

O signo poético e o Ícone complexo: algumas considerações

The poetic sign and the complex icon: some considerations

*Aguinaldo José Gonçalves**

** Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) / Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO)*

Resumo: As questões que envolvem o discurso poético e o discurso plástico, bem como as íntimas relações entre eles é o objeto deste artigo. Para o desenvolvimento dessas reflexões, foram privilegiados os aspectos decisivos de tensões entre signo verbal e signo visual, a questão do lirismo, a formação da metáfora visual na obra de Joan Miró e outros fenômenos estéticos de relevância. Esses aspectos tiveram com fio de prumo os procedimentos homológicos entre os dois sistemas como ponto decisivo de nossas perquirições teóricas.

Palavras-chave: Homologia. Pintura. Poesia. Poética. Relações.

Abstract: The issues surrounding the poetic discourse and artistic discourse, and the close relationships among them is the subject of this article. For the development of these reflections, we were privileged the decisive aspects of tensions between verbal sign and visual sign, the question of lyricism, the formation of the visual metaphor in the work of Joan Miró and other aesthetic phenomena of relevance. These aspects have to plumb the homological procedures between the two systems as a key point of our theoretical studies.

Keywords: Homology. Painting. Poetry. Poetics. Relations.

Introdução

Como se fosse um traço estético assinalado a crayon, numa pintura *naïf*, o índice que incendiou os perfis da arte durante o século XX e mais ainda durante o século XXI, estava inscrito no fato de a liderança dos encontros entre artistas no final do século XIX, pertencerem só ao poeta e pensador sobre poesia, Stéphane Mallarmé. Ali, naqueles encontros que nossas fantasias complementam o que não vimos e não vivenciamos, mas sentimos como se fosse ontem, foi o ato inicial e histórico de um passo determinante apreendido por um sábio, por um vidente que por meio de um poema *Salut* criaria o cronograma estelar de um universo prismático para a literatura e para as artes em geral. Alguns escritos de Mallarmé foram publicados em livro durante sua vida. A maioria apareceu em revistas ou obras coletivas, como o *Parnasse Contemporain*. Editaram-se em plaqueta o poema "*L'Après-midi d'un faune*", ilustrado por Édouard Manet, que inspirou a música homônima de Claude Debussy, e as *Poésies* (1887). Mallarmé deixou muitos textos em prosa, alguns reunidos em *Divagations* (1897; Divagações), textos complementares para a sua compreensão como poeta.

Amigo de Verlaine, Rimbaud, Manet e Debussy, Mallarmé tornou-se mestre da nova geração literária (Paul Claudel, André Gide, Paul Valéry). Nas últimas décadas do século XIX, ficou célebre o seu modesto, mas requintado salão literário. Durante a maior parte da vida, Mallarmé dividiu o seu tempo entre o círculo literário em Paris e o retiro de Valvins, perto de Fontainebleau, onde morreu, em 9 de setembro de 1898.

Essa forma de introduzir nosso pensamento foi a única neste instante em que pensamos sobre as relações entre literatura e outros sistemas não como ilustrativos comportamentos analógicos, mas como procedimentos de raízes, fios rizomáticos (não penso em Gilles Deleuze) que se entrelaçam com atração e muitas vezes com rejeição de seus veios similares na busca do essencial em arte.

As homologias de estrutura entre a palavra e a imagem

Essas reflexões têm como propósito abordar alguns pontos que consideramos decisivos para o estudo da linguagem poética e da poética visual. Ao analisar procedimentos construtivos de um e de outro sistema semiótico em busca das invariantes que os caracterizam como similares, inevitavelmente, algumas questões foram emergindo pela própria natureza dos objetos em estudo. Um dos primeiros fundamentos que imperam

nas duas formas de arte foi a consciência do signo como elemento basilar, como célula propulsora de todo o processo de construção. Não ter essa consciência semiótica das linguagens significa alto risco de cair num engodo crítico que a nada conduz para a construção dos sentidos. Essa consciência é determinante tanto para o artista quanto para o receptor da obra.

O signo verbal e o ícone, sendo considerados dentro de seus limites de expressão, mantêm-se num patamar de possibilidades que nem sempre podem conseguir transitar “além dos jardins”. Essa delimitação de limites era bem marcada na arte clássica com modelos de realização arcados na pintura figurativa de natureza mimética. O mesmo ocorria durante o período clássico com as formas fixas do poema em que, até mesmo, a escolha da forma já determinava o que seria “dito” e a que vinha aquele objeto de arte. Mesmo em grau menos intenso, a arte clássica já trazia na sua configuração o que Denis Diderot denominou de *hieróglifo*, hoje, nomeamos esfera semi-simbólica da linguagem.

Com a modernidade, mediante todo o processo evolutivo das técnicas e das formas de concepção das artes, sejam verbais sejam visuais, o artista passou a inventar mais, criar mais possibilidades combinatórias na realização de seu trabalho, e isso implicou um novo modo de conceber o signo e suas nuances expressivas. Dois movimentos foram determinantes nessa esfera de expansão e de ampliação das possibilidades representativas das duas artes: o Simbolismo, para a poesia, e o Impressionismo, para pintura.

Os dois foram aqui destacados por terem sido o ponto de retomada de discussões das duas artes, bem como de trocas de ideias entre ambas, que deram início ao que se ampliaria significativamente com movimentos que haveriam de vir como o Expressionismo e os demais. Os encontros entre artistas plásticos e poetas, bem como fotógrafos e outros sistemas, que ocorreram em Paris no final do século XIX, desencadearam efeitos, mudanças e movimentos que marcaram a evolução das formas e na ampliação dos limites do signo.

Em seu livro *Do Espiritual na Arte*, Wassily Kandinsky, conseguiu de maneira eficaz resumir aquela efervescência cultural, assinalando com maior clareza sobre a natureza das artes, cada na sua potência. As diferenças de categoria artística e de gêneros contribuíram para que as artes encontrassem seu próprio caminho. Assinala ainda sobre a questão da proximidade de artes distintas como forma e força para cada uma delas encontrar sua identidade. Não seria, segundo ele, com a arte irmã que o artista encontraria sua verdadeira identidade, mas com a arte vizinha: a busca da identidade na representação do outro.

O pintor também aponta para o caráter paradoxal da ideia de uma arte ver na outra sua própria identidade. Por meio do confronto com as diferenças em prol do enriquecimento das formas de expressão, as linguagens foram evoluindo pelo trabalho de

artistas que demonstraram mais ousadia ao trabalhar com o signo e com o mundo num vai e vem de transmutações e de violações de planos para conquistar o próximo passo da ampliação de limites.

Essa ampliação atinge várias formas de manifestação da linguagem dentro das possibilidades combinatórias que são disponíveis ao artista. Os experimentalismos se abriram para todas as formas de expressão e para todos os gêneros e estilos, independentes da época em que se manifestaram. Do final do século XIX em diante, a arte assume a sua feição bem menos analógica e bem mais conceitual e crítica em que o próprio processo de invenção tem se demonstrado no ato de realização da arte. Dessa forma, o poema torna-se resultado de um trabalho de elevação e de enlevação que exige do artista uma gama conjugada de ingredientes racionais e sensíveis.

Em *Souvenirs Poétiques*, Valéry (1947) comenta alguns aspectos do processo de construção poética que vão ao encontro dessas nossas ponderações. O exercício de transmutação do signo comunicativo para o signo expressivo é um fundamento que não pode ser olvidado por aquele que se propõe a realizar a grande viagem. Aquele que não proceder conforme esse princípio e integrá-lo à esfera do imaginário manter-se-á sempre à margem da realização do verdadeiro poema, vislumbrando, quase sempre, aos fundamentos temáticos que o distanciarão da plasmação da forma, pois o que constitui a Literatura e, em especial, o poema não é o tema, mas a forma. Evidentemente, essa realidade do poema exige do receptor ou do leitor um comportamento mental que possa acompanhar os movimentos semióticos do discurso poético e ver no poema a sua verdadeira fisionomia. Isso implica superação dos níveis de representação da *língua I* (linearidade dos comunicados nas representações ERC (expressão relação conteúdo) nas concepções barthesianas de *denotação*, e da literalidade dessa dimensão do discurso penetrar no universo de representação da *língua II* (ERC) RC em que a estrutura da denotação se torne *expressão* de uma nova relação em que as semioses se formem e os movimentos sejam proliferados nas várias formas de interação de sentidos. O que devemos não apenas compreender, mas também perscrutar em nossa consciência crítico-teórica é que esses procedimentos da linguagem poética não é primazia do poema lírico, mas das linguagens artísticas em sua generalidade e plenitude de realização. Entretanto, é mister que se reconheça em cada forma de linguagem as suas especificidades e os modos de construção, por meio de seus procedimentos inventivos e gerados de sentido. No caso da pintura o que se percebe é uma proximidade maior com o poema do que as outras artes. A relação entre os dois sistemas é de raízes, de filetes invisíveis que possuem o mesmo princípio de estrutura e quase de natureza. E o que nos anima ou anima nosso pensamento para as leituras aproximativas entre os dois sistemas é que pertencem a semióticas distintas e específicas. Parece, na verdade, que o mundo se constrói por meio de dois polos que se relacionam e que se determinam por meio de índices remissivos que geram a neblina

fundamental para a constituição do não reconhecível, do não declarado em qualquer tipo de percepção. Refiro-me ao universo do signo icônico e ao universo do signo verbal ou símbolo para Charles S. Peirce.

O teor poético de um texto se manifesta sempre de maneira inusitada e de modo a desconstruir nossas expectativas em relação às coisas que nos circundam e aos pensamentos que nos enlaçam na visão cotidiana. O poema seria simples se não fosse tão singular, seria apenas uma referência ilustrada de uma emoção ou de algum fenômeno convite à amada para amar e viver; um dos mais genéricos temas da humanidade. Entretanto, por um certo “desequilíbrio” do verso, o poema capta a magia do poético, sobretudo, por meio de alguns procedimentos, tais como: gradação, inversão e encantamento, trabalhados na reiteração hiperbólica dos beijos que parecem produzir um efeito icônico em turbilhão dinâmico do desejo. O retumbar dos efeitos perpendiculares da linguagem resulta sempre num produto estonteante dos sentidos.

A poesia renasce a cada novo gesto do espírito ao se voltar pelos caminhos da incerteza de onde não se consegue perceber qual é o caminho principal e qual o desvio que possa conduzir aos desenhos dos passos sobre a grama ou sobre o areal que se solta em pleno dia puro de luz ou de sombra em que as formas planam quase imaculadas e os desejos fervilham pelas imensidões do deserto. Visão iluminada de luz intensa, que cega para que não se veja o delineado e o contornado em forma vã de repouso de falta de entendimento. O poema é linguagem amassada que acaba encontrando seu lugar na superfície plana de seu espaço. Existe um movimento pendular entre o processo de realização poética e o processo de invenção crítica.

Com os adventos da modernidade das artes, foi se tornando um traço presente nas reflexões sobre poesia, a existência de poetas que compõem, ao mesmo tempo, realizam ensaios sobre poesia. A resultante é que ao voltar-se ao *exercício* que ele mesmo inventa, o artista se distancia com lucidez do mecanismo de composição, considerado obscuro e complexo. Dentre esses poetas críticos, Paul Valéry emerge com uma intensidade que oscila de maneira pungente do ensaio para o poema e vice-versa. Cada um dos dois gêneros trará em si as marcas do outro.

Ao lermos os *Cahiers* ou a sequência de *Variété*, percebemos nos escritos de Paul um universo de articulação e de integração da linguagem, que nos envolve e nos fascina tanto que em alguns momentos é como se estivéssemos determinados pelo discurso poético. Entretanto, com o mesmo grau de densidade, mas com uma espécie de ponto a cima, como se fosse na música, a poesia desse grande escritor se impõe de maneira cristalina, precisa dentro de todo o teor de imprecisão que determina os meandros da poesia.

A concepção do poema lírico possui em si o vate da traição: o poema lírico desvela e esconde as suas determinações verdadeiras. Num romantismo tardio e diluído pelas

formas dos vestígios dos sentimentos idos e desconstruídos pelas emoções, ele resiste como forma de expressão que mais se desvela naquele que o recebe.

Mais uma vez parafraseando o poeta Hölderlin, uma de minhas obsessões, numa passagem da obra de Peter Szondi (1974), o poema lírico consistiria numa metáfora contínua de um sentimento único. Nessa visão de Hölderlin, é necessário que nos voltemos para a frase em todos os seus pontos. Primeiramente, o fato de o poema lírico ser uma metáfora, trazendo em seu contexto a noção de metáfora discursiva que se distingue da metáfora de uso ou da metáfora figura.

O poema como metáfora ou o poema-metáfora implica o processo de interação semântica entre os elementos constitutivos do discurso poético. Consiste em uma rede de relações semânticas entre os vários elementos que arquitetam o poema em cujo processo todos os elementos são concorrentes, como já assinalou Roman Jakobson, e não hierárquicos. Considerando os inúmeros ingredientes que promovem a arquitetura de um poema lírico, as relações possíveis no procedimento decisivo para a composição da metáfora são plurais e podem ser consideradas complexas. Quão maior for o trabalho de integração e de elevação do procedimento, mais bem modulado será o poema.

Nesse sentido, fica muito distante a ideia de espontaneísmo no processo de criar literatura e, em especial, o poema lírico. Mas, na concepção do poeta alemão, o poema consiste numa metáfora contínua de um sentimento único. Se a metáfora discursiva se realiza por uma complexa interação entre seus elementos constitutivos, o que já incluiria a noção de movimento, de dinâmica no mecanismo composicional, mais ainda esta noção se acentua com o acréscimo da palavra contínua que confere à noção de mobilidade permanente, formação e geração dos sentidos, dentro de uma visão antilinear, porém circular do discurso poético.

Dentro dessa noção de movimento, o poema promove sempre uma direção centrípeta de seu complexo composicional e aponta de maneira decisiva e intensa para o universo do receptor. Esse sentimento único, que consiste no singular do poema, chega ao leitor de maneira irresistível, como se ficasse capturado pelo auto grau de estranhamento o enlaça e o domina completamente.

Esse poeta crítico se apresenta em toda sua obra caminhando sobre sua própria experiência de modo que a sua realidade o assombre. A partir dessa noção, vemos um exercício do modelar da palavra pelo artista. O corpo do poema denuncia o que refletem suas formas e seus gestos como se fossem uma expansão do ventre, das ventas e de todos os cantos de cada verso, que se infiltram para ser localizado nas veredas da forma e se tornam vertigem dos desejos e dos trejeitos de uma raspagem da linguagem artística. Entre o corpo do poema e o corpo do humano não existem distinções que possam ser marcadas à

luz do sol e nem à luz da sombra, seja nas linearidades indesejadas do sentido, seja nos volteios mais escondidos do universo interior dos dois espaços.

Os espaços sensíveis do poema correspondem aos espaços sensíveis do corpo. Tal correspondência desvenda-se pelo texto em prosa e, ao mesmo tempo, esconde, mais ainda, o obscurantismo do poema. É nesse movimento que ambos os textos se complementam como oxímoro do ato criador. Essa magia da linguagem conjuga, por um lado, a dimensão crítica que o poema resguarda apontando-se com o próprio dedo, por outro lado, esse mesmo juízo se manifesta nas imagens pungentes do discurso crítico.

O verso é essa magia que ao longo da história do homem se impôs como uma espécie de lhome anterior a si mesmo. No ritmo buscado e nem sempre conquistado pelo poeta criador, o homem no seu desenho mais delicado, antes de atingir as malhas finas da linguagem artística, já miticamente apreendia a natureza essencial delineando os passos dessa magia. O poema, nas suas pluralidades de efeitos e de formas, traz, desde a antiguidade, uma concepção que se mantém viva por meio dos grandes artífices da palavra posta em condição de imagem.

Nos versos, os grandes paradigmas da poesia ocidental denunciaram o corpo febril do desejo eternamente resguardado em cápsulas absolutas como se fossem cascas resguardadoras de amêndoas agridoces ou uvas passas com caroços. Esse corpo febril da linguagem determina o *ninho* do poema visto como morada de cobras mornas que se instalam em caracol e ficam lá se roçando e se consumindo com prazer e risco.

Marcando toda a modernidade da poesia, esse calor construtivo da linguagem poética atinge a contemporaneidade por meio de um viés singular. Nessa direção, o poeta mexicano Octavio Paz, ao aludir ao pensamento de Roman Jakobson, destaca razões para efeitos expressivos do poema por meio de seus elementos construtivos. Apesar de não se tratar de uma obra contemporânea, as considerações de Paz nos parecem muito atuais, sobretudo, por assinalar pontos essenciais da poesia que de maneira alguma podem ser considerados obsoletos.

Discute esse poeta crítico a estrutura da palavra com seus elementos constitutivos. A palavra que é parte constituinte de um contexto superior à frase entrelaça-se de maneira harmônica e, ao mesmo tempo, análoga ao movimento das serpentes em permanente ataque e recuo, fazendo parte do que Drummond denominaria de mesma geometria. Essa forma de indiciar os elementos da palavra corresponde, em certo sentido, ao que denominamos esfera estilizada do signo dentro de uma visão semiótica. As unidades menores dos signos são responsáveis pela articulação do objeto de arte e pela argamassa na construção do poema, com os filamentos determinantes da obra de arte poética.

O crespido do poético provoca a despatrialização da língua pelo reverso do mundo e nega as forças ditas naturais pelos espectros que bailam noite adentro como nos quadros de Eduard Munch ou nos proscritos satânicos de Frida Kalo que reitera no traço e nas alegorias perversas a performance do próprio corpo que quanto mais se dilacera mais se sensualiza e se arrepia nos campos verdes em que ciciza como serpentes enlaçadas entre línguas e saltos ornamentais.

A pura poesia se inferniza desde sua sombra que, ao ameaçar as formas constitutivas da literatura e das artes, repousa nas formas desconstrutivas de uma matéria bruta da linguagem dos comunicados e das linearidades dos discursos da prosa. Tomar a consciência da forma artística significa descobrir ou vislumbrar, por um lado, a existência da célula vital da linguagem que é o signo nas suas nuances construtivas e representativas e, por outro, saber se valer das agulhas invisíveis que se dá entre a realidade imediata e o imaginário.

O grande passamento de uma para outra instância da realidade dá-se pela tensa passagem entre a primeira dimensão do signo, que determina a denotação, e a segunda que determina a conotação. Assim, o que pode parecer um simples passe de mágica para que se tenha um efeito expressivo da linguagem é resultado de um trabalho delicado e complexo de transmutação do signo e de sua relação com o imaginário. Tomar consciência de uma forma é tomar a direção de um caminho sem volta. Não tomar essa consciência e acreditar numa falsa consciência é cair no engodo que se multiplica a passos largos com feições variadas e, o pior, sem escrúpulos.

Por isso, o que nos move para a escritura dessas reflexões é a ideia do avesso da língua na representação da linguagem artística. Não há como fugir de uma questão como essa se não formos à procura da natureza da linguagem artística e dos meandros que se desenham e que se movem a favor da composição do que realmente se compreende como essencial dessa linguagem. Tomar consciência da forma implica reconhecer as duas faces do signo, seja a indissolúvel relação entre significante e significado da tradição saussuriana, sejam as faces mais complexas do plano de expressão e do plano de conteúdo estabelecido por Louis Hjelmslev (1974). Quanto maior for à atenuação dessa consciência por parte do artista, menor será a gama de poeticidade, de literariedade do trabalho produzido.

Quando se fala em consciência da forma, fala-se em competência verbal (no caso da Literatura) para o exercício da grande viagem de transmutação da linguagem. O modo de lidar com signo verbal determinará o resultante do discurso em todas as suas nuances e categorias. Não considerar a célula verbal na sua compleição significa desprever o signo de sua realidade significante ou apenas considerar essa face como invólucro ornamental que apenas maquia a rosto da linguagem não conduzindo a nenhum efeito expressivo.

Essa retórica do vazio, que domina equivocados quanto à natureza da linguagem poética, capta apenas o pó cerúleo das manchas significantes. São os leitores afoitos por respostas conferidas pelo texto e essas respostas são dadas pela esfacelada camada do significado, picotado e quebrado pela falsa consciência. Esse procedimento gera no texto um afrouxamento dos sentidos que são gerados pelo afrouxamento das cadeias sintagmáticas de imprecisão e de debilidade semântica. Como se fosse um texto com falta de muitas vitaminas, um texto anêmico.

Nesse sentido, a inoperância da camada de expressão da linguagem como forma de construção do signo poético produz uma instabilidade do plano do conteúdo que é conduzido ao desatino do discurso. Daí, podemos retomar o nosso pensamento inicial de que as formas constitutivas da Literatura e das artes repousam nas formas desconstrutivas de uma matéria bruta da linguagem dos comunicados e das linearidades dos discursos da prosa.

Relações homológicas entre poesia e pintura

São muitos os caminhos para que se encontrem ricas relações entre poesia e pintura e todos eles nos conduzem a resultados, quando bem trilhados, muito férteis para os estudos das artes comparadas e para a profícua compreensão do caráter essencial das artes de modo geral. Descobrir as íntimas relações entre as artes e mais, apreender suas mútuas iluminações consiste num percurso de ideias e de articulação semiótica dos mais profícuos. Nesse texto, para apresentar apenas uma face dessas relações, elegi o universo inventivo de Joan Miró, um dos fenômenos das artes plásticas do século XX. Desde que iniciou seu trabalho nos primeiros decênios daquele século, esteve sempre voltado para a recriação, pela perscrutação do estilo de um ou de outro poeta com quem se entusiasmava, buscando-lhe a forma poética e tentando imprimir no seu universo icônico, elementos que exigiriam uma ampliação dos limites de seus meios expressivos. Foram muitos os poetas de sua predileção e dentre eles, Mallarmé emergia com grande intensidade. São vários os quadros do pintor catalão realizados à luz do poeta francês. Mas não podemos deixar de citar ao menos dois outros nomes: O simbolista Saint-Pol Roux e Guillaume Appolinaire.

Dentre tantas obras em que Miró se valeu desse recurso, *Le Corps de ma brume* de Saint-Pol Roux nos chama a atenção devido ao fato de ter sido produzido no início do desenvolvimento plástico do pintor, conseguindo expressar uma profusão de riqueza de sentidos pertinente à crítica elencada neste artigo: a técnica, a gama do imaginário criador, antes de atingir a verdadeira trajetória da busca. Joan Miró encontrara o resultado esperado.

Na busca da criação da metáfora, temos no espaço planar bidimensional os elementos constitutivos da clássica figura retórica. Os elementos se articulam formando um fusionismo para o olhar. Trata-se de paralelismos, de justaposição e de intersecção entre elementos pertencentes a campos semânticos distintos. Tais elementos são discursivos, promovendo mais enriquecimento e complexidade para a compreensão dessa metáfora.

Como a metáfora existe para traduzir enigmaticamente o que não pode ser compreendido linearmente e para camuflar as instancias das semioses. Nesse caminho perseguido por Miró, produziram-se obras em que o universo icônico da linguagem consegue tangenciar-se com a retórica verbal em dimensões poéticas. No caso do quadro criado a partir do poema do artista simbolista, Miró cria na esfera onírica que envolve essas artes, uma atmosfera que perpassa a metaforização de movimentos sensoriais do poema de Saint-Pol Roux, que desarmam completamente o leitor.

O poeta francês conseguiu aproximar a poética da linguagem lírica à linguagem do sonho, por isso, poderíamos dizer que ao realizar a trama dos signos dispôs-se ao abismo sem mesmo conceber a denúncia do desenho de seu próprio movimento. E no mesmo tom e com intensidade também elevada respondeu o pintor nas tensões entre o plano de expressão e o plano de conteúdo no espaço bidimensional.

Parece que entre a mão esquerda e a mão direita seja do poeta, seja do pintor, manifesta-se a afasia do extinto do esvaziamento do solilóquio do espírito para que tudo possa começar: o lançar-se ao vácuo podendo entrar no inferno. A condição é de desejo e de desconsolo entremeados desde que nada tenha sido programado, mas que também não se desconsidere a totalidade do acaso. No caso do poema, seu plano de expressão do poema é o delineio de seu espírito posto como fotografia à disposição da retina e dos filamentos mais finos dos sentidos. Reluz no plano de expressão o trincar, mais ou menos, visível dos cristais do signo e, muitas vezes, estilizado para que seja possível a reconstrução em forma de poema.

O poema que se acredita ser poema e for construído por meio de signos consiste-se num engodo. Dessa forma, as vertentes do Simbolismo equivalem ao reconhecimento da poesia enquanto poesia mais do que o reconhecimento de um estilo de época. Como se tratou de um grande momento de mudança de dominante, a função poética determinou um procedimento ainda não utilizado pelos poetas do passado.

Por mais que o poema engendre multifacetadas formas existe aquele em que cuja singularidade não se ajusta aos ajustes de uma tradição ou de um estilo de época: trata-se desse feito estético e temático engendrado pelo poeta francês.

Esse procedimento lúdico do inconsciente parece apreender e manifestar o que há de mais decisivo de nossas verdades escondidas. Os procedimentos homológicos entre

Literatura e Artes plásticas consistem num dos mais atraentes recursos estéticos, tanto por sua natureza essencial de invenção quanto pela resultante expressiva e significativa que pode revelar. Esse texto se propõe a apresentar alguns desses componentes de homologia dentro desse vasto painel de possibilidades que se podem vislumbrar e dentro da complexa teia que se forma em alguns casos nesse tipo de perquirição analítica e crítica. O que ainda é tímido para maior avanço reside na falta de maior aprofundamento nas pesquisas.

O elemento decisivo, aquele fio de prumo desse tipo de relação, permanece no fascinante enigma que paira na antiga relação entre o signo verbal e o signo icônico que nas suas distinções instauram o que sempre monitorará a questão das relações entre as duas formas de arte. Dentre as várias vertentes que podem ser analisadas no campo das homologias, elegemos os movimentos de conjunção, de harmonização complexa na pintura de Joan Miró ao buscar na poesia formas de plasmar o poético na sua pintura, trazendo para o interior da moldura de seus quadros poemas ou trechos de poemas, que se fundem ao universo plástico.

Na obra plástica de Miró, pulsa uma energia: uma profusão de intensidade do tempo e do espaço, monitores de nossa experiência sensível, trazendo uma espécie de confirmação da força da matéria poética e seu poder de validade sem possibilidade de perda. Tanto as suas pinturas quanto as suas esculturas não permitem uma atitude passiva ou contemplativa do observador.

As ações que ocorrem do lado interno da moldura, baseadas em jogos de interesse e mitificações da obra, trazem elementos de outras artes, tais como, a poesia e a música. Muitas vezes, atuando como se fosse uma desajeitada e coerente linha melódica de uma música dissonante, ou de um poema de versos livres, mas com rimas toantes que se integram num conjunto completamente bem composto.

Isso ocorre porque o *estilo* Miró perpassa um espetáculo contínuo de linhas, de cores e de imagens no espaço planar da obra, marcado pela desautomatização e pelo lúdico, conduzidos por uma premissa de juízo no sentido kantiano do termo que delineiam o seu percurso no interior da tela. É tautológico, mas o que ocorre consiste num redemoinho de singularidades dentro do teor singular da pintura.

Esse modo de criar se justifica pelo genuíno engendramento dos caminhos perseguidos pelo artista que se tornam os próprios traços da obra, como se fosse uma permanência construtiva por metapintura, seja nas constantes remissões ao próprio processo, seja pela construção por bricolagem que ele desenvolve de maneira maravilhosa.

Dentro desse processo, a instância de *modulação* do trabalho de arte é determinante no trabalho de Joan Miró e nesse processo a relação com outras formas de linguagem é fundamental. Cada vez mais as questões concernentes às relações entre as artes e mais

especificamente entre poesia e pintura vêm tomando conta dos espaços de reflexões críticas. Isso porque os estudos querem atingir as dimensões homológicas entre os sistemas.

Entretanto, as relações homológicas entre o sistema de um pintor e de um poeta não são perceptíveis a priori devido às dimensões das obras desses dois artistas. O que é mais singular é a intensidade com que a pintura de Joan Miró se aproxima das poéticas verbais e não verbais por meio de seus procedimentos inventivos. O princípio dessa consciência construtiva não está no trabalho de Joan Miró, pois leves aproximações entre a pintura e a poesia já estiveram presentes nas artes desde a antiguidade.

Trata-se de “leves” aproximações, muitas vezes, bastante ingênuas, alicerçadas nas velhas teorias do belo e do ideal em que as duas artes se ilustram e se complementam dentro da concepção de contemplação e de harmonia que sempre envolveu a noção da arte clássica. Assim, a íntima relação entre a pintura de Joan Miró e a poesia denuncia o grau de efetivação dessa pintura como a arte da palavra.

Desde o início de sua produção a obra de Miró tendeu a jamais se colocar como determinadora de um estilo que se enquadrasse numa categoria definida e categorizadora. Mediante o resultado de seus primeiros trabalhos, seus colegas emergentes de linhas de vanguarda nos primeiros decênios do século XX tentaram enquadrá-los nos compartimentos expressivos. Alguns deles chegaram a se indispor contra Miró por não aceitarem suas tentativas de enquadramento.

No momento em que o Movimento Surrealismo se iniciava e se desenvolvia com todo vigor, o Dadaísmo se manifestava com estranhamento, gerando efeitos expressivos e atraentes, como era o caso do Movimento Cubista e do Fauvismo. Tornava-se difícil para um artista que já se iniciava de maneira bastante singular, não se render a uma dessas esferas artísticas, até mesmo para sua sobrevivência.

O caminho da arte de Joan Miró estava sendo aberto por meio de procedimentos muito próprios que ficaria para sempre para o crítico de pintura determinar suas feições dentro dos estilos estereotipados e categorizados pela História da Arte. Evidentemente, nascia nessa pintura um estilo marcado pela deslexicalização visual e daí por diante os elementos internos à moldura iriam se proliferar dentro de uma esfera mítica de representação.

A expressão deslexicalização foi aqui tomada de empréstimo do universo verbal por não termos um equivalente para a apresentação visual. Talvez se possa utilizar um neologismo como desfiguratar, considerando que o trabalho de Miró sempre esteve voltado para um exercício de destituição do referente seus elementos analógicos imediatos e lhe conferindo elementos de simulacro e de esvaziamento.

No interior da moldura na arte de Miró, percebemos algumas paródias da retórica visual de marcas que mereceriam ser estudadas. Sua pintura parece o resultante de seis séculos de busca de uma linguagem que vem sendo construída por todo esse tempo. O que se tem é uma forma plástica bidimensional dentro de suas condições próprias de linguagem. Como se fosse num palimpsesto, sombras das formas anteriores mantêm-se nos detalhes dessa forma que ronda a imemorialidade das formas tradicionais.

Não nos compete vasculhar nessas reflexões aqueles pintores que acabam visitando a memória sensível para reconhecer este ou aquele traço, essa ou aquela plasmação cromática do que nos leva a contemplar, por um lado, ou a participar, por outro, desses movimentos provocados pelo pintor catalão. Assim, acreditamos que a poesia sempre esteve no espírito de Miró e os movimentos da poesia, tais como: o ritmo, a concisão e a imagem, sempre foram atentadas pelo pintor que deixaria bastante explícita as profundas entre a arte da palavra e a arte da pintura. Dir-se-ia que o ponto nevrálgico dessas relações sempre foi a noção de poético e como essa noção impregnou a visão do pintor dentro da construção de sua arte.

Buscando no seu estilo as marcas da invenção poética de natureza verbal, encontramos procedimentos intencionais de inventar a sua arte tendo na mira modelos abstratos da poesia. Um dos casos mais determinantes é a relação entre o pensamento plástico de Miró e a poesia do brasileiro João Cabral de Melo Neto. Referimo-nos, especificamente, à obra *A Educação pela pedra*, de 1965.

Como muitos outros poetas foram lidos pelo pintor, eles deixaram suas essências poéticas no espírito do pintor que soube absorver da poesia o ponto de partida de sua transformação para suas invenções pictóricas. Cada caso de que valeu Miró para esse exercício poético-pictórico resultou em efeitos distintos e originais que poderia ser tratados como casos específicos de metaforização e de efeito de sentido peculiar.

O caso da poética plástica de Joan Miró traduz um caso ímpar de estritos procedimentos homológicos entre pintura e poesia. As diferenças dos dois meios de expressão, tendo como fundamento as duas categorias de signos (icônico na pintura e simbólico) na poesia, acabam por atuar como movimento pendular para as realizações das duas formas de arte e, ao mesmo tempo, para as reflexões que delas advêm para o exercício crítico.

Quase sempre os estudos comparativos mesmo que analógicos partem do discurso poético da poesia e buscam alguma forma de aproximação com alguma obra plástica que traz em si certa semelhança em relação ao referido poema. É certo que existem vários procedimentos inventivos nesse tipo de investigação. Não se pode dizer que uma categoria hierarquicamente superior a outra, mas trazem nas suas diferenças traços distintivos que

determinam também os caminhos teóricos e críticos de leitura e de compreensão do fenômeno.

Existem aquelas obras que apresentam procedimentos similares de realização mesmo uma não tendo ciência do processo desenvolvido pela outra. Trata-se de aproximação homológica de raízes em que se corrobora tal procedimento não pela possível semelhança externa de uma obra com a outra, mas de revelação de um mesmo componente construtivo entre as duas obras.

No caso de Joan Miró, pode-se falar quase de uma inversão de procedimentos ou de atitude estético-inventiva mediante o caminho poético que esse poeta plástico inventou. O artista catalão realiza uma peregrinação inventiva que durou uma vida inteira. Caso singularíssimo em que a busca do poético por meio do signo icônico.

As implicações dessa atitude estética se convertem numa série de postulados críticos da própria pintura, de sua trajetória desde o Renascimento até os dias atuais, numa luta incansável dessa forma de arte tão relevante para o pensamento crítico das artes. O que se elege aqui, é um recurso de homologias em que o artista elege a obra de um outro artista para, a partir dela, desenvolver o seu trabalho. Consiste num processo de tradução intersemiótica em que a expressão de uma arte parece querer entender com as próprias mãos a expressão da outra arte que trabalha com outra forma de expressão.

Há que se entender o movimento relacional da obra de Joan Miró. Desde o início de sua produção, quando “assediado” por colegas pintores já iniciados nessa arte, com toda sua natureza e temperamento sereno e delicado, esgueirou-se o quanto pode dos convites para se enquadrar nas linhas de invenção que estavam no auge de desenvolvimento como as grandes forças do movimento Surrealismo, do cubismo e do Dadaísmo.

Essa atitude já indiciava uma busca de seus próprios caminhos de que implicavam uma meta a atingir e uma visão que vislumbrava aquilo que haveria de ocorrer. A esse artista não fascinava um movimento de vanguarda ou uma forma de estar no apogeu de um estandarte estético. Para Miró, a busca de uma pintura que encontrasse no seu plano de expressão uma linguagem total que conseguisse gerar comunicação e transitar sentidos era o seu ponto no final do túnel por meio do que tinha às mãos: seu instrumento de trabalho e sua visão.

A construção de uma poética

O que se propôs neste artigo foi discutir o modo de construção de uma poética, independentemente do meio expressivo utilizado para sua realização. Entretanto, no caso

específico do trabalho de Joan Miró, alguns aspectos devem ser mostrados e discutidos à luz de mecanismos utilizados pelo pintor que o distingue, enquanto criador, da maioria de outros artistas. O que se buscou na obra do artista catalão foi uma poética que nem sempre visita o universo de artistas ou de poetas.

Essa concepção abstrata, cuidada com muita delicadeza por pensadores como Paul Valéry ou por Roman Jakobson, vai trilhar por caminhos muito no mínimo singulares na sequência evolutiva e experimental do pintor espanhol. Essa busca vai nos agraciar com um universo vastíssimo de produção e de surpresas que conduz o observador às mais variadas esferas de percepção e de descobertas. Ou, ainda, dependendo do observador-fruidor, a obra acaba conduzindo por esferas do inusitado e da desconstrução das expectativas mediante as frequentes desrealizações que a obra oferece aos olhos do público. Afora os elementos estruturas que conformam o estilo dessa pintura, Joan Miró acrescenta a tudo isso esse elemento que de quando em quando invade o interior da moldura de suas obras. Esse procedimento foi utilizado por Joan Miró desde a fase inicial de suas invenções.

Esses passos estão marcados na linha cronológica da obra do pintor catalão e algumas marcas se constituem invariantes no processo trilhado pelo artista. Um dos primeiros procedimentos utilizados por Miró e que se manteve durante toda a evolução de sua pintura consistiu no processo de desrealização dos elementos representados, marca de estilo que foi se intensificando nas obras posteriores em todas as suas nuances expressivas.

Esse procedimento acentuou o ato de estranhamento dessa pintura mesmo quando ainda se podia reconhecer a figurativização icônica do mundo espanhol, de sua terra natal, de Mallorca, o universo da terra e do volver essa terra. Uma presença do universo pessoal do pintor, mesmo assim, o estranhamento visual se mostra como se o artista volvesse a própria terra para volver a arte nos seus princípios em relação à tradição e em relação à mobilidade dessa tradição como determinante para que tudo se iniciasse dentro de uma consciência que jamais cessaria durante toda a sua história inventiva.

A obra de Joan Miró se inicia sob o signo da desrealização e do estranhamento. Além disso, a força do mito sempre esteve presente no seu trabalho e sobre isso alguns autores se debruçaram para assinalar o universo mítico do pintor. Entretanto, o que julgamos fundamental na construção da metáfora explosiva nesse trabalho foi a forma com que esses elementos míticos foram trabalhados semioticamente pelo artista para que se elevassem à condição de signo estético, ou signo poético, na fabricação de uma *sintaxe* irregular em que o mito se situe como signo e mais como signo estético de uma composição maior.

O que se deve assinalar é que o fio metafórico dessa pintura sempre esteve de uma ou de outra maneira presente nos primeiros trabalhos de Miró, com recortes da terra e das coisas do campo em que a ruralidade se apresenta como força da linguagem e nela a própria

pintura se mostra como construção e como imagem. Essa forma de passar o arado sobre a terra tem caráter paródico em que os recursos se assemelham ao ato do artista ler a tradição e se voltar para a própria linguagem passando o arado nos ditames da tradição.

As relações entre a poética do signo verbal e a poética da imagem plástica não devem ser consideradas como ilustrações. O modo como Miró realiza as relações entre os dois códigos varia de obra para obra. Os objetos escolhidos pelo pintor para integrar arte denunciam uma visão sobre poesia, sobre pintura e sobre arte em geral. Desse modo, sua tela compõe um terceiro objeto complexo e de produção de excelência, pelas escolhas que desafiam o trabalho do pintor. Assim, essa seleção conduz, de modo perfunctório e não valorativo, nosso discurso que dribla o cruzamento das linguagens em busca de sua essência poética. Miró desenvolve uma espécie de escritura plástico-poética que fica numa área indefinida em relação àquelas demonstradas pela pintura em geral. Numa que escrevemos para a Revista USP a ser em breve publicada, denominado *A explosão de uma metáfora visual: Joan Miró*, apresento de maneira mais teórica os passos que conduziram Joan Miró à construção da metáfora plástica, gesto inventivo bastante singular, dir-se-ia, raro nos processos de invenção plástica. Analisamos a modo como o estilo foi, paulatinamente, avançando em busca da construção da figura retórica oscilando, primeiramente entre a alegoria e o símile aproximando sua pintura de poetas os mais complexos como os simbolistas franceses, para ir, de quando em quando, chegando aos domínios da metáfora.

Figura 1 - *Oiseau emprisonné par un personnage* (1963), Joan Miró

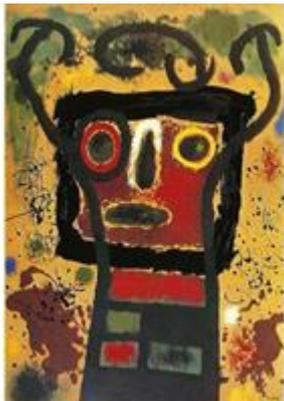


Figura 2 - *Personnage et oiseaux devant le soleil*



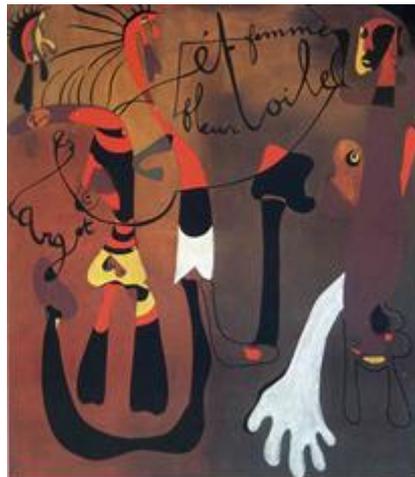
Figura 3 - *Le Carnaval d'Arlequin* (1924-25), Joan Miró



A propósito, a metáfora existe para traduzir enigmaticamente o que não pode ser compreendido linearmente. A metáfora existe para esconder mais ainda os sentidos, sugerindo-os e não para desvendá-los; para isso temos a não metáfora, a palavra habitual. Esse caminho inteligente perseguido por Miró haveria de se desenvolver e produzir grandes obras em que a relação com a poesia ou com o poético se mantém ativa e surpreendente. Em alguns casos o signo verbal é extraído das escolhas do pintor de seu minimalista vocabulário de onde extrai quase todos os títulos de seu trabalho ou signos incluídos no interior da moldura. É o caso de *Oiseau emprisonné par un personnage*, *Personnage et oiseaux devant le soleil*, *Personnage et oiseaux devant l'oiseil*, acima apresentados.

Trata-se de procedimentos similares com efeitos bastante distintos. Se bem que procedimentos similares não correspondem à igualdade de construção e isso interfere decisivamente no resultado de cada uma das obras. Nesses quadros aqui expostos, deve-se observar que os signos entram em verdadeiro processo de transmutação, tornando-se irreconhecíveis enquanto imagem de reconhecimento.

Figura 4 – “Escargot, femme, fleur, étoile” (1934)



Referências

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 47-71.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: 1987. p. 31-42.

- CAMPOS, Haroldo de. "catuliana". In: *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CATULLUS, Gaius Valerius. *Select poems of Catullus*. Tradução de Haroldo de Campos Edited by Francis P. Simpson. London: Macmillan, 1948.
- FREY, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. São Paulo: Realizações, 2014. p. 187-256.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 35-140.
- GONÇALVES, Aguinaldo, José. *Laokoon revisitado – Relações homológicas entre a palavra e a imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Signos (em) cena: ensaios - variações acerca de modulação no trabalho de arte: fragmentos críticos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.
- _____. *Museu movente: o signo da arte de Marcel Proust*. São Paulo: Unesp, 2004.
- _____. *Transição e Permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- HIELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a uma teoria del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1974. p. 73-89.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Éditions Du Seuil, 1973. p. 113-126, 145-151.
- KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible – Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.
- LOURENÇO, Frederico (Org.). *Poesia grega: de Alcman a Teócrito*. Lisboa: Livros Cotovia e Frederico Lourenço, 2006.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fundo de Cultura Econômica, 1972.
- ROWELL, Margit. *Joan Miró. Peinture – poésie*. Paris, 1976, p. 148 (illustrated).
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres - I*. Paris: Gallimard, 1957. p. 354.

_____. *Souvenirs poétiques*. Paris Guy le Prat: Broché Edition originale. Exemplair e numéro té sur vélin Jehannot. 1947. v. 1, p. 12.

_____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 11-17, 213-220.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 9 -24, 53-71, 182-207.

SZONDI, Peter. *Poesie et poesie de l'idealisme allemand. Colletion tel et quel*. Paris: Gallimard. 1974.

AGUINALDO JOSÉ GONÇALVES

Poeta, narrador e ensaísta. Mestre e Doutor pela Universidade de São Paulo (USP). Livre-Docente pela UNESP. Professor orientador do IBILCE-UNESP e pertence ao Programa de Mestrado da PUC-GOIÁS. E-mail: agnus.fenix@gmail.com.