas uma prova a mais de que esta encontra-se inevitavelmente implicada já no trabalho do pintor:

Il n'y a pas d'immédiateté aux commencements du peintre, et il n'y en a pas davantage là où sa recherche aboutit. Les déchiffrements conventionnels, il les a refusés, bien sûr, et remplacés, mais il les maintient aussi du seul fait qu'il cherche à les vaincre, et il ne fait pour finir qu'ajouter aux intrications du travail du signe sur l'être, doublant la langue commune de celle de son génie⁴⁶.

Da mesma maneira, ver a pintura, contra o que pretendia Leonardo da Vinci defendendo sua naturalidade, não é um gesto natural, mas, antes, cultural. De fato, é necessário aprender a ver a pintura, um processo comparável à aprendizagem da leitura de poemas. Nesse sentido, é possível usar da metáfora da leitura quando se trata da recepção de um quadro.

Assim, à luz da concepção da recepção da pintura e da poesia como práticas culturais, como certos jogos de linguagem ligados a uma forma de vida específica⁴⁷, a saber, a todo um contexto da cultura ocidental da qual a arte participa, o contraste entre essas duas recepções encontra-se consideravelmente enfraquecido. Parece, assim, possível entender a noção da linguagem pictórica

⁴⁵ PICON, Gaëtan. *El escritor y su sombra*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957, p. 56.

⁴⁶ BONNEFOY, Yves. "Peinture, poésie: vertige, paix". In: *Le Nuage Rouge*. Paris: Mercure de France, 1992, pp. 339-346, aqui p. 343.

⁴⁷ O sentido do "uso" da linguagem é aqui próximo da noção de uso em teoria de jogos de linguagem de Wittgenstein. Deve-se insistir aqui sobretudo na importância dada por Wittgenstein à noção de "forma de vida", ou seja todo um contexto cultural que cria contextos particulares e torna possível todo tipo de comunicação, também a arte. Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os Pensadores).

como um uso estético da linguagem visual, em analogia com a linguagem poética que seria um uso estético da linguagem verbal. O uso estético, por sua vez, em analogia com a noção de função poética da linguagem proposta por Jakobson⁴⁸ e com a noção de recepção ficcional proposta por Stierle⁴⁹, é uma recepção dirigida à forma da obra, ou, dito de outra maneira, uma recepção que visa a descoberta de uma certa auto-reflexividade da obra. Nesse tipo de recepção, cujo alvo é a forma da obra, o leitor ou o espectador deve deixar de ser apenas um usuário para tornar-se um fruidor.

Tanto na recepção da poesia quanto na da pintura, o esforço interpretativo do fruidor remete à noção de lugares vazios, que correspondem a silêncios, a tudo aquilo que aparece a seus olhos como não-dito ou não-visualizado e que necessita de uma busca por preenchimento. Pode parecer surpreendente, mas a noção de lugares vazios, formulada no âmbito do estudo da literatura, revela-se muito mais literal justamente no contexto da recepção da pintura, onde de fato se trata de lugares, de partes do espaço pictórico.

A possibilidade do estabelecimento de um paralelo metodológico entre a recepção da poesia e a da pintura evidencia-se na pluridimensionalidade desses dois tipos de recepção. De fato, as três modalidades da recepção de texto literário propostas por Stierle⁵⁰, a saber, recepção pragmática, quase pragmática e ficcional, parecem ser válidas também para a descrição da recepção de um quadro. À recepção pragmática corresponde uma recepção na qual perde-se completamente a distinção entre a imagem e a coisa. “Existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? É um bezerro, é um quadrado, é uma flor”, nota Michel Foucault descrevendo essa etapa na qual a imagem deixa aparecer sem equívoco aquilo que representa⁵¹. Isso acontece sobretudo quando a imagem assume a função puramente instrumental e funciona como um substituto da coisa, tal como, por exemplo, uma ilustração num livro de anatomia. Um exemplo mais próximo e mais patente de como se toma imagem pela coisa é a hoje em dia freqüente prática de se escolher uma mercadoria através de sua foto na internet.

⁴⁸ JAKOBSON, Roman. “Linguística e Poética”, in: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995, pp. 118-162.

⁴⁹ Cf. STIERLE, op. cit.

⁵⁰ Cf. STIERLE, op. cit.

⁵¹ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 20.

Tal imagem, confundindo-se com a coisa, orienta-se sempre para além de si mesma e é, nesse sentido, centrífuga.

A etapa seguinte da recepção, segundo a terminologia de Stierle, a recepção quase pragmática, já lida, por sua vez, com as obras de arte, mas tende ainda confundir a imagem com a coisa. Stierle nota a esse respeito:

Há uma maneira de ver o quadro, que, incapaz de descobrir a imagem na pintura, vê no quadro da extrapictorialidade ilusória, que, em verdade, não passa da imagem efetiva do receptor, a unificar os signos do quadro em estereótipos da percepção. Ainda aqui a própria pintura pode contar com a força centrífuga da ilusão que a ultrapassa e ser assim apenas uma base para o salto na ilusão autoprovocada, o que, como no texto banal, exige o emprego de poucos meios técnicos⁵².

Um bom exemplo da pintura produzida expressamente para tal recepção, que procura sempre e apenas a ilusão extra-pictórica, funciona de acordo com os estereótipos da percepção e perde, com isso, toda a eficácia de uma linguagem da arte, é a pintura acadêmica do século XIX, pintura “*pompier*”, a qual a geração de Cézanne opunha-se com tanta veemência. É significativo que seus críticos da época denominavam-na de maneira depreciativa de “imagens de cartões para luvas” ou de “cromos de caixas de balas”⁵³ ou de “*mièvres photographies en couleurs*”⁵⁴, fazendo através dessas denominações uma aproximação da pintura acadêmica com as imagens utilitárias de mercadorias. Em obras acadêmicas, a linguagem da pintura chegou de fato a um tal ponto de normatização que, em sua recepção, ela própria parecia transparente, ou seja, não criva nenhum obstáculo para a visão. Com isso, a pintura acadêmica, que simulava uma possibilidade de uma visão imediata, ou seja, escondia toda mediação dos meios plásticos, estimulava com vigor uma recepção quase pragmática.

A terceira modalidade de recepção, a recepção “dirigida à ficção”, segundo a terminologia de Stierle, a mais elevada e no entanto sempre contagiada por uma busca inevitável de referências extra-pictóricas, corresponde ao uso estético da linguagem visual, sendo uma recepção que se esforça por ultrapassar a ilusão e concentrar-se na auto-referencialidade, ou seja, na autonomia (sempre relativa) da linguagem pictórica. Nessa modalidade da recepção, a questão extra-pictórica “o

⁵² Cf. STIERLE, op.cit., p. 135.

⁵³ Trata-se de Zola e Huysmans citados em LEBENSTEJN, Jean-Claude. *Études cézanniennes*. Paris: Flammarion, 2006, p. 55.

⁵⁴ In. DORAN, op. cit., p. 168.

que?“ tende a perder sua preponderância e deslocar-se para a questão “como?”. Nesse caso, a linguagem da pintura perde muito de sua transparência e tende a se manifestar antes como um obstáculo para a visão do que como uma simples via de acesso. Assim, ela força o espectador a uma negociação pela visão.

A repartição das três modalidades de recepção proposta por Stierle possui um interessante paralelo na teoria do Grupo μ que, num importante desenvolvimento das teorias semióticas, propõe renunciar à concepção geral e limitadora do “signo visual” e ver em seu lugar, antes, um desdobramento: o signo icônico e o signo plástico⁵⁵. O primeiro é inteiramente centrado na função referencial, enquanto o segundo remete a valores plásticos, tais como formas, cores, texturas. O mais importante desse desdobramento é no entanto que, para os autores do *Traité du signe visuel*, a diferença entre os dois signos, icônico e plástico, é freqüentemente muito fluida e depende da maneira de olhá-los. Esta falta de uma diferença rígida e a importância da intenção do espectador que, num ato de fruição pode passar do seu aspecto icônico para seu aspecto plástico, aproximam a teoria do Grupo μ da modalidade da recepção quase pragmática formulada por Stierle.

Com efeito, como no caso de um texto literário, também no caso da pintura as recepções quase pragmática e ficcional, ou estética, que oscilam entre o aspecto icônico e plástico do signo visual, não são nem excludentes nem impermeáveis. Todo fruidor é num primeiro momento, inevitavelmente, um usuário da linguagem em questão. Assim, a recepção quase pragmática funciona como um passo necessário, uma etapa que vincula a linguagem visual à realidade permitindo a descoberta de imagens, no caso da pintura figurativa, e de cores e formas, no caso da pintura não-figurativa. A partir daí a recepção pode tornar-se mais complexa, dirigindo-se aos próprios valores pictóricos em sua auto-reflexividade.

À luz dessa complexidade do próprio ato de recepção, ainda que sem dúvida específicas e não redutíveis, as duas recepções, a da pintura e a da poesia, deixam de aparecer como opostas. Torna-se, pois, evidente que, ao contrário do que afirmam os defensores do caráter não-mediado da pintura, um simples ato perceptivo imediato não corresponde à sua recepção, ou seja, ao seu uso estético.

⁵⁵ GROUPE μ . *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil, 1992.

Dessa maneira não-mediada pode-se ver apenas um objeto chamado quadro ou, no melhor dos casos atingir a ilusão extra-pictórica, o reconhecimento de formas, cores e objetos, que corresponde à recepção quase pragmática. A recepção que não se esgota na ilusão e que pode coincidir com a experiência estética é, ao contrário, inevitavelmente mediada por toda uma história da pintura, por reminiscências de outros quadros, pelo saber sobre a forma de vida ligada à sua criação e sobre a distância que existe entre ela e o contexto atual.

Numa palavra, longe de ser um ato imediato e simples, a recepção estética de um quadro é um processo complexo, que sem dúvida envolve todo um percurso de olhar, com seu ritmo específico, suas idas e voltas, sua distinção de partes e de todos. Com isso, a recepção do quadro necessita de tempo. Todas as teorias da percepção admitem hoje em dia, aliás, que a percepção da forma, ou seja, por exemplo a discriminação da figura e do fundo ou das relações de cores não é realmente separável do nível cognitivo da recepção no qual se percebe sempre algo como algo, ou seja, da construção de representação.

A recepção de um poema, por sua vez, não corresponde a uma leitura linear. A própria forma do poema, originalmente baseada no verso, convida a uma leitura de várias outras relações, ritmos e analogias. Como o sugere a etimologia latina do *versus*, que significava o movimento de retorno⁵⁶, o verso faz com que o poema se dobre sobre si mesmo e que justamente coloque em questão a linearidade da linguagem. Não exigia Rimbaud que se lesse seus poemas “literalmente e em todos os sentidos”? Mallarmé por sua vez ousou no *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* vários jogos tipográficos que tornaram a leitura linear simplesmente impossível, investindo o próprio espaço da página de uma certa atividade e tornando as palavras visíveis e não apenas legíveis.

Percebe-se dessa maneira que a similaridade entre a recepção da poesia e da pintura baseia-se sobretudo na necessidade de um esforço interpretativo, inevitavelmente ligado a uma negociação conceitual. A recepção, tanto de um quadro quanto de um poema, consiste, pois, numa colocação num contexto, ou, antes, numa criação de um contexto para tal quadro e tal poema. Sem essa situação, o poema e o quadro permanecem estranhos. A formulação mais explícita

⁵⁶ Trata-se do movimento que faz virar o arado que chegava ao final do terreno.

dessa similaridade entre um quadro e um livro, do fato de que ambos precisam da recepção, provém de um pintor, Henri Matisse:

Comme le livre sur le rayon d'une bibliothèque, ne montrant qu'une courte inscription qui le designe, a besoin, pour livrer ses richesses, de l'action du lecteur qui doit le prendre et s'isoler avec lui – pareillement le tableau encerclé dans son cadre et formant avec d'autres tableaux un ensemble sur le mur d'un appartement ou d'un musée, ne peut être pénétré sans que l'attention du spectateur se concentre spécialement sur lui⁵⁷.

Essa comparação entre um livro numa estante e um quadro pendurado na parede enfatiza o fato de que os dois são, em primeiro lugar objetos, entre outros objetos e que necessitam ser escolhidos pelo leitor e espectador. Este deve “penetrá-los com sua atenção”, retirá-los daquele estado de meros objetos através do esforço de recepção. Apenas assim eles podem realmente se tornar livro e quadro enquanto experiências. A comparação de Matisse é também interessante em sua formulação: “Como o livro (...) – de maneira parecida o quadro”. Trata-se sem dúvida de uma reformulação do famoso “ut pictura poesis” a partir da perspectiva da intenção interpretativa do fruidor.

Quanto à linguagem verbal, tanto no caso da poesia quanto no da pintura, ela é, em grande medida, mediadora desse processo de escolher um livro ou um quadro para “se isolar” com ele e criar-lhe um novo contexto. Em relação à pintura, seu papel não consiste em realmente ultrapassar ou negar a distância entre o verbal e o visual:

Não há visão sem pensamento. Mas não *basta* pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado; nasce “por ocasião” daquilo que sucede no corpo, é “excitada” a pensar por ele. (...) O pensamento da visão funciona segundo um programa e uma lei que ele não se deu; não está de posse de suas próprias premissas; não é pensamento todo presente, todo atual; há em seu centro um mistério de passividade⁵⁸.

Querer ultrapassar a distância entre o verbal e o visual significaria, afinal, a negação da existência, na ordem do visual, do corpo que nos relaciona ao inominável e ao indescritível, o que, por sua vez, de uma certa maneira, tornaria a pintura prescindível. Em pintura, o que se deixa verbalizar encontra-se sempre penetrado pela materialidade da obra, sua “corporeidade”, que atinge o espectador

⁵⁷ MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972, p. 148.

de uma maneira afetiva e inefável. Em consequência, o discurso sobre a pintura é inevitavelmente descontinuo, fortemente marcado por tensões, precário. Nesse sentido, a distância entre o visível e o dizível deve ser vista, de acordo com a bela fórmula de Michel Foucault, como uma “relação infinita”, como uma meta, por definição inatingível, mas, ao mesmo tempo imprescindível, enquanto alvo da recepção. A relação entre o discurso e a pintura é, portanto, um “ir na direção” e não um “chegar”.

⁵⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. “O olho e o espírito”, op. cit., p. 288.