

LITERATURA E OUTRAS ARTES, UMA CONTRIBUIÇÃO À DISCUSSÃO¹

Anélia Montechiari Pietrani²

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre a leitura e o estudo do texto literário a partir da interface da literatura com outras manifestações artísticas, sugerindo encaminhamentos teóricos e práticos a serem desenvolvidos nas aulas de literatura. Sobre essa questão, três aspectos serão abordados: o diálogo entre a literatura e outras artes, a recriação do texto literário em outras produções artísticas e a seleção e combinação de elementos de outras formas artísticas como constituintes imanentes ao texto literário.

Palavras-chave: Literatura. Outras artes. Ensino de literatura.

ABSTRACT

The aim of this article is to reflect on reading and studying the literary text from the interface of Literature with other artistic manifestations, suggesting theoretical and practical guidelines to be developed in class. Three aspects will be discussed: the dialogue between Literature and other arts, the remake of the literary text in other artistic productions, and the selection and combination of elements of other artistic forms in the construction of the literary text.

Keywords: Literature. Other arts. Teaching of Literature.

No verão de 1951, Dylan Marlais Thomas (1914-1953) recebeu de um jovem estudante de Laugharne, no País de Gales, um questionário com cinco questões a respeito da arte da poesia, que deveriam ser respondidas pelo poeta galês. O rapaz tinha esperança de que as palavras do poeta o ajudassem em seus estudos. Com seriedade e candura, Thomas fez a tarefa. À primeira pergunta – por que e como ele teria começado a escrever poesia e que poetas ou tipos de poesia o influenciaram –, Dylan Thomas respondeu que quis escrever poesia porque caiu de amores pelas palavras, as palavras em sua imanência:

O que as palavras representavam, simbolizavam ou significavam tinha uma importância muito secundária. O que importava era o *som* delas, quando as ouvi pela primeira vez nos lábios dos distantes e incompreensíveis adultos

¹ Este artigo foi publicado no livro *Literatura e subjetividade: aspectos da formação do sujeito nas práticas do ensino médio* (São Paulo: Blücher, 2015, v. 3, p. 67-85), organizado por Andrea Portolomeos. Agradece-se à editora Blücher a autorização para a republicação.

² Professora Associada de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ.

que pareciam, por alguma razão, viver em meu mundo. E essas palavras eram, para mim, o mesmo que as notas dos sinos, os sons dos instrumentos musicais, os ruídos do vento, do mar e da chuva, o chacoalhar da carroça de leite, o galope dos cascos no calçamento, o dedilhado dos ramos no vidro de uma janela podiam ser para alguém que, surdo de nascença, tenha encontrado miraculosamente sua audição. Não me importava com o que as palavras diziam, nem com o que acontecia com Jack & Jill & Mamãe Gansa. Eu me importava com as formas dos sons de seus nomes e as palavras descrevendo suas ações, criadas em meus ouvidos. Eu me importava com as cores que as palavras lançavam nos meus olhos (THOMAS, 2003, p. xv. Grifo do autor. Tradução nossa).³

As palavras têm sons, cores e formas. Elas habitam o mundo que, com sons, cores e formas próprios, torna, por sua vez, à palavra, como se transitassem ambos, mundo e palavra, uma rua de mão dupla. Dylan Thomas, nessas suas “Notas sobre a arte da poesia”⁴, faz seu leitor perceber que a alfabetização no mundo da vida e no mundo da palavra acontece simultaneamente. O poeta nasce porque é capaz de descobrir nas palavras, que foram um dia ou ainda são mundo, o que nelas há de matéria perceptível pela intelectividade e sensibilidade humanas. Com o poeta, nasce seu leitor, e este não é menos desejoso de ritmo, cor, forma, peso, odor, leveza, perfume, movimento, que se conjugam na sensualidade do texto literário.

A partir disso, propõe-se abrir uma reflexão sobre as relações que existem entre a literatura e outras produções artístico-culturais. O que parece fundamental ressaltar, inicialmente, é que a linguagem poética ou, caso se prefira, a função poética da linguagem, na expressão de Roman Jakobson⁵, não é exclusividade da

³ Cf. texto no original: “What the words stood for, symbolised, or meant, was of very secondary importance; what mattered was the *sound* of them as I heard them for the first time on the lips of the remote and incomprehensible grown-ups who seemed, for some reason, to be living in my world. And these words were, to me, as the notes of bells, the sounds of musical instruments, the noises of wind, sea, and rain, the rattle of milk-carts, the clapping of hooves on cobbles, the fingering of branches on a window pane, might be to someone, deaf from birth, who has miraculously found his hearing. I did not care what the words said, overmuch, nor what happened to Jack & Jill & the Mother Goose rest of them; I cared for the shapes of sound that their names, and the words describing their actions, made in my ears; I cared for the colours the words cast on my eyes.”

⁴ O fragmento citado foi extraído do prefácio à obra *The poems of Dylan Thomas*, organizado por seu amigo e doutor em Literatura e Música, Daniel Jones, que também escreveu a introdução ao livro e as notas aos poemas. O texto utilizado como prefácio, intitulado “Notes on the art of poetry”, foi escrito por Thomas a partir das cinco perguntas feitas pelo jovem estudante de Laugharne. Segundo Jones, o poeta aparentemente não pôde finalizar essas reflexões, mas as tomou bastante a sério, usando muitas delas como introduções a suas leituras públicas nos Estados Unidos, nos anos de 1952 e 1953, e o resultado foi esse importante texto sobre a arte da poesia.

⁵ Nascido em 1896, em Moscou, Roman Jakobson foi um dos fundadores do Círculo Linguístico de Moscou (1915-1920), de onde nasceria o grupo dos formalistas russos, os pioneiros no moderno estudo científico da arte literária. O linguista russo sempre manifestou interesse pelas manifestações de arte de vanguarda, especialmente do cubismo e do futurismo russo, e pela poesia, tendo sido, inclusive, amigo pessoal de Maiakóvski. No texto “Linguística e poética”, publicado originalmente em 1960, Jakobson estudou, a partir dos seis fatores da comunicação verbal, as seis diferentes funções da linguagem: emotiva, conativa, referencial, fática, metalinguística e poética.

poesia. A combinação e seleção de elementos que tornam poético determinado texto, tanto o verbal quanto o não verbal, podem ser intercambiados: poesia pode virar quadro; romance pode virar filme ou peça de teatro; palavra pode virar música. Isso porque a obra “original” já traz em si aquele elemento que é sorvido como o “problema comum” a ambas as manifestações artísticas. A questão consiste em perceber as diferentes manifestações da linguagem poética na palavra escrita da literatura, na palavra ouvida da música, na palavra colorida do desenho e da pintura, na palavra fixa da escultura, na palavra cinésica do cinema.

Nesse sentido, três caminhos se apresentam nesta discussão: 1) um texto literário pode ser lido em diálogo com outras manifestações artísticas sem que um tenha sido escrito a partir de outro; 2) um texto literário pode ser recriado em outra(s) manifestação(ões) artística(s); 3) um texto literário já traz em si elementos que foram selecionados de outras manifestações artísticas e se combinam no próprio texto. As seções a seguir exemplificam esses caminhos de leitura e estudo do texto literário.

1- Literatura em diálogo

O poeta baiano Gregório de Matos (1633⁶–1696), o grande expoente do Barroco brasileiro no século XVII, notabilizado por sua veia satírica como o Boca do Inferno, tem em um de seus poemas de caráter religioso um excelente exemplo para a demonstração do dialogismo entre a poesia e as artes plásticas. Antes da leitura do poema de Gregório, observe-se, atentamente, o quadro “A flagelação”, de Caravaggio (1573-1610), pintor barroco italiano:

⁶ Existe uma controvérsia com relação ao ano de nascimento de Gregório de Matos. José Miguel Wisnik cita 1633 ou 1636 como ano de nascimento do autor.

Figura 1- A Flagelação, Caravaggio



Fonte: Museo di Capodimonte, Nápoles, Itália.

As principais características da pintura barroca centram-se na ruptura do equilíbrio entre o sentimento e a razão que os artistas renascentistas procuraram realizar. Na obra barroca, predominam as emoções e não o racionalismo da arte do Renascimento. As cenas representadas nos quadros barrocos são acentuadas pelo contraste de claro-escuro e, conseqüentemente, pela intensificação da expressão de sentimentos.

Nas obras de Caravaggio, especialmente, a forma revolucionária como o pintor usa a luz é reveladora da intenção do artista em aguçar os contrastes mostrados na pintura, conforme o assunto que trata, e dirigir a atenção do observador. Nesse quadro de 1607, a última tela do pintor italiano, o rosto sereno do Cristo, sobre o qual incide a luz do quadro, tem um brilho que contrasta com os rostos dos carrascos, com os quais compõe uma dança grotesca e cruel.

Observe-se agora como o soneto “Buscando a Cristo”, de Gregório, transcrito a seguir, pode ser lido em diálogo com o quadro de Caravaggio:

Buscando a Cristo

A vós correndo vou, braços sagrados,
Nessa cruz sacrossanta descobertos,
Que, para receber-me, estais abertos,
E, por não castigar-me, estais cravados.

A vós, divinos olhos, eclipsados
De tanto sangue e lágrimas abertos,
Pois, para perdoar-me, estais despertos,
E, por não condenar-me, estais fechados.

A vós, pregados pés, por não deixar-me,
A vós, sangue vertido, para ungir-me,

A vós, cabeça baixa, p'ra chamar-me

A vós, lado patente, quero unir-me,
A vós, cravos preciosos, quero atar-me,
Para ficar unido, atado e firme.

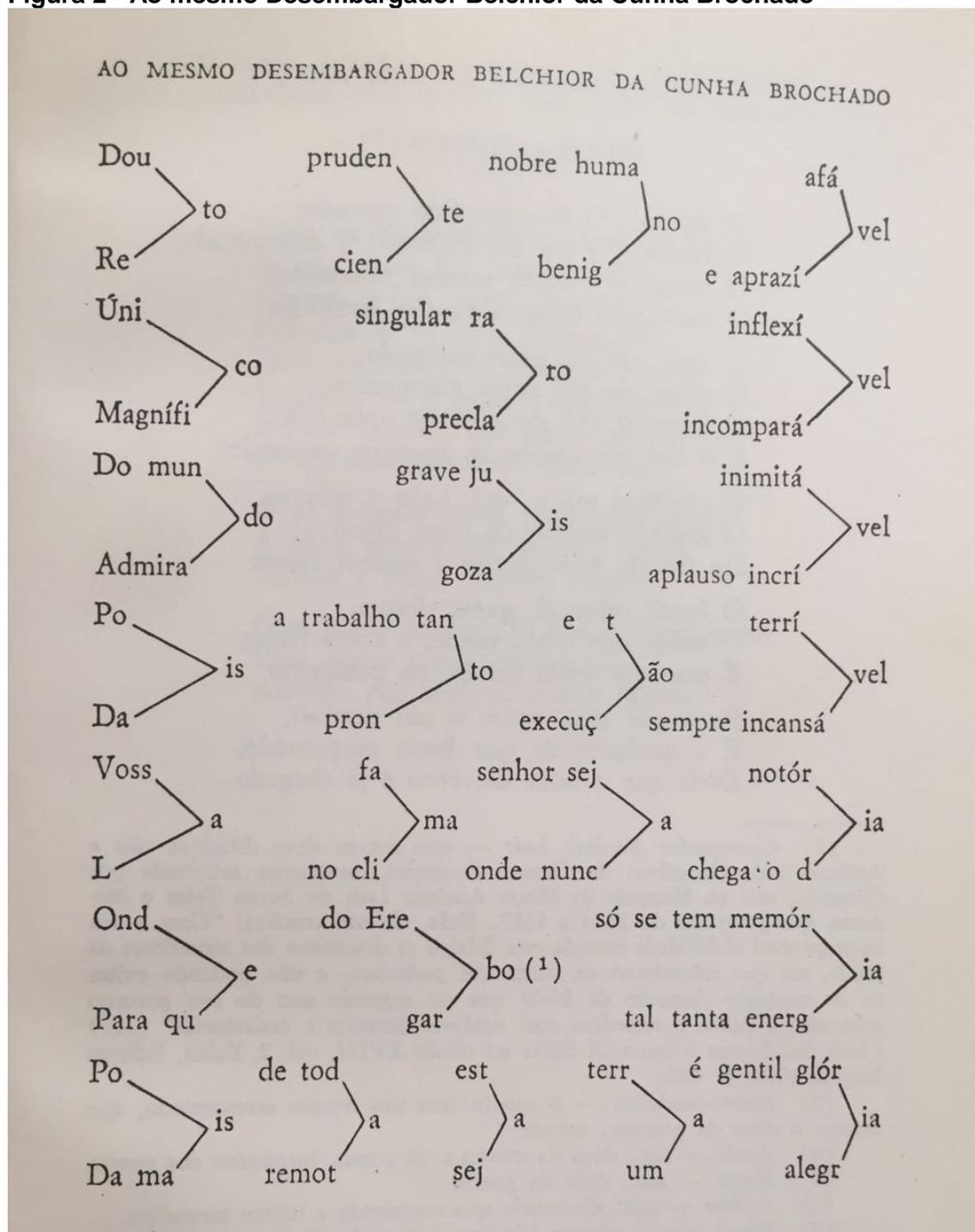
(MATOS, 1981, p. 300)

No soneto de Gregório de Matos, a visualidade é elemento marcante, presente na palavra que descreve o corpo de Cristo torturado e na imagem do Cristo pregado na cruz, que se constrói plasticamente no poema. Poesia e pintura, com suas matérias-primas específicas (palavras e tintas, tropos e cores, papel e tela), unem-se no mesmo objeto que inspira a construção desse soneto e do quadro que é descrito/pintado por Gregório: a salvação do eu lírico que se confronta com sua consciência dividida entre o pecado e o perdão, cujas tensões só são resolvidas no plano da linguagem (poética e pictórica). O jogo de palavras antitéticas (receber/castigar, abertos/fechados, eclipsados/despertos, perdoar/condenar) dialoga com o jogo claro-escuro da pintura barroca, acentuado pelas cores contrastantes dos elementos “sangue” e “lágrimas”, presentes no poema. A presença das metonímias, referidas a cada parte ou elemento do corpo de Cristo torturado e pregado na cruz (braços, olhos, pés, sangue, cabeça, lado, cravos), faz o leitor perceber o pincel do pintor-poeta na tela-papel da pintura e do poema. Ainda sobre o jogo de luz e sombras trabalhado pelo poeta e pelo pintor, pode-se dizer que a luz do poema (e, por extensão, do quadro que se visualiza no próprio soneto de Gregório) está centrada na figura do Cristo em união com o próprio eu lírico, como se evidencia no último verso do poema, em que os três adjetivos (unido, atado, firme) se unem não só no plano semântico como também no visual e plástico: o eu lírico se une em palavra e em figura à imagem de Cristo.

Convém ressaltar que a exploração da visualidade é marca recorrente em textos de Gregório de Matos, não só – como apontado – com vistas a um diálogo entre poesia e artes plásticas. O curioso soneto de Gregório, abaixo reproduzido, assume relevância nos estudos atualíssimos da poesia visual e pode ser lido e visto como um antecipador do “poema-limite da Modernidade” (CAMPOS, 2011, p. 41), conforme Haroldo de Campos definiu “Un Coup de Dés”⁷, do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898).

⁷ Publicado no número de maio de 1897 da revista *Cosmopolis*, foi um poema revolucionário de Mallarmé não apenas em relação às metáforas, metonímias, elipses, rimas ricas, *enjambements* e metalinguagem, habituais no autor, mas principalmente em função dos elementos da estrutura

Figura 2 - Ao mesmo Desembargador Belchior da Cunha Brochado



Fonte: Matos (1981).

O poema apresentado, de caráter encomiástico, é um bom exemplo de como Gregório de Matos explora a visualidade do texto escrito, distribuindo na página os

poética, como o espaçamento do texto, a distribuição constelar das palavras na página, o espaço em branco, a variação tipográfica, a fragmentação da frase e do discurso, a exploração da visualidade do poema no papel. O poema foi adotado como pilar do Concretismo nos anos 1950 no Brasil, movimento de que fizeram parte Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

quatorze versos do soneto, com o aproveitamento de letras equivalentes das palavras em cada dístico. Ainda que não seja propriamente uma inovação poética, pois poetas anteriores a ele e mesmo alguns de seus contemporâneos já exploravam a visualidade na forma do poema⁸, esse poema conjuga o “poema discursivo”, pois é de fato um soneto, que por si só já tem uma forma fixa, uma imagem imutável, e o “poema visual”, uma vez que, mesmo sem o poeta utilizar nem formar figura alguma, as próprias palavras são distribuídas de maneira constelar no papel, de modo que outros espaços, e não apenas o da linha reta do verso, são aproveitados na página. É com base nessa preocupação com a estrutura poética manifestada por esse poeta barroco que se pode afirmar que, na arte produzida no Brasil colônia do século XVII, Gregório de Matos coloca o leitor diante de um “soneto concretista”.

2 – Literatura em Recriação

Desafio aos leitores desde sua publicação em 1881, o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1839-1908), pode ser estudado em diálogo com suas três versões para o cinema: *Viagem ao fim do mundo* (1968), de Fernando Coni Campos; *Brás Cubas* (1985), de Julio Bressane; e *Memórias póstumas* (2001), de André Klotzel. Melhor que caracterizar essas produções fílmicas como adaptações, convém observá-las como três formas de leitura do romance, pois cada uma dessas versões representa um leitor diferente de Machado de Assis.

A reflexão sobre o processo de leitura do texto machadiano por esses três leitores-diretores conduz à compreensão do conceito de tradução intersemiótica⁹, termo de Roman Jakobson, aliado ao de tradução como transcrição, proposto pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos que, compartilhando das concepções de Walter

⁸ Pode-se citar, por exemplo, *La dive bouteille*, do escritor francês François Rabelais (1483-1553), que forma a figura de uma garrafa, e o soneto labiríntico atribuído a D. Pedro Pablo Pomar, incluído na obra *Cantos fúnebres de los cisnes* (Madri, 1685), que faz parte do acervo da Biblioteca Nacional.

⁹ Em “Aspectos linguísticos da tradução”, Roman Jakobson considera três espécies de tradução: a tradução intralingual ou reformulação (*rewording*), que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; a tradução interlingual ou tradução propriamente dita, que consiste na interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua; e a tradução intersemiótica ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

Benjamin em “A tarefa do tradutor”, considera que a tradução que busca apenas o sentido do vocábulo se perde em conteúdos inessenciais e a que privilegia a forma “será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 1992, p. 35. Grifo do autor.).

Do ensaio de Benjamin, destaca-se o seguinte fragmento que, apesar de longo, é elucidativo do que se está expondo:

É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá significar algo para o original. Entretanto, graças à traduzibilidade do original, a tradução se encontra com ele em íntima conexão. E, aliás, essa conexão é tanto mais íntima quanto para o próprio original ela nada mais significa. É lícito chamá-la de original ou, mais precisamente, de conexão de vida. Como as manifestações da vida estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, assim a tradução procede do original. Na verdade, ela deriva tanto da sua vida quanto de sua “sobrevida” (*Überleben*). Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio de sua “pervivência”. A ideia da vida e da “pervivência” das obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. O fato de que não seja possível atribuir vida unicamente à corporeidade orgânica foi intuído mesmo por épocas em que o pensamento era dos mais preconceituosos. Mas não por isso se trata de estender o império da vida sob o débil cetro da alma, da maneira tentada por Fechner; menos ainda, trata-se de poder definir a vida a partir de aspectos da animalidade, ainda menos propícios a servirem de medida, como a sensação, que apenas ocasionalmente é capaz de caracterizá-la. É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história (e não da natureza – muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto a sensação ou a alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. Daí deriva, para o filósofo, a tarefa: compreender toda vida natural a partir da vida mais abrangente que é a história. E não será ao menos a “pervivência” das obras incomparavelmente mais fácil de reconhecer do que a das criaturas? A história das grandes obras de arte conhece sua descendência a partir das fontes, sua configuração na época do artista, e o período de sua “pervivência”, em princípio eterna, nas gerações posteriores. Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de fama. Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra tiver chegado, na continuação da sua vida, à época de sua fama. Por isso, elas não estão tanto a serviço de sua glória (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho) quanto lhe devem sua existência. Nelas, a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento (BENJAMIN, 2011, p. 105).

Exatamente nesse trecho do ensaio de Walter Benjamin acerca de seus estudos sobre a tradução, a tradutora do texto alemão para o português, Susana Kampff Lages, esclarece em nota de rodapé que o autor emprega três substantivos,

Leben (“vida”), *Überleben* (“sobrevivência”, “sobrevida”) e *Fortleben* (“o continuar a viver”, no sentido literal do termo, ou “pervivência”¹⁰, neologismo empregado por Haroldo de Campos na tradução do termo alemão), para a compreensão da relação dialógica que existe entre o texto original e o traduzido. Desses três termos, toma-se aqui de empréstimo o sentido de *Fortleben* como “pervivência”, acatando o neologismo de Campos, também empregado por Lages em sua tradução. “Perviver” é um termo fundamental também para a compreensão e reflexão do processo de recriação entre diferentes manifestações artísticas a partir da literatura.

Considerando que todo ato de tradução conjuga em si a fidelidade e a traição¹¹ à obra original, representando de alguma forma uma perda (e um ganho), o ato de traduzir supera a ideia de continuação da vida por sobrevivência e se desdobra a partir de sua matriz original no ato criador e transcriador executado pelo tradutor, pervivendo na obra traduzida. Uma questão fundamental aqui se aplica: em que medida a obra de Machado de Assis pervive nos filmes referidos? O que pervive de Machado nesses filmes? E, por sua vez, o que transvive do filme e do cinema a partir do livro de Machado? Em uma rua em mão dupla, em que a intersemiose transita, o que o cinema “sorve” da literatura e o que a literatura “sorve” do cinema? Em se tratando do texto de Machado de Assis, eivado de vazios e prenhe da participação do leitor, que é conclamado no texto machadiano a dele participar como coautor, esses questionamentos são cruciais e reveladores do dinamismo da obra de arte e, por extensão, da obra machadiana e da obra cinematográfica, não só em seu aspecto conteudístico como também – e principalmente – estrutural.

Um primeiro aspecto que salta aos olhos diz respeito ao título de cada um dos filmes: nenhum deles tem o mesmo título do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O filme de Fernando Coni Campos constitui-se de um recorte do livro de Machado de Assis, estruturado a partir de apenas dois capítulos da obra – “O delírio”

¹⁰ A tradutora opta por usar o neologismo “pervivência” em sua tradução do texto de Benjamin nas ocorrências da palavra *Fortleben*, acatando a sugestão de Haroldo de Campos que, sobre o termo alemão e a “pervivência” de Gregório de Matos na literatura brasileira, diz em *O sequestro do barroco*: “De pervivência se trata: *Fortleben*, como diz Walter Benjamin quando fala da sobrevivência das obras literárias para além da época que as viu nascer.” (2011, p. 63). Ao que acrescenta em nota de fim de página: “No conceito de *Fortleben*, ou ‘pervivência’ da obra para além da época de sua produção, relevam as notas de ‘transformação’ (*Wandlung*) e de ‘renovação’ (*Erneuerung*); a isso Benjamin chama o ‘pós-amadurar’ (*Nachreife*) da linguagem da obra” (2011, p. 99).

¹¹ A título de curiosidade, convém destacar que, em latim, *traditor* é tanto aquele que transmite quanto o que trai; em italiano, traduzir é *tradurre*, que tem o mesmo radical de *tradire*, que significa trair. *Traduttore, traditore* (“tradutor, traidor”), diz o brocardo italiano.

e “O senão do livro” – e de referências a outras fontes. A película de Julio Bressane capta a metalinguagem como elemento básico estruturador do livro de Machado, que é aproveitada na construção de seu filme. A forma do texto machadiano, para Bressane, seria uma antecipação inovadora em Machado de Assis da linguagem cinematográfica. O filme de André Klotzel, por sua vez, faz a reprodução literal dos diálogos do livro. Klotzel, nesse sentido, demonstra preocupação muito maior com a transmissão do enredo e das ações narradas no romance, diferentemente de Coni Campos e Bressani, que parecem privilegiar em suas versões a estrutura e a forma machadianas.¹²

O resultado de cada uma dessas releituras é, portanto, uma interpretação da função que o livro e o filme têm para o leitor e o espectador, dependendo do que é oferecido como algo além ou aquém do original, como recorte, como colagem, como adaptação, como recriação, como transcrição, como “pervivência, com perdas e ganhos de uma e outra manifestação artística. O “sucesso” de cada filme depende não apenas da criatividade e da habilidade de cada roteirista e diretor, como também das decisões que cada um tomou, sacrificando algo ou recuperando algo equivalente do original em cada uma das traduções intersemióticas de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Mais do que assistir aos três filmes e ler o romance machadiano, a comparação entre os quatro e os diálogos que deles decorrem contribuem sobremaneira para a reflexão de seu leitor e de seu espectador sobre o papel que exerce na recepção da obra. Não se trata aqui de propor meramente que “cada um tem uma leitura diferente” do texto de Machado, ou que “cada um faz uma leitura pior ou melhor”, o que redundaria em uma visão bem reducionista do sentido do ato de ler. O que se propõe aqui é levar o aluno a constatar que a tarefa de crítica de uma obra e a de leitura se interligam como possibilidade de criação: ler é também um ato criador, em que devem ser considerados a faixa etária, a época de realização da obra, a época de leitura dessa obra, o propósito e projeto de leitura, a história de vida e a visão de mundo do leitor.

A isso está irremediavelmente ligado o “sucesso” da tradução, da recriação, da versão ou mesmo, caso se prefira, da adaptação da literatura para o cinema. E não

¹² Sobre estes três filmes e a descrição detalhada dos recursos cinematográficos neles empregados, recomenda-se a leitura da tese de doutorado de Lena Mendes Campos, defendida em 2013, na Universidade Federal Fluminense, intitulada: *Memórias póstumas de Brás Cubas no cinema em três versões*.

se atribui ao vocábulo “sucesso” apenas o sentido utilitarista e lucrativo acerca da relação entre mercado e cinema, principalmente ao se considerar também a “legibilidade” de um filme pelo público, tendo em vista que o cinema, como produção tecnocultural de uma sociedade capitalista, compete em um mercado de filmes regido por leis de consumo e “precisa” harmonizar-se com tais leis de mercado.

Outra discussão também merece ser encetada. Pode-se e deve-se suscitar no aluno-leitor, espectador e crítico, a reflexão sobre a relação entre o sucesso da literatura por meio de outra manifestação artística – no caso, o cinema – e o “sonho” do cinema, que conjuga em seu projeto inicial uma linguagem universal, portanto mais democrática, da qual não se excluem os iletrados – antes, estes se aproximam e participam ativamente como receptores e leitores de obra de arte. A literatura, via cinema, pode assim ser transferida de seu lugar de valor de culto e contemplação, recolhida em museus e com seus poetas nos claustros das torres de marfim, para o de exposição e aproximação ao coletivo.¹³

A discussão sobre a questão é atualíssima. Se ela teve origem no embate entre literatura e cinema – que só houve, de fato e felizmente, para os fatalistas de plantão, já que o filme não acabou nem acabará com o livro –, hoje não é menos importante a discussão sobre a relação entre literatura e internet. As ferramentas da tecnologia da informação e as redes sociais se tornaram uma das mais importantes formas de divulgação das manifestações artísticas em geral: literárias, musicais, cênicas, plásticas e cinematográficas. Além disso, a revolução digital assumiu importância fundamental também no processo de produção e criação artística, modificando e redesenhando o momento de criação das obras e a relação do artista com o próprio trabalho. Poetas, cronistas, contistas e romancistas publicam em seus *blogs*, divulgam seus trabalhos com maior rapidez e visibilidade, sem contar que os recursos tecnológicos entraram definitivamente na composição e estruturação de textos, de que temos um excelente exemplo: a poesia visual e digital.

3 – Literatura em Combinação

¹³ A respeito da reflexão sobre “valor de culto” e “valor de exposição” da obra de arte, considera-se oportuna e elucidativa a leitura do texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin.

Um aspecto ainda a se considerar acerca das discussões sobre a literatura e seu diálogo com outras artes diz respeito à presença intrínseca no texto de elementos de diferentes manifestações artísticas. Neste segmento, são apresentados dois exemplos que bem conjugam as artes plásticas e a música na construção não só de sentido dos textos como também em seu aspecto estrutural como construção de linguagem. O primeiro exemplo é de um fragmento de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, intitulado “As caatingas”, transcrito a seguir:

As caatingas

Então, a travessia das veredas sertanejas é mais exaustiva que a de uma estepe nua.

Nesta, ao menos, o viajante tem o desafogo de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas.

Ao passo que a caatinga o afoga; abrevia-lhe o olhar; agride-o e estonteia-o; enlaça-o na trama espinescente e não o atrai; repulsa-o com as folhas urticantes, com o espinho, com os gravetos estalados em lanças; e desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado: árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante . . .

Embora esta não tenha as espécies reduzidas dos desertos — mimosas tolhiças ou eufórbias ásperas sobre o tapete das gramíneas murchas — e se afigure farta de vegetais distintos, as suas árvores, vistas em conjunto, semelham uma só família de poucos gêneros, quase reduzida a uma espécie invariável, divergindo apenas no tamanho, tendo todas a mesma conformação, a mesma aparência de vegetais morrendo, quase sem troncos, em esgalhos logo ao irromper do chão. É que por um efeito explicável de adaptação às condições estreitas do meio ingrato, evoluindo penosamente em círculos estreitos, aquelas mesmo que tanto se diversificam nas matas ali se talham por um molde único. Transmudam-se, e em lenta metamorfose vão tendendo para limitadíssimo número de tipos caracterizados pelos atributos dos que possuem maior capacidade de resistência.

Esta impõe-se, tenaz e inflexível.

A luta pela vida, que nas florestas se traduz como uma tendência irreprimível para a luz, desatando-se os arbustos em cipós, elásticos, distensos, fugindo ao afogado das sombras e alteando-se presos mais aos raios do Sol do que aos troncos seculares de ali, de todo oposta, é mais obscura, é mais original, é mais comovedora. O Sol é o inimigo que é forçoso evitar, iludir ou combater. E evitando-o pressente-se de algum modo, como o indicaremos adiante, a inumação da flora moribunda, enterrando-se os caules pelo solo. Mas como este, por seu turno, é áspero e duro, exsicado pelas drenagens dos pendores ou esterilizado pela sucção dos estratos completando as insolações, entre dois meios desfavoráveis — espaços candentes e terrenos agros — as plantas mais robustas trazem no aspecto anormalíssimo, impressos, todos os estigmas desta batalha surda.

As leguminosas, altaneiras noutros lugares, ali se tornam anãs. Ao mesmo tempo ampliam o âmbito das frondes, alargando a superfície de contato com o ar, para a absorção dos escassos elementos nele difundidos. Atrofiam as raízes mestras batendo contra o subsolo impenetrável e substituem-nas pela expansão irradiante das radículas secundárias, ganglionando-as em tubérculos túmidos de seiva. Amiúdam as folhas. Fitam-nas rijamente, duras como cisalhas, à ponta dos galhos para

diminuírem o campo da insolação. Revestem de um indumento protetor os frutos, rígidos, às vezes, como estróbilos. Dão-lhes na deiscência perfeita com que as vagens se abrem, estalando como se houvessem molas de aço, admiráveis aparelhos para propagação das sementes, espalhando-as profusamente pelo chão. E têm, todas, sem excetuar uma única, no perfume suavíssimo das flores, anteparos intácteis que nas noites frias sobre elas se alevantam e se arqueiam obstando a que sofram de choque as quedas de temperatura, tendas invisíveis e encantadoras, resguardando-as...

Assim disposta, a árvore aparelha-se para reagir contra o régimen bruto.

Ajusta-se sobre os sertões o cautério das secas; esterilizam-se os ares urentes; empedra-se o chão, gretando, recrestado; ruge o nordeste nos ermos; e, como um cilício dilacerador, a caatinga estende sobre a terra as ramagens de espinhos... Mas, reduzidas todas as funções, a planta, estivando, em vida latente, alimenta-se das reservas que armazena nas quadras remansadas e rompe os estios, pronta a transfigurar-se entre os deslumbramentos da primavera.

Algumas, em terrenos mais favoráveis, iludem ainda melhor as intempéries, em disposição singularíssima.

Veem-se numerosos aglomerados em capões ou salpintando, isolados, as macegas, arbúsculos de pouco mais de metro de alto, de largas folhas espessas e luzidias, exuberando floração ridente em meio da desolação geral. São os cajueiros anões, os típicos *anacardium humilis* das chapadas áridas, os cajuís dos indígenas. Estes vegetais estranhos, quando ablaqueados em roda, mostram raízes que se entranham a surpreendente profundura. Não há desenraizá-los. O eixo descendente aumenta-lhes maior à medida que se escava. Por fim se nota que ele vai repartindo-se em divisões dicotômicas. Progride pela terra dentro até a um caule único e vigoroso, embaixo.

Não são raízes, são galhos. E os pequeninos arbúsculos, esparsos, ou repontando em tufos, abrangendo às vezes largas áreas, uma árvore única e enorme, inteiramente soterrada.

Espancado pelas canículas, fustigado dos sóis, roído dos enxurros, torturado pelos ventos, o vegetal parece derrear-se aos embates desses elementos antagonicos e abroquelar-se daquele modo, invisível, no solo sobre que alevanta apenas os mais altos renovos da fronde majestosa.

Outros, sem esta conformação, se aparelham de outra sorte.

As águas que fogem no volver selvagem das torrentes, ou entre as camadas inclinadas dos xistos, ficam retidas, longo tempo, nas espadas das bromélias, aviventando-as. No pino dos verões, um pé de macambira é para o matuto sequioso um copo d'água cristalina e pura. Os caroás verdoengos, de flores triunfais e altas; os gravatás e ananases bravos, trançados em touceiras impenetráveis, copiam-lhe a mesma forma, adrede feita àquelas paragens estéreis. As suas folhas ensiformes, lisas e lustrosas, como as da maioria dos vegetais sertanejos, facilitam a condensação dos vapores escassos trazidos pelos ventos, por maneira a debelar-se o perigo máximo à vida vegetativa, resultante de larga evaporação pelas folhas, esgotando e vencendo a absorção pelas radículas.

Sucedem-se outros, diversamente apercebidos, sob novos aprestos, mas igualmente resistentes.

As nopaleas e cactus, nativas em toda a parte, entram na categoria das fontes vegetais, de Saint-Hilaire. Tipos clássicos da flora desértica, mais resistentes que os demais, quando decaem a seu lado, fulminadas, as árvores todas, persistem inalteráveis ou mais vívidos talvez. Afeiçoaram-se aos régimens bárbaros; repelem os climas benignos em que estiolam e definham. Ao passo que o ambiente em fogo dos desertos parece estimular melhor a circulação da seiva entre os seus cladódios túmidos.

As favelas, anônimas ainda na ciência – ignoradas dos sábios, conhecidas demais pelos tabaréus – talvez um futuro género cauterium das leguminosas, têm, nas folhas de células alongadas em vilosidades, notáveis

aprestos de condensação, absorção e defesa. Por um lado, a sua epiderme ao resfriar-se, à noite, muito abaixo da temperatura do ar, provoca, a despeito da secura deste, breves precipitações de orvalho; por outro, a mão, que a toca, toca uma chapa incandescente de ardência inatural.

Ora, quando ao revés das anteriores as espécies não se mostram tão bem armadas para a reação vitoriosa, observam-se dispositivos porventura mais interessantes: unem-se, intimamente abraçadas, transmudando-se em plantas sociais. Não podendo revidar isoladas, disciplinam-se, congregam-se, arregimentam-se. São deste número todas as cesalpinas e as catingueiras, constituindo, nos trechos em que aparecem, sessenta por cento das caatingas; os alecrins-dos-tabuleiros, e os canudos-de-pito, heliotrópios arbustivos de caule oco, pintalgado de branco e flores em espiga, destinados a emprestar o nome ao mais lendário dos vilarejos...

Não estão no quadro das plantas sociais brasileiras, de Humboldt, e é possível que as primeiras vicejem, noutros climas, isoladas. Ali se associam. E, estreitamente solidárias as suas raízes, no subsolo, em apertada trama, retêm as águas, retêm as terras que se desagregam, e formam, ao cabo, num longo esforço, o solo arável em que nascem, vencendo, pela capilaridade do inextricável tecido de radículas enredadas em malhas numerosas, a sucção insaciável dos estratos e das areias. E vivem. Vivem é o termo — porque há, no fato, um traço superior à passividade da evolução vegetativa... (CUNHA, 1995, p. 125-129)

O fragmento integra a primeira parte do livro – “A terra” –, que geralmente é lida como um segmento mais seco, cru, objetivo e estaria mais próximo do sentido denotativo e referencial de descrição geográfica do ambiente. O que se observa nesse texto, no entanto, é um jogo simultâneo de aproximação e distanciamento da imagem que o narrador paulatinamente vai construindo. O vocabulário áspero, árduo e bruto na descrição do solo e da vegetação, com a predominância surpreendente de fonemas oclusivos acentuando a música também áspera imanente ao texto, assume sentido se interligado às demais partes do livro – “O homem” e “A luta”. Não se trata apenas de o narrador, em um movimento semelhante ao de um *cameraman*, ser um observador da paisagem e fazer-lhe o retrato tal qual o olho vê e relata. A imagem que nele se cria é manejada, modelada, torna-se figura em que árvores, troncos, galhos, raízes não são mais (só) o que parecem ser, mas se conjugam à paisagem interna do narrador e de seu leitor espectador, de modo a se afastar da superfície e escavar o fundo do ser, o ser sertanejo em sua força e em luta constante com seus braços que buscam a terra e lá – profundamente – se enlaçam em vida e pela vida, longe, bem longe de qualquer passividade. Ao falar da terra sertaneja, Euclides fala também do homem e sua luta. Assim, as três partes que compõem *Os sertões*, jamais dissociadas, integram-se organicamente como construção da obra e seu dinamismo.

Não é (só), portanto, a “imagem da forma” que os olhos nomeiam nesse quadro do sertão, mas também a “imagem da matéria” que as mãos conhecem e querem fazer conhecer, como propõe Gaston Bachelard ao classificar as duas linhas de forças imaginantes da mente – a “imaginação formal” e a “imaginação material” – e ao meditar sobre a tarefa empreendida em busca da beleza da imagem, que, segundo ele, consiste em “discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante” (BACHELARD, 1997, p. 2). Eis uma questão que se coloca em ponto de igualdade para o escritor, o pintor e o escultor. As imagens da escrita têm, em sua forma, matéria. E, no caso do citado fragmento de Euclides, forma e matéria – e cor, movimento, ritmo, som, pontuação, escolha lexical, organização sintática – são o “problema comum” do texto verbal que traz, intrinsecamente, o não verbal. No espaço maior da poesia, no território muito próprio da criação poética, Euclides da Cunha fecha os olhos ao que vê, e sua mão faz falar e ouvir o que se oculta.

O segundo exemplo é o poema “O cacto”¹⁴, de Manuel Bandeira, publicado em *Libertinagem*, considerado o livro mais vanguardista de Bandeira e cuja primeira edição data de 1930. O poema segue transcrito abaixo:

O cacto

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constringido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arreventou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade
[de iluminação e energia:

- Era belo, áspero, intratável.

Petrópolis, 1925

(BANDEIRA, 1986, p. 205-206)

Em *Libertinagem*, livro que reúne poemas escritos de 1924 a 1930, exemplificam-se as tensões próprias do Modernismo e da obra de Manuel Bandeira.

¹⁴ No denso ensaio “A beleza humilde e áspera”, de onde foram extraídas algumas ideias aqui sintetizadas, o crítico Davi Arrigucci Jr. estuda detalhada e extensamente o poema “O cacto”.

Nele, conjuga-se a discussão sobre o arcaico e o moderno, o atraso e o desenvolvimento, as tendências nacionalistas e vanguardistas, constituindo-se bom exemplo do que o autor chama, em seu *Itinerário de Pasárgada*, “emoção social” (1986, p. 82): um movimento simultâneo “para dentro de si” (a memória, a infância, a doença do poeta) e “para fora” (o momento, o dia a dia, o prosaico), em que o poeta deve “escutar atento” o que vem do cotidiano mais prosaico e mais simples, condensando-o em imagens que mesclam o sublime e o abjeto, o prosaico e o elevado, nas diferentes esferas da realidade, marcadas por tensões que reforçam, consideravelmente, o pictórico em sua poesia.

O título do poema “O cacto”, combinação simples de um artigo definido e um substantivo, sugere que a imagem será descrita a seco, uma estátua, a estatuária do cacto, que “lembrava” a escultura clássica grega, *Laocoonte e seus filhos*, datada de 175-150 a.C., que representa personagens referidos na *Eneida*, de Virgílio, no episódio em que é narrada a sua trágica morte. O cacto ainda “lembrava” a figura literária extraída de *A divina comédia*, de Dante Alighieri: o conde pisano Ugolino, que foi preso com seus filhos e netos até morrerem de fome. Além dessas figuras da escultura e da literatura, ele também “evocava” o Nordeste brasileiro, sua segura, sua fome, seu sofrimento, sua miséria. A proposta de descrição que se anuncia, portanto, recupera imagens da tradição clássica e seu equilíbrio geométrico, ideal e belo, sem mescla, a que se acrescenta um elemento da natureza do Nordeste brasileiro.

Embora seja alimentado por essa tradição, o poema, de certa forma, rompe com ela. A forma plástica do cacto e do quadro que se constrói em torno e a partir dele é feita dramática e tragicamente (não é à toa a referência às mortes trágicas de Laocoonte e Ugolino). Resultante de um movimento de simplificação e de deformação, a imagem que se vai construindo e se destruindo no poema resulta em um monstro vegetal, hiperbolicamente gigante, destituído de qualquer elevação, mas não de beleza, ainda que esta esteja mesclada com outros caracteres: ele é “belo”, como destaca o monóstico final em um clássico verso decassílabo, se lido em uma cadência mais arrastada, pausada e estendida (como em *staccato*), mas é também exdruxulamente “áspero, intratável”; é sublime e grotesco ao mesmo tempo; é poético e prosaico ao mesmo tempo.

Como uma escultura talhada em pedra, o cacto é também talhado nas palavras que sugerem distanciamento, despojamento e retenção do lirismo, acentuando-lhe a

secura. No primeiro verso, o pronome demonstrativo “aquele”, que denota distanciamento, contrasta com o pronome “esta” do quinto verso, aproximativo ao poeta e ao leitor. Do mesmo modo, as reticências e os verbos no pretérito imperfeito exemplificam um tempo de memória e um espaço distante. Vem à lembrança também, pelo jogo sonoro e visual, o que estas duas palavras de cadência bem longa, “feracidades excepcionais”, sugerem. A palavra “feracidade” traz em seu significante a palavra “fera”, embora nada tenha a ver semanticamente com feracidade, cujo significado é, na verdade, fertilidade. Além disso, lidas juntas, acentua-se o som sibilante do /s/ e a relação com as serpentes que matam os filhos de Laocoonte, com o seco Nordeste cujos filhos são mortos pela fome (assim como os de Ugolino) e pela miséria – as feras mais próximas ao homem nesta terra tão excepcional e contraditoriamente fértil, um homem de boca aberta, por fome e impedido de gritar, como os tantos fonemas /o/ que se repetem em assonância na primeira estrofe. A poesia de Bandeira é som e imagem; é música, pintura, escultura.

Os versos seguintes acentuam a tensão conflituosa presente no poema. Da descrição estática na primeira estrofe, o poeta passa à narração na segunda, em que os verbos estão no pretérito perfeito e indicam ações violentas (abateu, tombou, quebrou, impediu, arreventou), destacando o contraste entre selvagem e civilizado, entre natureza e cultura, entre arcaico e moderno, entre o seco Nordeste de pedra, espinho, fome e miséria e o Sudeste de apenas aparente conforto de modernização, que destrói pela raiz aquele que ousa lutar e resistir contra a sua dor, tal qual aquele que tem as raízes, o tronco, os galhos da terra da caatinga descritos em imagem de força do homem que luta – a planta sertaneja, o homem sertanejo, a luta sertaneja.

O cacto de Bandeira, o sertanejo de Euclides, o homem que passa fome e sente dor são particularizados na imagem construída pelo escritor e universalizados no drama humano que a literatura cria em cores, sons, danças, movimentos e formas, fazendo o leitor ler, ver, ouvir, sentir a voz do outro – um outro áspero, intratável, mas não menos belo; belo como é bela a “gente que vive porque é teimosa”¹⁵.

¹⁵ Este verso foi transcrito do poema “Mangue”, de Manuel Bandeira, também publicado no livro *Libertinagem*. A sentença, com ligeiro acréscimo, aparece ainda no texto “O mangue”, prefácio ao álbum homônimo de Lasar Segall, publicado originalmente em 1947 e recolhido, mais tarde, em *Flauta de papel*. Diz o texto de Bandeira sobre esse local de meretrício no Rio de Janeiro: “Qual segunda Veneza americana! O novo bairro ficou fiel à inércia da lama original. O canal encheu-se de

Para Finalizar

A palavra poética não está isolada no mundo do papel; ela salta aos sentidos e à mente de cada leitor que dela se aproxima, tomando-a em seu gesto franco de perscrutar-lhe, simultaneamente, o interior e o exterior. “*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*”, diz-nos Charles Baudelaire (1821-1867) no famoso soneto “Correspondências”, de seu livro maldito *As flores do mal* (1857). A floresta de símbolos baudelairiana, a que se refere o poeta francês no mesmo poema, sinaliza que a beleza da obra de arte se revela na unidade entre palavra, cor e som: uma sinfonia de cores, cheiros, formas e sabores parece ser a analogia da arte total e suprema, segundo Baudelaire. Palavra é cor, música, imagem, movimento, ritmo, dança. Nunca bastante e jamais só, ela está sempre pronta ao diálogo, à recriação, à seleção e combinação.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. A beleza humilde e áspera. *In*: ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **O cacto e as ruínas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 11-89.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. Libertinagem. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 199-223.
- BANDEIRA, Manuel. Flauta de papel. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 473-535.
- BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 33-102.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

piche, onde encalhavam as barcaças que o deveriam limpar; as ruas largas ladearam-se de casinhas baixas de porta e janela; residência de gente pobre, que vive porque é teimosa” (1986, p. 478).

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. *In*: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2011. p. 101-119.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31- 48.
- CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CAMPOS, Lena Mendes. **Memórias póstumas de Brás Cubas no cinema em três versões**. 2013. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- CUNHA, Euclides da. Os sertões. *In*: CUNHA, Euclides da. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. II. p. 97-515.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *In*: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 63-72.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. *In*: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 118-162.
- MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1981.
- MENDES, Lena Pinto. **Memórias póstumas de Brás Cubas no cinema em três versões**. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Ática, 1997.
- THOMAS, Dylan. Preface: Notes on the art of poetry. *In*: THOMAS, Dylan. **The poems of Dylan Thomas**. New York: New Directions Publishing Corporation, 2003. p. xv-xxii.