

A IMAGEM E A LETRA: ENSAIO SOBRE LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS

IMAGE AND LETTER: ESSAY ON LITERATURE AND ARTS

Larissa Arruda de Oliveira¹

Resumo: Este artigo pretende fazer um breve percurso histórico abordando os principais momentos de encontro entre a literatura e as artes plásticas, destacando a produção brasileira do século XX, o posicionamento dos críticos, escritores e pintores, dando ênfase às vanguardas modernistas e fazendo uma análise comparada de algumas obras dos períodos. **Palavras-chave:** imagem, palavra, comparação, representação

Abstract: The aim of this paper is to study the short historical path related to the key moments of encounter between literature and the visual arts, highlighting the Brazilian production of the twentieth century, the position of critics, writers and painters, emphasizing the modernist avant-gardes and making a comparative analysis between some works of these periods. **Keywords:** image, word, comparison, representation

1. Introdução

Pintura e literatura, duas expressões de artes que apesar de diferentes, reservam pontos em comum. Quando surgiu a aproximação entre o universo da escrita e o mundo das imagens? Como dois códigos aparentemente tão diversos podem conviver? Qual o papel das artes na representação da realidade?

O artista plástico e ensaísta Arlindo Daibert, destaca em seu estudo de literatura comparada, *Arte e Literatura, em Caderno de Escritos (1995)*, obra que reúne postumamente seus textos, a importância desse panorama histórico:

Na verdade palavra e imagem sempre estiveram em contato ao longo da história da pintura ocidental, quer através das legendas e das inscrições da pintura medieval ou do primeiro renascimento; quer de maneira mais sutil e dissimulada, nos títulos que acompanham as pinturas, explicitando, ampliando ou restringindo o poder narrativo das imagens.

São inúmeros os exemplos de diálogo entre literatura e artes plásticas. Conforme citou Daibert, seja como título ou legenda, (o célebre quadro *Ceci n'est pas une pipe* – René Magritte), poesia ou prosa, (as poesias de Murilo Mendes e os quadros de Ismael Nery; os romances de Graciliano Ramos e os quadros de Portinari, para citar os brasileiros), o diálogo

¹ Aluna do curso de Pós Graduação (nível Mestrado) em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: laliarruda@yahoo.com.br

entre signo verbal e signo visual pode atravessar séculos como releituras da tradição ou dividir o espaço na mesma obra, como na pintura *The scallop shell: notre avenir est dans l'air* (1912) – Pablo Picasso.

A relação entre signo verbal e signo visual é amplamente estudada pela literatura comparada e suas diversas modalidades entre elas a intersemiótica e todas suas derivações (semiótica visual, gerativa, etc). Como se sabe, a semiótica estuda a significação, que é definida no conceito de texto. O texto por sua vez pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo:

O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se a manifestação desse conteúdo em sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético. (PIETROFORTE, 2007, p. 11)

Podem-se tomar como texto tanto as manifestações literárias como as artes plásticas, pois “uma imagem mesmo estática, faz parte de uma estrutura narrativa de longo alcance” (AGUIAR *apud* PELLEGRINI, 2003, p. 10).

2. A origem da comparação

Segundo Gentil Faria², o primeiro a comparar poesia e pintura foi Horácio (65-68 a.C.), na *Epistula ad Pisones*, mais conhecida por *Arte poética*. No texto horaciano a expressão “ut pictura poesis” foi interpretada pelos tradutores como um princípio de similaridade entre pintura e poesia. A expressão traduzida ao português “como a pintura é poesia” foi extraída do trecho abaixo:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre. (HORACIO *apud* FARIA, p. 65)

Horácio não iguala as duas manifestações artísticas, como se percebe na citação acima, ao contrário, considera a poesia superior a pintura, pois, segundo ele, sua fruição estética é mais intensa.

A afirmação de Horácio gerou múltiplas interpretações e dividiu opiniões dos estudiosos de literatura comparada ao longo da história. O pintor francês Charles Alphonse Du Fresnoy,

² Texto inédito. Professor na Pós Graduação em Letras da Unesp – IBILCE/São José do Rio Preto.

em seu popular tratado poético de 1668, *De Arte Graphica*, assinala a força dessa expressão que perturbou gerações de artistas:

Ut pictura poesis erit; similisque Poesi Sit Pictura (...) muta Poesis
Dictur haec, Pictura loquens solet illa vocari.

[Um poema assemelha-se a um quadro; deste modo um quadro deveria também assemelhar-se a um poema... Um quadro é muitas vezes considerado como poesia muda; e a poesia um quadro falante.] (WINSATT JR. E BROOKS, 1971, p. 320.)

Anos depois, na Idade Média e no Renascimento, essa similaridade foi divulgada através de pintores como Giotto, italiano considerado o precursor da pintura renascentista, que usava os textos bíblicos como inspiração para seus quadros. Muitas de suas obras foram feitas sob encomenda do Papa Benedito XI, durante os dez anos em que esteve em Roma à serviço da Igreja. Assim, além de expandir a fé católica, aproximava o povo da religião, pois as imagens eram verdadeiras traduções das passagens bíblicas. Segundo relatos da época, o pintor teria morrido enquanto terminava sua tela “*O júízo final*” para a capela Bargello em Florença.

O diálogo entre literatura e as outras artes será discutido abertamente apenas no século XVIII, principalmente pelos teóricos Edmund Burke e Gotthold Ephraim Lessing. No importante ensaio *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, de 1766, (*Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia*) Lessing, poeta, filósofo e crítico de arte alemão apresenta seu argumento contra o princípio de comparação entre pintura e poesia, a favor da superioridade da poesia ante à pintura: “Ora eles forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura; ora eles deixaram a pintura preencher toda a larga esfera da poesia”. (LESSING, 1998, p. 76)

Para ele a diferença fundamental entre essas duas artes está na estrutura e na própria natureza de suas representações: “A pintura é uma arte da imagem, isto é, do espaço, enquanto a poesia é uma arte da linguagem, isto é do tempo. A pintura e a poesia são, portanto, submetidas a determinações específicas. O que o poeta pode contar nem sempre pode ser mostrado pelo pintor.” (LESSING, 1998, p. 96) A análise de Lessing articular-se principalmente em torno do grupo de esculturas conhecidas como Laocoonte e do quadro de Timantes “O sacrifício de Ifigênia” a partir do texto de Plínio.

Segundo Lessing, se o artista optou por pintar Agamenon com o rosto coberto por um véu, não foi por incapacidade de representar a dor, mas por se submeter a lei da beleza própria da pintura que difere da poesia: “um poeta pode narrar o sofrimento num verso que soa

magnificamente ao ouvido; ao contrário a representação visual do horror será sempre uma representação feia, porque o horror deforma os traços”. (LESSING, 1998, p. 97)

Almeida Garret, importante escritor português do Romantismo, também se pronunciou sobre analogia entre pintura e poesia. Ao contrário de Lessing, ele privilegiou a pintura, porque é a arte que melhor se enquadra à imitação da natureza tão exaltada por sua escola poética:

A poesia animada da pintura exprime a natureza toda; a dos versos, porém, menos viva e exata, falha em muita parte na expressão de suas belezas. Que poeta poderia dar uma ideia de Rômulo como David no seu quadro das Sabinas? “Que versos nos poderiam fazer imaginar a Divindade como a Transfiguração de Rafael? Que poema nos faria conceber a majestade dum Deus criador dando forma ao caos, e ser ao universo, como a pintura de Miguel Ângelo?”³

As vanguardas modernistas

Mas é com as chamadas vanguardas modernistas (Cubismo, Surrealismo, Expressionismo, etc) no século XX, que essa relação entre artes plásticas e literatura volta a ser reafirmada estreitando-se ainda mais a fusão entre as duas artes: “As primeiras aparições da palavra dentro do espaço do quadro, de forma sistemática e integrada ao discurso plástico, podem ser examinadas a partir da produção de pintores cubistas, já durante a década de 1910”. (DAIBERT, 1995, p. 76)

A palavra pintada dos cubistas aparece como representação objetiva da realidade urbana através de fragmentos de jornais, partituras musicais, embalagem de produtos, etc. O jornal atual como metáfora do tempo, da dinâmica dessa nova paisagem. A seleção de palavras retiradas do noticiário acrescentam novas possibilidades de leitura as obras. Em *The scallop shell: notre avenir est dans l'air* (1912), *A concha de vieira nosso futuro está no ar*, Pablo Picasso apropria-se da capa do folheto publicado pelo exército francês sobre a importância da aviação de guerra e instaura uma leitura que remete as mudanças veiculadas pelo grupo cubista.

³ Ensaio sobre a História da Pintura. Lisboa, 1904, Obras Completas. v. 1, p. 27.



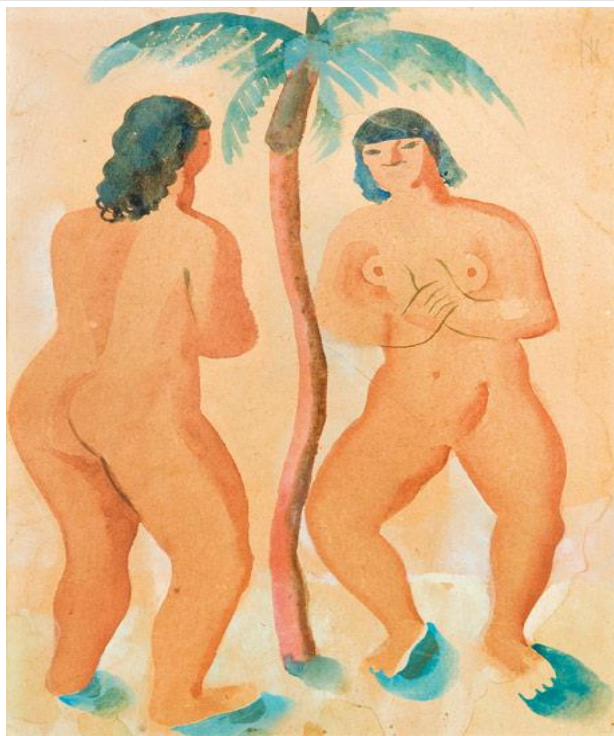
The scallop shell: notre avenir est dans l'air, de Pablo Picasso

O mesmo acontece no Surrealismo, onde pintura e literatura se confundem. A pintura deixa-se contaminar pela narrativa literária, quer na figuração precisa de inúmeros artistas, quer na presença constante de textos inseridos nos quadros. É complexa a relação dos pintores surrealistas (Dalí, Miró, Klee, Duchamp, entre outros) com a literatura, especificamente com o texto pintado.

A arte e a pintura surrealista no Brasil têm dois grandes representantes que dialogavam em suas produções: o poeta Murilo Mendes e o artista plástico Ismael Nery. Segundo Daibert (1995), Murilo Mendes e Ismael Nery, tornaram-se amigos em 1921. Ismael foi o grande interlocutor do poeta, pintando sua produção poética. Em sua série de artigos “Recordações de Ismael Nery”, o escritor declarou:

Conforme escrevi na época do seu falecimento, em artigo para o Boletim Ariel, também o poeta Murilo Mendes muito deve ao grande amigo. De fato uma parte do meu primeiro livro a que chamei, salvo engano, Poemas sem tempo, bem como diversas peças de O visionário, nasceram das contínuas conversas de Ismael sobre sucessão analogia e interpretação de formas, ideias a que ele tentou dar vida plástica em vários desenhos e quadros. (DAIBERT, 1995, p. 88-89)

Em *Poemas*, livro de Murilo Mendes, as imagens e as referências sensuais correspondem a modelos surrealistas de pintores como o amigo Ismael, Cicero Dias, Chagall, Chirico, entre outros. No poema “Aquarela”, temos a descrição de uma mulher, como as inúmeras pintadas por Ismael Nery em sua sensualidade crua: “Mulheres sólidas passeiam no jardim molhado da chuva, o mundo parece que nasceu agora, mulheres grandes, de coxas largas, de ancas largas, talhadas para se unirem a homens fortes” (MENDES, M. *apud* DAIBERT, 1995, p. 90)



Mulher, de Ismael Nery

Em *Documentos para compreensão da pintura moderna*, Hess, crítico de arte, dá uma definição da arte surrealista: “Objetos insignificantes vistos de um ângulo diferente, desviados do seu nexo normal e dispostos numa relação inteiramente diferente, por meio dessas coisas transviadas provocou-se esse fantástico na matéria mais sólida”. (HESS, p. 220)

É o caso do célebre quadro *Ceci n'est pas une pipe* (*Isto não é um cachimbo*) do pintor René Magritte, que ao tentando unir legenda e imagem na mesma tela, de um ponto de vista diferente da relação entre objeto real e representação da realidade, provocou uma verdadeira polêmica no seu tempo:



Ceci n'est pas une pipe, de René Magritte (1928-29)

Sobre a ambiguidade da arte surrealista escreveu Daibert: “A escrita cursiva e a caligrafia dão um tom de subjetividade ao discurso surrealista. Estamos frente à pintura de textos e reflexões poéticas.” (DAIBERT, 1995, p. 78)

Tende em vista a repercussão do seu quadro o próprio pintor registrou em versos a polêmica:

O famoso cachimbo...
Como fui censurado por isso!
E entretanto...
Vocês podem encher de fumo,
o meu cachimbo?
Não, não é mesmo?
Ela é apenas uma representação.
Portanto,
se eu tivesse escrito sob meu quadro:
'isto é um cachimbo',
eu teria mentido.
(René Magritte)

O título provocador do quadro com o cachimbo, e a legenda com a afirmação de que aquilo *não é um cachimbo*, colocou em discussão a representação da realidade na arte. Uma imagem não é uma realidade, é uma representação da realidade com tudo o que isso encerra de idealização (ainda que realista) deformação, reinvenção, ampliação metafórica ou simbólica de sentido. Real é só objeto em si mesmo, portanto, o cachimbo da imagem não pode ser fumado.

3. Realismo e realidade

Quando falamos em realismo podemos nos referir a noções e conceitos diferentes, pois o termo é amplo, ambíguo e impreciso em sua definição. A palavra realismo está diretamente ligada ao real e a realidade, outros dois conceitos complexos. “O conceito de realismo em arte é, infelizmente, elástico e vago. Por vezes o realismo é definido como uma atitude, como o reconhecimento de uma realidade objetiva; por vezes é definido como um estilo ou um método”. (FISCHER, 2002, p. 122)

O termo realismo foi usado pela primeira vez, como designação estética, em 1835, para indicar a “verdade humana” de Rembrandt, em oposição ao “idealismo poético” da pintura neoclássica. Por isso, como se sabe, a origem do realismo foi no âmbito das artes plásticas. O pintor francês Gustave Courbet foi considerado o primeiro artista a usar a técnica realista em seus quadros, que datam de 1850 e 1853: *Enterro em Ornans* e *As Banhistas*, porque trouxe para as telas aspectos da realidade e do cotidiano.

Na literatura, 1857 é um marco importante: o escritor Gustave Flaubert publica *Madame Bovary*, livro através do qual o autor inicia na França a escola literária do Realismo, e faz uma impiedosa análise de uma mulher burguesa, cuja vida é destruída por sonhos românticos. Nesse período, século XIX, o realismo foi compreendido como um modo de representar com precisão e nitidez a vida burguesa. Logo, surgem outros artistas com posturas revolucionárias, ligados aos ideais socialistas, surgidos na Revolução Francesa, como Émile Zola, que engrossam a vertente da estética realista. O realismo em literatura encontra maior expressão no romance, gênero maior, capaz de refletir a evolução da realidade. Para Todorov, por exemplo:

(...) o realismo em literatura (mesmo quando o termo é omitido) é um *ideal*: o da representação fiel do real, o do discurso verídico, que não é um discurso como os outros, mas a perfeição para a qual todos os discursos devem encaminhar-se. (TODOROV, 1984, p. 9)

Alguns estudiosos identificam no realismo dois traços fundamentais: a exigência com a verdade e a contradição entre a subjetividade do artista e objetividade que almeja em sua obra. Um bom exemplo disso são os romances de Graciliano Ramos, onde o objetivo contamina-se de subjetividade e vice-versa. Em *São Bernardo*, o belíssimo capítulo dezenove, colocado no centro do romance, segundo o crítico João Luiz Lafetá, embaralha de fato consciência e realidade, memória e presente, objetividade e subjetividade. Nesse livro, “a objetividade da representação é atingida pela subjetividade do narrador, mas ambas acabam interpenetrando-se, compondo uma unidade dialética”. (LAFETÁ, 2004, p. 101)

A obra realista não copia o real, mas pretende fazer crer que remete a uma realidade verificável. Essa verossimilhança do real é a técnica através da qual o artista constrói uma ilusão da realidade, forte e convincente. Por isso Barthes afirma que a linguagem através da qual o artista se expressa, seja ela literatura ou arte, não pode ser cópia fiel da realidade:

O realismo não pode ser [...] a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais realista “não será a que pinta” a realidade, mas a que servindo-se do mundo como conteúdo (este mesmo conteúdo é, aliás, alheio à sua estrutura, isto é, ao seu ser), explora o mais profundamente a realidade irreal da linguagem (BARTHES, 1964: 164 apud PELLEGRINI, 2007, p. 11)

Consciente da natureza particular da representação artística, Aristóteles substituiu o princípio da verdade, em arte, pela ideia de verossimilhança. Desde Platão e Aristóteles, o embate entre representar e imitar, ou copiar a realidade, rende calorosas discussões. O próprio termo *mimesis* seria melhor traduzido como *representação* e não *imitação*. Platão aceita a literatura como representação da vida. Já Aristóteles define todas as artes como modo de representação encarando a imitação como uma atividade essencialmente humana.

Ao longo da história da arte e da literatura, sempre se discutiram as relações entre estas e a representação da realidade. Segundo a estética tradicional, que durou do Renascimento até

fins do século XIX, a arte deveria ser uma ilusão perfeita do real, ou seja, a representação realista da realidade. As vanguardas modernistas significaram a quebra do universo racional fornecido pela ciência e refletido pela estética por muito tempo. O Modernismo assinalou a crise da representação realista do mundo e do sujeito na arte.

Com os modernistas surgem novas formas de expressão, e o sujeito passa a não representar, mas interpretar livremente a realidade. A arte torna-se autônoma, liberta-se da representação das coisas e decreta-se o fim da figuração:

Instaura-se aí a crise da representação, cuja expressão mais aguda são as vanguardas. O monólogo interior e/ou o fluxo de consciência, a estilização, a abstração, a fragmentação, a colagem, a montagem, aquisições estilísticas desse momento (...) e correspondem a um conceito de realidade totalmente modificado, que inclui, como concretas, reais e *representáveis*, as profundas tensões e ambivalências da consciência humana.⁴

Encontramos algumas dessas aquisições vanguardistas, sobretudo o cubismo e o expressionismo, diluídas na obra de Candido Portinari e Graciliano Ramos, artistas do modernismo, o que modifica sua forma de revelar a realidade. O realismo dos artistas provoca distorções de imagens para revelar uma realidade mais densa do ponto de vista psicossocial. Champfleury, o iniciador do movimento realista na literatura francesa, em sua obra *L'aventurier Challes, de 1973*, apontou as deformações inerentes ao ato de representar:

A reprodução da natureza pelo homem nunca será uma reprodução nem uma imitação, mas sempre uma interpretação. A que se deve essa diferença? A que o homem, por mais que faça para se tornar escravo da natureza, é sempre levado por seu temperamento particular, que o prende das unhas aos cabelos e que o leva a tomar a natureza de acordo com a impressão que dela recebe. (Champfleury. *L'aventurier Challes*. 1973, apud PELLEGRINI)

Isso nos permite concluir que a representação fiel da realidade é um problema em uma obra de arte. Há deformação do real porque essa realidade passa pelo crivo da mediação do autor, e será refratada. A representação realista depende da mediação. A mediação pretende descrever um processo ativo que não se limita em reconciliar opostos, como a realidade e a obra, assim; desafia a ideia de arte e literatura como reflexo. Conforme sugere Tânia Pellegrini:

Não se pode pretender encontrar realidades sociais refletidas diretamente na arte, pois estas passam por um processo de mediação, de refração – esse é o termo que ponho -, no qual seu conteúdo original é modificado, o que envolve, inclusive, questões ideológicas e políticas. (...) A refração, portanto, reside ao mesmo tempo no sujeito e no objeto e não em alguma coisa entre o objeto e aquilo a que é levado. Assim, trata-se de um processo intrínseco à realidade social, e não um processo a ela acrescentado como projeção, disfarce ou interpretação, o que permite analisar cada produto cultural sempre como constitutivo das relações sociais. (PELLEGRINI)

⁴ PELLEGRINI, Tânia. Realismo postura e método. Letras de Hoje. Porto Alegre, v.42, n.4, dez, 2007, p. 137-146, p. 11.

4. Um diálogo entre São Bernardo e Lavrador de café

A aproximação entre Graciliano Ramos e Cândido Portinari, entre o livro *São Bernardo*, e os quadros *Café*, *Lavrador de café*, por exemplo demonstrar como a vida e a obra desses artistas se cruzam, a fim de representar criticamente a realidade da época, através de uma análise dialética entre forma e conteúdo, conjugando texto e contexto em níveis de interpretação.

Em São Bernardo temos representada a decadência da família rural, as consequências da Revolução de 1930 que recaem sobre a fazenda através de fugas, suicídios, concordatas e falências dos fregueses de São Bernardo, além da decadência da própria produção; e a permanência da estrutura patriarcal após a República, o que faz com que Paulo Honório aja como o dono e senhor que castiga seus empregados.

O caráter excepcional de Paulo Honório, entre outras coisas, se expressa na complexa integração dos valores feudais e dos valores capitalistas que formam a sua personalidade. Movido por uma sede de lucro e de domínio que é própria do capitalista, Paulo Honório é no essencial um burguês típico. (COUTINHO, p.122, 1966)

Sendo assim, a estrutura do livro se forma pela subordinação de seus elementos a dois deles: a ação e o narrador-personagem, de tal modo que dificilmente poderemos distinguir entre Paulo Honório e seus atos. Ação transformadora, velocidade enérgica, posse total são três características marcantes nessa personagem, e ao mesmo tempo, são três ideais da burguesia.

Graciliano captou aqui um dos traços essenciais do capitalismo nascente: a luta individualista pela ascensão social. Mesmo reconhecendo e analisando os aspectos positivos do capitalismo, ele põe a nu seu caráter contraditório e sua incapacidade de destruir o cárcere da solidão, fazendo de Paulo Honório o emblema dessa contradição moderno-arcaico.

Mas é também a partir de 1930 que os conflitos começam a surgir, quando a crise econômica que assombra o país e o mundo atinge também a fazenda São Bernardo. A crise, que enfim é um fator externo, se torna elemento estrutural do livro, quando o protagonista começa a enfrentar problemas não só nas suas lavouras, mas também no casamento. O casamento entre um fazendeiro e uma normalista com valores tão diferentes, ele capitalista e explorador, ela socialista e humana, está ali representado para iluminar uma contradição mais ampla.

A tragédia pessoal de Paulo Honório, suas divergências com a esposa pelo seu ponto de vista humano e conservador, na metáfora do romance, poderia ser lida como a tragédia da própria burguesia, dividida entre as forças conservadoras e as do progresso.

A mesma contradição moderno-arcaico está presente em *Lavrador de café*, de Portinari onde a técnica da perspectiva foi empregada para distorcer as proporções reais da imagem de forma que o trem, símbolo do progresso e da modernização capitalista, fique pequeno em relação ao trabalhador que segura a enxada, símbolo de um modo de produção arcaico. A oposição binária trem/trabalhador com enxada é mais um indício da contradição moderno-arcaico dividindo o mesmo espaço. É um indício de modernização tangenciando as lavouras de café, que ainda mantêm o braço do homem como principal força de trabalho.

O que aproxima as obras de Graciliano e Portinari, enquanto recurso estilístico, é, sobretudo, o uso de uma linguagem expressionista. O Expressionismo, como se sabe, é um fenômeno que surgiu na Alemanha, no início do século XX, como uma arte engajada, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica. “O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos *realistas* que exigem a dedicação total do artista à questão da realidade”. (ARGAN, 1996, p. 227)

A pintura de Portinari enfrenta a realidade não para contemplá-la, mas para apropriar-se dela e expressá-la por meio da sua rearticulação em volumes, linhas e cores que nada têm de harmônico ou simétrico, tal como a realidade. É nessa espécie de enfrentamento do real que surge o sentido trágico de sua obra e vemos a expressão de um grito de denúncia. Ele dá vida aos personagens oprimidos pela sociedade com pinceladas destacadas e nítidas, dispostas com certa ordem ou ritmo, que dão a ideia da matéria concreta que é seu referente, mas não tentam simplesmente reproduzi-lo, como faria o realismo tradicional.

Assim como a escolha da cor, a deformação é um processo de atribuição de significado, é a expressão de uma postura moral ou afetiva em relação ao objeto ao qual se aplica, que Argan define da seguinte maneira: A deformação expressionista que em alguns artistas chega a ser agressiva e ofensiva, não é deformação ótica: é determinada por fatores subjetivos (a intencionalidade com que se aborda a realidade presente) e objetivos (a identificação da imagem com uma matéria resistente). (ARGAN, 1996, p. 240)

É justamente o que se percebe tanto em Portinari quanto em Graciliano, como veremos adiante: uma deformação da representação realista tradicional, significando crítica e engajamento. Portinari, por exemplo, para pintar *Café* e *Lavrador de Café*, usou a deformação

expressionista inspirado provavelmente em suas recordações de infância, no impacto que aquelas cenas de lavoura lhe causaram, dos trabalhadores de Brodósqui nos cafezais, cujos pés e mãos enormes marcam a ligação do homem com o trabalho.

As palavras que Graciliano usa para revelar o retrato de Paulo Honório são carregadas de expressão e mostram a imagem ambígua e imprecisa do ciumento explorador e solitário escritor que só reconhece seus sentimentos humanos quando consegue colocá-los no papel. Todo o romance é baseado na expressão humana de Madalena em oposição à falta de domínio com as palavras por parte de Paulo Honório, que faz com que ele as interprete como coisas misteriosas na distorção provocada pelo ciúme: “As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir”. (RAMOS, 2008, p. 118)

A distorção da realidade devido a fatores subjetivos pode ser percebida também nas atitudes de Paulo Honório com Madalena, por causa do seu ciúme doentio. Apesar de às vezes sua consciência tentar detê-lo, ela é vencida pelo seu ciúme reificador; isso faz com que ele enxergue os fatos reais de maneira deslocada: Notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor. Às vezes o bom senso me puxava as orelhas: isso não tem pé nem cabeça. (...) Os meus olhos me enganavam. Mas, se os meus olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via um detê-lo trabalhador de enxada fazer um aceno a ela! (RAMOS, 2008, p. 178)

Em *São Bernardo*, como afirma Abdala Jr, temos a imagem de um inescrupuloso fazendeiro, deformado pela brutalização de suas relações reificadas, o que o aproxima de aspectos cubistas e expressionistas:

A ambígua e contraditória junção entre o ambicioso fazendeiro e o escritor em crise, entre experiência e escrita, confere respectivamente ao narrador e a narrativa do romance *São Bernardo* uma imagem duplicada e distorcida, cara às pinturas que proliferam com as vanguardas modernistas. Assim, a superposição da imagem da fazenda no romance e a do proprietário no escritor revela a difusa interface de traços e tonalidades que põe o livro em visível diálogo com a profusão de imagens deslocadas, intrincadas e superpostas encontradas, por exemplo, nas pinturas cubistas e expressionistas. (ABDALA Jr, 2001, p. 163)

São várias perspectivas imagéticas que se compõem no retrato de Paulo Honório: a monstruosidade das mãos, o rosto, as sobrancelhas, evocando a fragmentação cubista de Picasso e as deformações de Portinari: “Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobrancelhas espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura”. (RAMOS, 2008, p. 155)

E continua na sua visão fragmentada de si mesmo: “Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos.” (RAMOS, 2008, p. 164)

A linguagem expressionista, pela força emotiva e psicológica da deformação, parece ter sido realmente a mais adequada à expressão do pensamento social de Portinari e Graciliano, em momento específico do processo histórico brasileiro.

5. Conclusão

Ao longo da História podemos perceber como literatura e pintura andaram de mãos dadas enquanto formas de expressão ou representação de uma realidade. Embora alguns insistam na superioridade de um em detrimento do outro, não se pode negar a força da analogia. Cada uma com suas particularidades, mas com muitos pontos em comum, podem ser comparadas entre si ora como instrumentos de denúncia, ora como documentos históricos, ora como simples manifestações artísticas de um período.

Esse diálogo que começou com uma afirmação do poeta Horácio, atravessou séculos e mantém-se em relevância nos estudos de literatura comparada até os dias atuais, prova que a união entre a imagem e a letra, entre o estético e o histórico permanecerá como formas de narrativas do real ou daquilo que o representa.

Referências

- ARGAN, Giulio. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Júlio Castañon Guimarães (Org.). Rio de Janeiro: Sete Letras, 1995.
- FARIA, Gentil. *Livro inédito*.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 2002.
- GARRET, Almeida. *Ensaio sobre a História da Pintura*. Lisboa, 1904. (Obras Completas, v. 1)
- HESS, Walter. *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. [Dokumente zum verstandnis der modernen malerei]. Ana de Freitas (Trad.). Lisboa: Livros do Brasil, s.d.. 270 p. -- (Colecao Vida e Cultura; v.75)
- LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2 ed. São Paulo: 34. 2000.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

- PELLEGRINI, Tania et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: SENAC, 2003.
- PELLEGRINI, Tânia. *Realismo postura e método*. Letras de Hoje. Porto Alegre, v.42, n.4, dez, 2007, p. 137-146.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 87 a. edição, Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *Vidas Secas. 70 anos*. Edição especial comemorativa ilustrada. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008. (ilustrado pelo fotógrafo Evandro Teixeira).
- TODOROV, Tzvetan. *ett alli. Literatura e realidade, que é realismo*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- WIMSATT JR., William K.; BROOKS, Cleanth. *Crítica literária: breve história*. Trad. Ivette Centeio e Armando de Moraes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1971.

Anexos

