

UT PICTURA POESIS: DAS INTERARTES ÀS INTERMÍDIAS

Neurivaldo Campos PEDROSO JÚNIOR

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Consultor externo da editora da Universidade Federal de Grande Dourados (UFGD)
E-mail: npedrosojunior@yahoo.com.br

Resumo

A correspondência das artes é um *topois* tão antigo em nossa cultura que remonta à aurora de nossa civilização. Pretendemos, neste artigo, por meio de uma revisão histórica, retratar um percurso teórico-crítico que demonstre a maneira como ocorriam as comparações entre as diversas artes. Nesse sentido, observamos que, na arena interartística, as diferentes artes empreenderam inúmeros embates com vistas a ocupar o topo da escala hierárquica, tornando-se, dessa forma, modelo a ser seguido e copiado pelas demais. Para além da tentativa de se estabelecer uma escala hierárquica interartística, hoje encontramos frente a uma situação paradoxal, pois as diferentes artes voltaram-se para elas mesmas, procurando novas técnicas, metodologias, enfim, um maior conhecimento de si. Contudo, na busca do autoconhecimento as artes acabam por apropriar-se de forma consciente ou não de materiais teóricos, metodológicos e práticos de outras artes, confirmando, dessa forma, que o conhecimento de si passa, necessariamente, pelo conhecimento do outro.

Palavras-chave

literatura; pintura; correspondências

O percurso teórico que empreenderemos neste artigo estará dividido em dois momentos distintos, mas que, todavia, mantêm uma estreita relação entre si. Inicialmente, pretendemos traçar uma revisão da História da Arte, com vistas a demonstrar a maneira como ocorriam as comparações entre as artes. Observamos que esta prática remonta à Antiguidade Clássica e tem, em Simônides de Céos e Horácio, seus precursores. Em um segundo momento, buscar-se-á refletir sobre o surgimento e divulgação do conceito de Intermidialidade, na medida em que ocorre uma substituição da rubrica de “Estudos Interartes” por “Estudos Intermédias”, sobretudo por que sob a égide deste último podem ser incluídas as novas mídias, tais como, o Cinema, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, além das várias mídias eletrônicas e digitais.

Muito frequentemente aponta-se para o adágio horaciano do *ut pictura poesis* como sendo o ponto de partida aos estudos comparativos entre as diferentes artes. Apesar de reconhecermos a importância da expressão *ut pictura poesis*, que passará, anos mais tarde, a representar toda uma série de estudos comparativos entre as artes, reconhecemos, também, que muito antes de Horácio ter comparado a poesia à pintura, o poeta grego, Simônides de Ceós (556 a.C. – 468 a.C.), já havia aberto o caminho para os estudos interartes, ao postular o raciocínio de que “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante” (CÉOS *apud* BARBOSA, 1999, p.116). Assim, podemos afirmar que Simônides é um dos primeiros a estabelecer uma relação entre duas práticas tradicionalmente autônomas e, em certa medida, opostas. Em Simonides, diferentemente do que acontecerá com Horácio, a comparação entre a Poesia e a Pintura fora empregada de forma intencional, na tentativa de alçar a Poesia ao *status* de *tekhnê*, uma vez que, “Sólo en el momento en que la poesía se convierte en una *tekhnê* puede compararse con, y distanciar-se de, otras disciplinas – pintura, escultura, arquitectura, tejido o bordado – tradicionalmente consideradas *tekhnai*, esto es, como actividades no inspiradas” (GALÍ, 1999, p.162).

Assim, a partir da ideia proposta por Simônides de que a “*A pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante*”, observamos a tentativa de declarar a supremacia da poesia sobre a pintura e sobre as demais “artes”, pois, de acordo com Plutarco, “Simonides llamó a la pintura poesía silenciosa (*tên zôgraphian poiêsín siôpôsán*) y a la poesía pintura que habla (*lalousan*). Porque las acciones que los pintores representan mientras suceden, las palabras las presentan y las describen ya han sucedido” (PLUTARCO *apud* GALÍ, 1999, p.162). A atitude empreendida por Simônides de estabelecer uma escala hierárquica será muito frequente ao longo dos diversos movimentos artísticos, principalmente em Horácio, Leonardo da Vinci e Lessing, para citarmos apenas alguns.

O adágio de Simônides traz outras implicações para os estudos interartes, na medida em que pode ser complementado com outra afirmação do próprio poeta grego, para quem “la palabra es la imagen de las cosas” (GALÍ, 1999, p.162). Podemos pensar, então, que Simônides adiantava alguns preceitos estéticos que estariam presentes nas artes dos séculos XX e XXI, nas quais ocorre uma intensa e

produtiva correspondência entre palavra e imagem. René Magritte, por exemplo, recontextualiza o pensamento simonidiano de que a palavra é a imagem das coisas, quando pontua que “é possível criar novas relações entre as palavras e os objetos e especificar algumas características da linguagem e dos objetos, geralmente ignorados na vida cotidiana” ou, ainda, quando observa que “talvez o nome de um objeto substitua uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra em uma proposição” (MAGRITTE *apud* FOUCAULT, 2001, p.258).

Se Simônides de Céos concebia a palavra como a imagem das coisas, este fato estava intimamente relacionado ao surgimento da escrita. Com isso, a palavra, em sua ordenação na página em branco, não apenas evocava as imagens, mas tornava-se, ela própria, uma imagem. É interessante observarmos que, recentemente, têm crescido, principalmente nas áreas de Bibliologia e Comunicação, estudos que procuram refletir acerca da *imagem da letra* ou *a imagem da palavra*. Esses estudos buscam dar suporte instrumental a programadores visuais e a formatadores de textos, sujeitos que lidam, basicamente, com a materialidade do texto na página em branco. A reflexão centrada na afirmação simonidiana leva-nos, de certa forma, a colocar no centro das discussões a questão da imagem, tanto em Literatura quanto em Pintura, já que esta se configurará como um ponto de tangenciamento entre aquelas duas artes, todavia, reconhecemos que, apesar dos pontos comuns existentes entre a construção de imagens em pintura e em literatura, há inúmeros pontos de divergências e estes, na pesquisa interartística, são tão importantes quantos os pontos de convergências.

Desde que fora enunciada, a expressão horaciana, *ut pictura poesis* (A poesia é como pintura), tem sido empregada como um preceito estético, um *topos*, a partir do qual, propõe-se a comparação entre a Poesia e as Artes Plásticas. Com Horácio, instaura-se, de forma mais sistemática, a prática de comparação entre as diferentes artes, pois os críticos amparando-se nas palavras de Horácio procurarão discutir a relação entre as artes irmãs, quer seja para aproximá-las quer seja para distanciá-las. Nesse sentido, pensamos, inclusive, que a própria questão do *paragone* das artes, tão comum à época de Alberti e Da Vinci, não poderá ser considerada fora de um contexto reflexivo aberto pelo *ut pictura poesis* horaciano. Aliás, entendemos que, ao nos colocarmos diante do *ut pictura poesis*, estaremos, não apenas diante de um *topos*, mais ou menos definido da História da Arte ou da Estética, tampouco estaríamos diante de uma simples questão temática, segundo a qual se analisaria a forma como determinadas obras literárias ou pictóricas iam buscar fonte de inspiração e motivos em outras artes. Acreditamos, todavia, que, para além dessas questões, o *ut pictura poesis* aponta para uma discussão e redefinição dos sistemas artísticos de um modo geral, na medida em que, ao centrar-se na representação do real – tanto pela Literatura quanto pela Pintura – potencializa as discussões acerca da *Mímesis*, questão esta nodal para os estudos literários e, inclusive, para a estética. Assim, dessas discussões abertas pelo *ut pictura poesis* não podem desvencilhar-se nem os artistas muito menos os estudiosos.

Se, em um primeiro momento as palavras de Horácio foram empregadas para comparar a Pintura à Literatura, ao longo dos séculos e dos diferentes movimentos artísticos, o adágio horaciano passou a designar toda uma série de estudos comparativos entre as diferentes artes, não apenas circunscritos às analogias entre Pintura e Literatura, mas, agora, entre Literatura e Música, Pintura e Música, Literatura e Cinema, entre outros. Nesse sentido, devemos observar que os estudos das relações entre Literatura e Música receberam uma rubrica específica: *ut musica poesis* ou em alguns casos *ut musica pictura*. A primeira expressão é utilizada para comparar a Literatura à Música, enquanto que a segunda expressão é frequentemente usada com o propósito de se associar a Música à Pintura. Essas mudanças das palavras de Horácio foram sugeridas por Jon de Green. Segundo Solange Ribeiro de Oliveira, o autor, ao cunhar aquelas duas expressões, pretendia, com a primeira, indicar “a supremacia das aproximações entre a música e a poesia” próprias do período romântico, enquanto que a segunda expressão, usada na fase moderna, “privilegia as relações entre a música e as artes plásticas, num momento em que estas, como sempre aconteceu com a música, tendem a favorecer a abstração” (OLIVEIRA, 2002, p.25).

Recentemente, a tradição *ut pictura poesis* ganhou com a Semiótica e a Literatura Comparada novas ferramentas e formas de abordagem. Lembramos ainda que a expressão cunhada por Horácio “renasce nos nossos dias, como disciplina acadêmica. Denominada, precisamente, *A Literatura e as Outras Artes*, é ministrada em universidades como a de Indiana, nos EUA” (OLIVEIRA, 1993, p.40), aparecendo, inclusive, como tópicos específicos em Congressos Internacionais como os da MLA (*Modern Language Association of America*), IACL (*International Association of Comparative Literature*) e ainda nos recentes congressos da ABRALIC (*Associação Brasileira de Literatura Comparada*). Veremos, em seguida, os rumos que as palavras horacianas tomaram durante o curso dos diferentes movimentos artísticos. Tentaremos, ainda, mostrar que a tradição *ut pictura poesis* tem contribuído com os estudos de Literatura, ao proporcionar paralelos entre a Literatura e as demais artes, enfatizando os pontos em que as diferentes artes convergem e em que elas divergem, considerando questões outras, como as fontes, o estilo, os temas e o efeito das obras de arte sobre o espectador e o leitor.

Retomadas na Renascença, as palavras de Horácio sofrem uma inversão: a pintura passa a ser o termo referencial da comparação. Essa inversão coincide com o fato de que, à época, os pintores passaram a ser vistos não mais como artesões ou artífices; mas, como artistas. Seu trabalho deixa de ser considerado algo manual ou puramente mecânico, que degradaria os homens (todo trabalho que empreendia a força física, era considerado depreciativo), mas um fazer/trabalho “intelectual”. Pintores e escultores passaram a reivindicar para si e para seus respectivos ofícios um “caráter” mental, interior, espiritual e intelectual. É interessante observar o comentário de Ernest Gombrich acerca das transformações ocorridas ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII; marcados por

um amadurecimento intelectual, filosófico e crítico acerca das relações entre as artes. Para o crítico:

(...) a pintura deixara de ser um ofício ordinário, cujos conhecimentos eram transmitidos de mestre para aprendiz. Em vez disso convertera-se numa disciplina, como a filosofia, a ser ensinada em academias. A própria palavra “academia” sugere essa nova abordagem. Deriva do nome da residência onde o filósofo grego Platão ensinava seus discípulos e foi gradualmente aplicada à reunião de homens eruditos em busca de sabedoria (GOMBRICH *apud* MELLO, 2002, p.103).

É em meio a essa atmosfera de fermentação artística que o *ut pictura poesis* de Horácio ganha nova “roupagem”, posto que a pintura deixa de ocupar um lugar secundário e de menor importância para desempenhar um papel de destaque e, eleva-se, mais ainda, ao *status* de arte liberal. Entre as manifestações e escritos teórico-críticos acerca das relações entre Literatura e Pintura está a publicação dos escritos de Leonardo da Vinci sobre a pintura e sobre a arte em geral. O pintor inaugura com esses escritos uma querela entre pintores e poetas. Da Vinci defendia a ideia de que a Pintura tanto quanto a Escultura eram artes teóricas, tentando, assim, contribuir para tirá-las do *status* de artes mecânicas, como eram entendidas até o Renascimento. O que salta aos olhos durante a leitura dos textos de Leonardo da Vinci é que este se põe a refletir acerca das semelhanças e diferenças entre a pintura e a poesia (Da Vinci destaca muito mais estas últimas), não raro, com o propósito de atestar a superioridade da Pintura sobre a Literatura bem como sobre as demais artes.

Inicialmente, Da Vinci procura tirar a pintura do lugar de arte mecânica, atestando e proclamando que ela seria também uma ciência cujos princípios eram: o ponto, a linha, a superfície e os corpos. A pintura compreenderia, dessa forma, todas as cores, linhas, pontos utilizados para representar os corpos visíveis nas superfícies planas. Leonardo da Vinci propõe a supremacia da Pintura sobre a Literatura, pois, seguindo uma concepção de arte como representação fiel do real, a Pintura levaria vantagem, uma vez que as imagens utilizadas por ela chegariam, por meio da visão, de forma mais rápida e eficaz ao nosso cérebro. A Literatura, por outro lado, também colocaria as imagens diante dos nossos olhos, mas, por outra via, não tão direta e eficaz quanto a Pintura: pela imaginação e, por conseguinte, pela memória. A memória pode ser entendida aqui, como a máquina mental que, nós enquanto sujeitos, apresentamos. Esse aparelho mental operaria, em seu elaborado mecanismo, funções como recolher, selecionar e combinar fatos, cenas, sentimentos e emoções, entretanto, poderíamos afirmar ainda, que “em tais operações está implícito reagir e significar. E: *apagar, esquecer*” (SANTOS, 1999, p.17). Logo, vemos que as afirmações de Leonardo da Vinci sobre o caráter deficitário da Memória, não são totalmente infundadas, pois, a psicanálise de Freud e Lacan e a desconstrução de Jacques Derrida nos mostram que também faz parte da memória falhar.

Em 1751, Denis Diderot publica *Carta sobre os surdos-mudos* – para o uso dos que ouvem e falam. Este texto é diretamente endereçado ao abade Charles Batteux que havia publicado o livro *Les Beux arts réduits à un même principe* (As Belas Artes reduzidas a um mesmo princípio). Diderot esboçou nesse texto uma reflexão que pretendia ir além dos domínios e do legado da Retórica. Eri-ge, então, uma reflexão centrada nas diferenças, quer sejam entre Prosa e Poe-sia, quer sejam entre a Poesia e as demais artes. O enciclopedista francês admi-te que se comparem as diferentes artes, porque comparar um poema a outro é algo que fazia com frequência, contudo, dever-se-ia ir mais longe e tentar comparar um poema a um quadro, ou, a uma escultura ou música; tal prática seria mais profícua e interessante, ou seja, seria mais produtivo se atentássemos para “as analogias, explicar como o poeta, o pintor e o músico produzem a mesma imagem, captar os emblemas fugazes de sua expressão, examinar se há similaridade entre esses emblemas, etc.” (DIDEROT, 1993, p.56). Adverte-nos, entretanto, que cada arte possui seu hieróglifo próprio e que caberia, então, a um estudioso instruído tentar fazer as comparações necessárias e possíveis.

Afirma-se com certa frequência que, em *Carta sobre os surdos-mudos*: para o uso dos que ouvem e falam, Diderot estabelece uma reflexão centrada na crença dos elementos espaciais e atemporais – relativos à Pintura, bem como aos elementos temporais – relativos à Poesia. É bem verdade, também, que, a partir da segunda metade do século XVIII, ocorre uma mudança nas concepções de Denis Diderot. Tais mudanças estão, em grande parte, relacionadas a uma nova empreitada iniciada por Diderot: ele passa a escrever para os *Salons* parisienses, ou seja, as grandes exposições de Pintura. Mais tarde, Charles Baudelaire também se destacará como um dos críticos desses *Salons*.

Diderot problematiza questões acerca do sujeito, acrescenta inovações às telas descritas, e mais ainda, não apresenta todos os elementos presentes no quadro, mas, fixa-se em alguns deles e assim procede à criação de uma “história” para apresentar o quadro, convidando o leitor a “passear pela tela”. Consequentemente, ele opõe-se à perspectiva clássica, para a qual havia um ponto de vista único e que guiaria o leitor durante a “leitura” do quadro. Em Diderot essa perspectiva cai por terra, já que, agora, ele mostra que o quadro também apresenta inúmeros pontos de vista. Essa prática adotada por Denis Diderot difere-se da postura assumida nos seus primeiros escritos, porque, lá, via-se uma forte crença no elemento espacial da pintura, excluindo desta arte a presença de qualquer elemento temporal. Agora, ao convidar o leitor/espectador a passear pela tela, não exigindo que sejam obedecidos certos caminhos e propiciando voltas, sempre que o espectador julgar necessário, Diderot introduz o elemento temporal ao quadro.

A história criada por Diderot é a seguinte: o pássaro havia sido dado a ela por um namorado, que teria, por sua vez, seduzido a moça. Logo, podemos vislumbrar a cena da sedução, bem como a rápida saída do rapaz, a chegada da mãe da moça, os choros e os lamentos, e as palavras de consolo dirigidas a ela pelo crítico. Este termina desejando ter sido ele o sedutor. De acordo com So-

lange Ribeiro de Oliveira, “nesse ponto, quando fala do próprio desejo, o autor já introduziu no quadro a temporalidade e a dramatização, por meio da história” (OLIVEIRA, 1993, p.18). Se a Pintura era até então considerada uma arte espacial, assim como a escultura, agora ela ganha novos “ares” com a crítica de Diderot, pois ele mostra que a Pintura também implica elementos temporais. Pensamos, então, com Solange Ribeiro de Oliveira, quando observa que o texto de Diderot já “antecipava algumas pontos da semiótica moderna”, pois ele põe em discussão questões relacionadas à leitura do quadro, uma vez que, o que Diderot faz é mostrar a imprevisibilidade e a variedade de leituras que podem advir de um quadro, entendido, agora, como um texto já pronto, mas que quer ainda se “constituir”, processo que só aconteceria no ato de “leitura” empreendida pelo espectador/leitor. Advém, então, dessa reflexão de Diderot, que o espectador/leitor passa a gozar de uma certa liberdade de interpretação, pois, a partir da imagem de uma jovem triste pela morte de um pássaro, ele cria toda uma história de amor e acaba por introduzir-se, também, como personagem daquele quadro, ao mostrar que gostaria de ter sido o sedutor.

Sob outra perspectiva, podemos registrar que Diderot, em decorrência da necessidade de escrever para os salões parisienses, frequenta o ateliê de muitos pintores. Diante disso, coloca-se diante da descoberta de uma outra linguagem, ou seja, uma outra maneira de falar sobre a pintura, mais técnica e específica. Com isso, haverá na crítica exercida por Diderot uma divisão com relação à análise dos quadros, de um lado, aquela crítica “ideal”, de acordo com a tradição, por outro lado, veremos surgir uma crítica mais “técnica”, advinda do contato com os artistas, na qual aparece uma reflexão mais centrada no próprio “fazer” do artista, sancionada com o auxílio de uma axiologia pictural bastante complexa. Logo,

Embora pratique – como exigem seus correspondentes – uma abordagem *figurativa*, Diderot reserva um lugar não menos importante à abordagem *plástica* dos mesmos objetos: após recortar o quadro em objetos “denomináveis”, após reuni-los em grupo e em cenas, numa palavra, interpretar o que o pintor quis “nos dizer”, ele passa à outra coisa e, examinando atentamente os traços que o pincel deixou na tela, procura compreender o que o pintor quis “fazer”, sem jamais conseguir – nem mesmo tentar – aproximar os dois pontos de vista. (...) Isso mostra quão verdadeira é a afirmação segundo a qual um objeto semiótico, em vez de um dado, não é senão o resultado de uma leitura que o constrói (GREIMAS, 2004, p.83).

Vemos, então, que essa possibilidade de leitura, aberta por Diderot, será muito frequente na análise das obras, quando da comparação interartística, na medida em que, o conhecimento *apenas* de uma das artes colocadas em diálogo poderá resultar em analogias confusas e metáforas imprecisas. Outro fato que emerge da atitude de Diderot é a necessidade de uma dupla competência quando da pesquisa interartística, que permitirá condições mais aprofundadas para relacionar as diferentes artes. Com isso, veremos abrir-se diante de nós a possibilidade de movimentarmos num e noutro terreno com igual eficácia.

Chegamos a um ponto fundamental nos estudos comparativos entre as artes: a publicação, na Alemanha, do *Laocoonte*, de Gotthold Ephraim Lessing. O filósofo alemão voltou-se à lenda do Laocoonte, e às suas representações, tanto em versos como em mármore para escrever um tratado acerca das fronteiras entre a Poesia e a Pintura. A obra de Lessing situa-se num ponto estratégico e importante dentro dos estudos comparativos entre as artes, pois ela pode ser vista como um catalisador de ideias e teorias que vinham sendo desenvolvidas ao longo do século XVII e que eclodiram no século XVIII. Dentre essas tendências, destacam-se as ideias de filósofos ingleses, tais como David Hume, John Locke e George Berkeley. Esses filósofos refletiam sobre as artes a partir daquilo que chamavam de “o processo de fruição das obras de arte”, ou seja, os efeitos que as obras de arte causavam nos “receptores”; entretanto, se essas reflexões, “por um lado, significaram o desenvolvimento de critérios autônomos de fruição estética, por outro, baseando-se no ‘prazer ingênuo’ do contato artístico, tornaram-se reducionistas” (GONÇALVES, 1994, p.29).

O mérito do *Laocoonte* reside na qualidade de ter absorvido as ideias da época e, mais precisamente, por ter sabido ultrapassá-las e reatualizá-las quando necessário. A obra de Lessing apresenta um grande leque de possibilidades para se refletir acerca das comparações entre as artes, pois se erige a partir de duas proposições básicas: a primeira é a de criticar o arqueólogo Johann Joachim Winckelmann, que havia publicado um estudo sobre a arte grega antiga. Apesar de ter tido uma ótima repercussão, chegando até mesmo a influenciar alguns pensadores e estudiosos da época, o estudo de Winckelmann apresentou erros de interpretação das obras clássicas e também de ordem histórica. A segunda proposição a que Lessing se ocupa é a de analisar e criticar os estudiosos das artes clássicas da época, que sugeriam aos artistas buscar inspiração nos modelos extraídos na Antiguidade Clássica. Esse retorno à Antiguidade fora registrado por Arnold Hauser, que observa:

A arte clássica adquire um particular interesse para o século XVIII, por que, uma vez mais, o apelo de um estilo artístico mais austero, mais sério e mais objetivo se faz sentir, após o reinado de uma técnica pictórica que se tornara excessivamente flexível e fluida, além de demasiado lúdica com suas cores e tonalidades fascinantes (HAUSER, 1995, p.638).

Ao longo do texto lessingiano, há uma preocupação em manter demarcadas as fronteiras entre as artes. Lessing observa que se há semelhanças entre a poesia e a pintura, é fato também que as diferenças existem e devem ser respeitadas. Tais diferenças poderiam ser relativas aos objetos representados bem como a forma de representá-los. Assim sendo, o filósofo alemão não concorda com os estudiosos que se dispunham a comparar as diferentes artes focando seus estudos apenas nas semelhanças entre elas, porque, muitas vezes, ao focalizarem apenas as semelhanças, tais estudiosos, acabavam por pender a balança da comparação para um dos lados. Ou seja, procediam a um trabalho de adequação de uma dessas artes dentro dos limites da outra. Ora tentavam

inserir a poesia “dentro dos confins estreitos da pintura”; ora faziam com que a pintura tentasse “preencher toda a larga esfera da poesia”.

O texto lessingniano parte basicamente da análise crítico-comparativa entre a *Eneida*, de Virgílio, e o grupo escultórico *Laocoonte*. Tal conjunto de esculturas foi encontrado em 1506, em escavações efetuadas em Roma e foi atribuído ao escultor grego Alexandre de Rodes e seus filhos Polidoro e Atenodoro. Vemos, nesse ponto, outra fronteira entre a Pintura — termo que Lessing adota para designar as artes plásticas em geral, incluindo aí a escultura — e a Poesia. Na verdade, concordamos com Aguinaldo José Gonçalves, quando alude ao fato de que:

É a partir dessas considerações que Lessing passa a analisar os três gêneros artísticos: a escultura (artes plásticas) como forma totalmente imitativa e limitada rigidamente pelas leis miméticas; a poesia épica (arte temporal), imitadora de ações, porém possuidora de uma esfera mais ampla; e a poesia dramática (arte temporal e espacial), síntese ideal de eficácia mimética (GONÇALVES, 1994, p.39).

Partindo da premissa de que ao artista não caberia a representação daquilo que não fosse “belo”, as artes plásticas estariam em desvantagem com relação à Poesia, pois, como vimos desde Leonardo da Vinci, ao colocar *la chose même* diante dos nossos olhos, a Pintura deveria fugir da representação de algo que não fosse, no mínimo, agradável aos nossos olhares. Já o poeta poderia não apenas expressar as dores sofridas pelo Laocoonte, mas também, no caso do texto teatral, enfatizar tais dores. O pintor e o escultor deveriam amenizar as dores (no caso da escultura do *Laocoonte*), já que corresponderiam a uma anulação ou a um apagamento da beleza do objeto representado. Em Lessing a noção de limites ou limiares entre as artes era bem demarcada, pois para ele, as artes divergiam, basicamente, por dois motivos essenciais: devido ao objeto representado e devido à forma pela qual o objeto é representado. A reflexão proposta por Lessing é a seguinte: o artista comprometido com as artes plásticas deveria escolher um único momento para representar e a partir de um único ponto de vista. Assim, ao colocar as coisas diante dos nossos olhos, tal artista, deveria tomar cuidado para não mostrar demais, ou, mais ainda, para não representar toda a cena ou objeto diante do espectador, pois, se assim o fizesse, tal obra seria “olhada” uma única vez, evitando ser contemplada, *a posteriori*, inúmeras vezes, como sugeria Horácio, em *A Arte Poética*:

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, agradecerá sempre* (HORÁCIO, 1993, p.65).

O artista deveria preocupar-se em não mostrar tudo, ou, em deixar espaços em branco no texto literário e também no texto pictórico para que o

leitor os preencha com a sua imaginação, pois, seguindo na esteira de Lessing, vemos que a arte seria mais produtiva e fecunda quando “deixa um jogo livre para a imaginação. Quanto mais nós olhamos, tanto mais devemos pensar além. Quanto mais pensamos, além disso, tanto mais devemos crer estar vendo” (LESSING, 1998, p.99). Ocorreu-nos que o pensamento de Lessing compartilhado com Winckelmann aparece reatualizado por Jacques Derrida quando observa que “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível” (DERRIDA, 1991, p.7). Para Derrida, texto não está circunscrito apenas à palavra escrita, mas, pode ser associado ao texto pictórico, uma vez que este também demanda um trajeto de leitura. Assim, como a aranha que vai tecendo devagar a sua teia, ao leitor restaria o trabalho contrário, ir destecendo as teias do texto, entretanto, esse trabalho de “dissimulação da textura” poderá levar um longo tempo para desfazer/desfiar o pano do texto, posto que o texto/pano que o leitor vai desfiar, o levará a outros textos e a outros panos, e aí veremos “urdir-se ou desatarem-se novos desenhos”.

Jan Mukarovsky, em artigo que reflete acerca das artes plásticas, observa que estudos analógicos entre a Pintura e as outras artes sempre fizeram parte da História da arte, cita como pioneiro destes estudos o *Laocoonte*, de Lessing. De acordo com Murarovsky:

Lessing (...) assinalava na sua dissertação que a pintura e a escultura — artes plásticas — têm de abordar e tratar os seus temas de uma forma diferente da poesia — arte música. (...) Na poesia o que é estático converte-se em acção. E, ao contrário, a pintura não pode representar a acção senão sob forma estática (MUKAROVISKY 1997, p.263-264).

Vemos, então, com Mukarovsky que a Pintura, ao representar os corpos de forma estática, estaria circunscrita a um determinado espaço, já a poesia, por apresentar o desenvolvimento desses corpos ou dessas ações, estaria diretamente relacionada ao tempo. Há, em Lessing, um vislumbamento de possibilidade de que aquelas artes pudessem ser influenciadas umas pelas outras, ou seja, que a Pintura, além do caráter espacial, que lhe é próprio, poderia apresentar, também, um caráter espacial, e, por conseguinte, a poesia também poderia apresentar características tempo-espaciais. Lessing considera que os corpos existem tanto no espaço como no tempo, e que cada momento de duração que se segue a outro pode ser entendido como o centro de uma ação, logo, a pintura também imitaria ações, mas, apenas “alusivamente” através de corpos. A poesia, por sua vez, também pode expor corpos, pois, as ações precisam de certos seres para existir. G. H. Lessing, por sua vez, não se detém muito nessas proposições, e segue reafirmando o caráter temporal da poesia e o espacial da pintura. Todavia, há alguns críticos que ainda se voltam para a ideia principal do *Laocoonte*, ou seja, a divisão, das artes entre temporais e espaciais.

As reflexões acerca da temporalidade da Literatura bem como da espacialidade da Pintura só serão produtivas se não incorreremos em um paralisante e improdutivo isolamento dessas artes, não levando em consideração o espírito de correspondência artística que vem permeando toda a história da arte, desde tempos remotos. Assim, acreditamos que seria mais produtivo em termos de comparações entre as artes, considerarmos que a Pintura poderá apresentar um caráter temporal bem como a Literatura apresentar um caráter espacial. Se partirmos do pressuposto que “toda narrativa veicula um olhar: um certo modo de ver, conceber, transitar no *espaço* daquilo que é narrado” (SANTOS, 1999, p.25. Grifo nosso), assim, o espaço acaba por ser acrescido à narrativa, ao romance e, por conseguinte à Literatura, cabendo ao leitor situar-se nesse campo movediço e por vezes cambiante que é o espaço da obra literária.

O mesmo procedimento poderia ser adotado com relação à Pintura, pois, ainda que uma grande influência/presença do espaço ocupe as telas, devemos lembrar que o leitor/espectador deverá seguir por um “caminho”, para que, assim, apreenda a totalidade do quadro (se é que ela de fato existe). Isso implica uma sucessividade e progressão de gestos de leituras cujos caminhos ou esses percursos do olhar foram por muito tempo guiados pelos pintores, que, com isso, pretendiam “fixar” e restringir a liberdade do olhar dos espectadores. Tal atitude pode ser encontrada com maior facilidade na pintura figurativa bem como em telas organizadas de acordo com a perspectiva clássica. Observamos, então, que as afirmações de Lessing acerca das artes temporais, apresentam, ainda em tempos ditos pós-modernos, alguns seguidores, como W.J. Mitchell e Ortega y Gasset. Outros tantos nomes poderiam ser citados como pertencentes daqueles à oposição, ou seja, nomes que acreditam que a Literatura apresenta um caráter tempo-espacial e a Pintura espaço-temporal. É, por exemplo, o caso do crítico Northrop Frye, que acredita que “todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial”, havendo, em cada uma delas, um tom de comando, que se sobressai perante os outros. Nesse sentido observa-se a seguinte passagem de Paul Klee, quando, ao discorrer acerca da atividade criadora chama a atenção para o fato de que:

No *Laocoonte* de Lessing, no qual em algum momento desperdiçamos nossos esforços de pensamento juvenil, uma grande importância é atribuída à diferença entre a arte temporal e a arte espacial. (...) o espaço também é um conceito temporal. Quando um ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quanto uma linha se desloca para formar um plano. Igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços (KLEE, 2001, p.45-46).

As observações de Lessing serviram para alertar as Artes Plásticas dessa dependência, mas podem ser lidas também como um prenúncio daquilo a que viria se tornar, nos nossos dias, a arte abstrata, pois, os artistas deram-se conta dessa dependência, passando a se questionar acerca do figurativo e do não figurativo, e constataram que “a presença ou ausência de uma imagem reconhe-

cível não tem mais nada a ver com o valor na pintura ou na escultura do que a presença de um *libretto* tem a ver com o valor da música” (GREEBERG, 1996, p.144). Essa afirmação lembra-nos um comentário de Wassily Kandinsky, que, certo dia, ao chegar em casa, viu na parede

(...) um quadro de extraordinária beleza, brilhando com uma luz interior. Fiquei paralisado, depois me aproximei desse quadro-mistério onde só via formas e cores e cujo teor me era incompreensível. Encontrei rapidamente a chave do mistério: era um quadro meu, que tinha sido dependurado ao contrário. (...) Soube, então, expressamente que os “objetos” eram prejudiciais a minha pintura (KANDINSKY *apud* COMPAGNON, 1996, p.66).

As artes em geral libertaram-se, de certa forma, da dependência da representação do objeto. Nesse sentido, pode-se evocar a epígrafe de *Água viva*, de Clarice Lispector, que sintetiza o sentimento da necessidade de libertar-se da dependência do objeto. A epígrafe é de Michel Seuphor:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (SEUPHOR. In: LISPECTOR. *Água viva*. Epígrafe.)

A epígrafe de *Água viva* pode ser tomada aqui como um comentário sobre todas as manifestações da arte moderna e mais precisamente das artes não figurativas, que tendiam para o abstracionismo, pois, estas são marcadas por essa liberdade frente à representação do objeto.

Aqueles que se dispuserem a lançar-se à reflexão comparativa entre as artes podem tomar como ponto de partida de sua investigação, uma releitura mais detalhada sobre/da História da Arte, uma vez que nesta, podemos verificar constantes correspondências interartísticas, nas mais diversas formas. Apontamos, assim, para uma revisão da História da Arte, com vistas a indagar sobre as comparações, pois, se hoje, encontramos-nos diante de uma produtiva (mas, por vezes, incansável) pesquisa *intermediática*, que busca estabelecer a relação, não mais entre artes distintas, mas, entre mídias/médios, tal prática não pode ser considerada nova, ou recente, pois, poetas gregos clássicos já se propunham a realizar esse trabalho. Neste ponto, observamos que o rótulo de “Estudos Interartes” foi estabelecido em conferência internacional realizada na Universidade de Lund, na Suécia, entre os dias 15-20 de maio de 1955. O tema do evento “Interarts Studies: New perspectives” era o ponto de partida de uma série de discussões sobre um campo de atuação que pretendia abarcar um discurso sobre as inter-relações entre as artes. Assim, podemos entender que a institucionalização dos estudos interartes reflete:

A junção histórica de dois fenômenos distintos na cultura ocidental: (1) um estágio específico do discurso sobre “a arte” e “as artes”, e (2) a reforma

(e até a própria criação) de um sistema universitário e de educação pública que se tornaria então no lugar principal para canalizar aquele discurso (CLÜVER, 2001, 334).

A institucionalização dos Estudos Interartes teria nascido em decorrência do fato de as artes, tais como, a Literatura, a Música, as Artes Plásticas, a Dança e o Teatro terem sido introduzidas no *currículum* das escolas secundárias e superior (pensando, inicialmente, no caso dos países europeus). Diante disso, observa-se que o estudo de cada uma dessas artes ainda mantinha um contraprodutivo e paralisante isolamento com relação às demais. Todavia, o surgimento dos conceitos de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade promoveram mudanças no interior dos Estudos Interartes, na medida em que,

A formação de novos discursos disciplinares envolvendo a antropologia, a linguística, a psicologia, as ciências cognitivas, a semiótica, a informática, os estudos textuais, os estudos de comunicação, a crítica ideológica (especialmente nas variantes marxistas e feministas), e os novos estudos culturais (*cultural studies*) que inspiraram e forneceram modelos para a transformação do tradicional estudo comparatístico das artes, ainda *interdisciplinar*, nos “estudos interartes” do nosso tempo, cujos interesses se interligam frequentemente com os de outros discursos *transdisciplinares* (CLÜVER, 2001, 336).

Diante do exposto, não nos causa estranhamento observar a existência de uma intrínseca relação entre os Estudos Interartes e a prática da Literatura Comparada, pois, ainda de acordo com Claus Clüver, os Estudos Interartes “devem muito às práticas dos estudos de literatura comparada e às maneiras pelas quais ela tem tentado definir-se como uma disciplina. Essa perspectiva justifica-se pelo meu próprio *background* literário, como também pelo fato de que os comparatistas literários estão já há muito tempo na vanguarda desta investigação” (CLÜVER, 2001, 336). De fato, se procurarmos analisar os textos fundadores da Literatura Comparada, veremos que há essa preocupação em fazer com que, no palco das reflexões, encenem-se, não apenas a Literatura, mas, também, outros campos do saber e outras artes. Tal prática já havia sido referendada na famosa passagem de Henry R. Remak:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1996, p.175).

É importante apontarmos para a ampliação, ocorrida nos últimos anos, do campo de atuação dos Estudos Interartes sofrida, principalmente, em decor-

rência da introdução do conceito de intermedialidade, na medida em que este se refere, não apenas àquilo que tradicionalmente designamos como “artes” (Literatura, Pintura, Música, Dança, Artes Plásticas, Cinema, Teatro, Arquitetura), mas, acaba por agregar outras mídias e seus textos. Com isso, vemos figurar, lado a lado, as mídias impressas, o Cinema, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, além das várias mídias eletrônicas e digitais. Tornou-se, então, inevitável que se propusesse a substituição ou a troca da rubrica “Estudos Interartes” por “Estudos Intermidiáticos” ou “Estudos Intermídias”, como bem observa Claus Clüver em “Inter textus/ Inter artes/ Inter Medias”. Para o teórico germânico, haveria um ganho na substituição da expressão “Estudos Interartes” por “Estudos Intermídias”, na medida em que

(...) os teóricos das mídias, na sua maioria, concordam que eles trabalham com formas mistas, nas quais, elementos verbais, visuais, auditivos, cênicos e performativos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, frequentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizesse justiça – até que elas se tornaram um objeto de estudo importante para os Estudos Interartes. O fenômeno dessas formas mistas também é denominado, no uso corrente alemão, “intermedialidade” (CLÜVER, 1998, p.19).

Ora, apesar do empenho na substituição dos termos, vemos que, assim como ocorreu na querela entre Literatura Comparada e Estudos Culturais, quando estes acusavam a primeira de elitista e não considerar, em suas análises, o material extraliterário que dispunha, esquecendo, dessa forma, que, no trato com o texto literário, a Literatura Comparada foi uma das primeiras a trazer para a discussão elementos que até então eram considerados marginais, assim, o que emerge da análise de Clüver é a substituição de termos para uma prática que já vem sendo operada na interior dos Estudos Interartes. Na verdade, é, novamente, o próprio Claus Clüver quem observará que:

(...) um texto isolado – seja lá em que mídia ou sistema sígnico – pode representar um rico objeto de pesquisa para os Estudos Interartes, da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações intertextuais, já se oferece ao comparativista, frequentemente, como objeto de pesquisa promissor. (...) O leque dos *Estudos Interartes* parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através de fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos com possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação. (CLÜVER, 1998, p.19).

Observamos que, se de um lado, a correspondência entre as artes era colocada em prática pelos artistas – de forma consciente ou não –, de outro lado, houve, por parte desses mesmos artistas e, também, por parte dos filósofos e pensadores, a necessidade de se refletir, mais pontualmente, sobre a comparação entre as artes. Com isso, poderemos observar, tendo a atenção voltada para as transformações ocorridas pelo adágio horaciano ao longo dos séculos, que, na maioria das vezes, quando se estabelecia a comparação entre diferentes artes, o propósito era tomar uma como “modelo” a ser seguido pelas demais. Outras vezes, a disputa ou o *paragone* entre as artes era levado às vias tão radicais, que se procurava, a todo custo, destacar a supremacia de uma arte sobre a outra, tomando como base a questão da *mimesis*. Diante disso, concordamos com Clement Greenberg quando, ao refletir acerca da correspondência interartística ao longo dos séculos, observa que

Ora, quando porventura se confere a uma arte o papel dominante, esta se torna o protótipo da arte: as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhes os efeitos. A arte dominante, por sua vez, tenta ela própria absorver as funções das demais. Disso resulta uma confusão das artes, pela qual as subservientes são pervertidas e distorcidas; são obrigadas a negar sua própria natureza no esforço por alcançar os efeitos da arte dominante (GREENBERG, 2001, p.46).

O que emerge da reflexão de Greenberg é uma crítica ao papel desempenhado, principalmente, pela Poesia (Literatura) ao longo dos séculos, pois, ainda que tenham havido momentos nos quais a Pintura tornara-se o termo principal da comparação, é inegável a influência que a Literatura exercia sobre as demais artes. Pensemos, por exemplo, na questão de “instrução ao pintor”, prática que, idealizada por Anacreonte, tornar-se-ia uma constante sobretudo entre os poetas ingleses, ou seja, os pintores aceitavam, de fato, sugestões dadas pelos poetas tanto para a decoração de paredes e tetos quanto para a realização de pinturas isoladas. Assim, há, ao longo de toda a história da arte, uma alternância entre as artes no topo da escala hierárquica. Longe de legitimar a existência de uma escala hierárquica entre as diferentes artes, pensamos, todavia, que foi a partir dessas “lutas” pelo poder, que proporcionaram, inclusive, o surgimento quer seja da estética quer seja da teoria da(s) arte(s), pois,

Toda la estética clásica se funda en un dogma más o menos intangible, el de la primacia – cuando no de la superioridad – de la poesía sobre todas las otras formas de arte. Para la concepción del siglo XVII francés, la poesía distaba mucho de la imagen que nos legaron el romanticismo y sus herederos: es el arte de las expresiones claras, armoniosas, equilibradas, de desarrollos contruidos e también de rasgos assombrosos, pero siempre bajo el control de la razón. Por tanto, al instituirla como base de dominio de las bellas artes, no se trata de fundar el arte en la inspiración, sino en la limpidez y en la lucidez (AMOUNT, 1998, p.106).

Tanto Clement quanto Amount apontam para uma tradição muito comum até o Renascimento, pensando em termos de comparação entre as artes, a saber, a superioridade da Poesia (literatura) sobre as demais artes. Tal panorama sofre uma mudança a partir do Renascimento e, principalmente, com o Humanismo, uma vez que nesse momento, a pintura deixa de ser considerada uma atividade mecânica, para figurar no rol de Belas-Artes. Para além da tentativa de se estabelecer uma escala hierárquica interartística, hoje encontramos frente a uma situação paradoxal, pois as diferentes artes voltaram-se para elas mesmas, procurando novas técnicas, metodologias, enfim, um maior conhecimento de si. Contudo, na busca do autoconhecimento as artes acabam por apropriar-se de forma consciente ou não de materiais teóricos, metodológicos e práticas de outras artes, confirmando, dessa forma, que o conhecimento de si passa, necessariamente, pelo conhecimento do outro.

Alguns críticos, como o norte-americano Clement Greenberg, chegam a tomar atitudes extremas frente à defesa da pureza entre artes. Para Greenberg, “As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas ‘legítimas’ fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarquia. A pureza na arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica” (GREENBERG, 2001, p.53). Mais adiante, o crítico completa seu raciocínio, ao afirmar que “As artes, portanto, foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada” (GREENBERG, 2001, p.53). Acreditamos serem bastante “radicais” essas afirmações de Greenberg, na medida em que, na defesa da “pureza” das artes, o crítico esquece-se de que o diálogo ou a correspondência entre os diferentes fenômenos artísticos pode trazer valorosas contribuições para cada arte colocada em confronto, sem que, com isso, haja a perda da especificidade. Além disso, percebemos, no texto de Greenberg, de um lado, um certo “rancor” em relação à influência da Literatura sobre as demais artes e, também, uma tentativa de se justificar e legitimar a “pureza” da arte abstrata.

A análise empreendida por Arthur Danto sobre o pensamento de Greenberg é significativa, na medida em que aponta para a uma reflexão mais detalhada sobre a conceituação de modernismo proposta por Greenberg, pois, de acordo com Danto “o modernismo é, assim, a era da autocrítica, seja na forma de pintura, na de ciência, de filosofia ou de moral: nada mais pode ser dado como certo, e dificilmente poderá causar espécie que o século XX seja a era por excelência das convulsões” (DANTO, 2006, p.77). Assim, devemos situar a crítica exercida por Greenberg dentro desse contexto cultural e artístico, espelho do momento histórico. Pensamos, então, que Clement Greenberg, “como filósofo e crítico nesse sentido pertence ao alto modernismo, tendo articulado mais vigorosamente do que ninguém as dimensões desse período, a sua é uma crítica da pura pintura, ou da pintura como pura” (DANTO, 2006, p.77). Da análise de Arthur Danto sobre a defesa da ideia da pureza da obra de

arte, principalmente a partir do modernismo, levada a cabo por Clement Greenberg, podemos sublinhar a seguinte passagem que nos fala de muito perto, considerando, sobretudo, a questão da correspondência entre as artes:

Os impulsos internos do modernismo, tal como eram vistos por Greenberg, eram completamente fundamentalistas. Cada uma das artes, tanto a pintura como as outras, tinha de determinar o que era de peculiar a si mesma – o que pertencia somente a ela. É claro que a pintura “estreitaria a sua área de competência, mas ao mesmo tempo tornaria a posse daquela área ainda mais certa”. Portanto, a prática de uma arte foi, ao mesmo tempo, uma autocrítica daquela arte, o que significou a eliminação, de cada um das artes, de “todo e qualquer efeito que pudesse ser concebidamente tomado por empréstimo de ou pelo meio de qualquer outra arte. Com isso, toda arte se tornaria “pura”, e em sua pureza encontraria a garantia de seus padrões, bem como de sua independência” (DANTO, 2006, p.77).

Vemos, então, que

A busca da pureza artística culminou, entre outras manifestações, na rejeição das qualidades “literárias” (por exemplo, da representação e da narrativa) em certos momentos heroicos da pintura, escultura, música e dança no século XX. Ao mesmo tempo, historiadores de várias artes, operando dentro de disciplinas acadêmicas institucionalmente separadas umas das outras, começaram a substituir a orientação “extrínseca” da historiografia positivista por critérios “intrínsecos” a cada arte na análise das mudanças de estilos. Assim, passaram a insistir na trajetória e no ritmo particulares ao desenvolvimento de cada uma das artes, e teóricos debateram sobre a essência ou natureza própria de várias artes, que eram então contrastadas mais do que vistas como inextricavelmente (ou ainda na metáfora romântica empregada por Butcher, “organicamente”) inter-relacionadas (CLÜVER, 2001, p.335).

Entretanto, o conhecimento de si, colocado em execução pela arte moderna, passa necessariamente pelo conhecimento do Outro; com isso, temos assistido também a crescentes e produtivos intercâmbios e conjunções entre as diferentes artes. A questão da alteridade, a partir do modernismo, coloca-se cada vez com mais força. Logo, reconhecemos, com Marc Jimenez, que

Hoje duas tendências se enfrentam: as artes especializaram-se a um ponto extremo. Sua prática usa técnicas e procedimentos extremamente especializados, e constatamos que os artistas das diversas disciplinas não se correspondem entre si. Porém, paradoxalmente, assistimos a aproximações, a conjunções, a intercâmbios que tendem a abolir divisórias. Tudo acontece como se a vontade de criar elos entre as diferentes práticas artísticas, de associar material heterogêneos, de conjugar as práticas artísticas, fosse mais forte do que a preocupação de classificar, de ordenar, de “administrar” o domínio do imaginário e do sensível. Não se estaria sonhando com uma “polissenso-rialidade” que reatasse, de forma nostálgica, com a “obra de arte total” e se esforçasse para unificar a esfera estética? (JIMENEZ, 1999, p.103).

Podemos pensar que, se de um lado, na esteira das afirmações de Greenberg e Danto, o modernismo se caracterizaria pela busca de uma “pureza” em arte, por outro lado, a arte pós-modernista caminharia em direção contrária à autonomia e auto-referencialidade própria do modernismo. Assim,

(...) a arte pós-modernista está preocupada não com a pureza formal dos objetos artísticos tradicionais, mas com a “impureza” textual – as interconexões de poder e do conhecimento nas representações sociais. É nesses termos que o objeto de arte – de fato, o campo da arte – mudou, na medida em que o velho decoro iluminista de formas distintas de expressão (visual *versus* literária, temporal *versus* espacial), enraizado em áreas separadas de competência, já não é mais obedecido. E, com essa desestruturação do objeto e de seu campo, surgiu um descentramento do sujeito, tanto em relação ao artista quanto ao público (FOSTER, 1996, p.178).

Ao longo dos diferentes movimentos artísticos e, mais precisamente, no Modernismo, ocorreram trocas e intercâmbios entre artes distintas, pois, “o que caracteriza os movimentos modernos são actividades, programas e manifestos partilhados por artistas de vários campos” (CLÜVER, 2001, p.350). Nesse sentido, podemos citar, como exemplo, Paul Valéry, que em *Souvenirs poétiques*, “comenta sobre a amizade de alguns pintores impressionistas com poetas, discutindo questões estéticas, refletindo sobre a arte vizinha e buscando, cada um, a essência de sua própria arte” (GONÇALVES, 2004, p.25). Outro nome a ser destacado é o do pintor Wassily Kandinsky, para quem a máxima de Sócrates “Conhece-te a ti mesmo” tornou-se símbolo dos artistas modernos. Todavia, essa máxima traz implicações paradoxais, na medida em que, “ao procurar a essência de seu próprio meio de produção, cada artista passou mais e mais a observar, colocar sua atenção no sistema vizinho” (GONÇALVES, 2004, p.26). Diante do exposto, podemos evocar, uma vez mais, a reflexão proposta por Marc Jimenez em *La querelle de l’art contemporain*, quando, ao discorrer sobre a atuação dos artistas contemporâneos, registrará que, atualmente, os artistas não se prendem mais aos seus “médios” e procedem à obliteração das fronteiras interartísticas em nome de uma produtiva interlocução, logo, “Em nossos dias, o artista contemporâneo não se limita mais a um único media. Pintor ou escultor, ele pode acumular as funções, de performer, de instalador, de cineasta, de músico, etc.” (JIMENEZ, 2005, p.28. Tradução nossa).

As palavras de Jimenez atestam a correspondência interartística de forma que artistas têm recorrido, na elaboração de suas obras, a dois ou mais sistemas de signos ou média. Com isso, assistimos à convivência, produtiva e inseparável, em uma mesma obra, de elementos pictóricos, literários, cinematográficos, musicais. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, em texto intitulado “A letra como imagem, a imagem da letra”, registra que,

(...) não mais preocupada com a pureza formal dos veículos artísticos tradicionais, a arte recente volta-se para as ‘impurezas textuais’. O campo da arte mudou na medida em que a separação entre formas distintas de expressão

(como expressão visual *versus* expressão literária) já não é mais obedecida. Assim, como não há mais um limite preciso entre o visual e o literário, também tempo e espaço se articulam, e o que Hal Foster chamou de ‘impureza textual’ pode estender-se até a quebra dos limites entre as linguagens (VERNEROSO, 2005, p.46).

A reflexão interartística, para ser produtiva, pode e deve valer-se de aportes teóricos provenientes dos mais diversos campos de pesquisa, dentre eles, poderíamos citar, a Semiótica, a Psicanálise, a Crítica de arte, a Fenomenologia, a Estética e, *last but not least*, a Literatura Comparada, entre outros. Com isso, evocamos Étienne Souriau, uma vez mais, quando, ao discorrer sobre o método a ser empregado na comparação interartística, observará que:

(...) contentar-se em afirmar globalmente esse parentesco, essa correspondência, é ficar no limiar do problema. Se quisermos penetrar até o âmago de cada arte, aprender correspondências capitais, motivos cujos princípios sejam os mesmos nas mais diversas técnicas, ou — quem sabe? — descobrir leis de proporção ou esquemas de estrutura válidos para a poesia e a arquitetura ou para a pintura e a dança, deveremos instituir toda uma disciplina, forjar conceitos novos, organizar um vocabulário comum, talvez inventar meios de exploração verdadeiramente paradoxais (SOURIAU, 1983, p.18).

Chamamos a atenção para o fato de que nos encontramos, hoje, frente a um novo objeto de estudo, não mais (e apenas) a influência da literatura sobre a pintura, mas, também, a influência que esta última exerce sobre a primeira. Na verdade, *para além* da influência, talvez pudéssemos pensar em “correspondência” entre literatura e pintura, texto e imagem, ou, ainda, entre verbal e visual. Dessa forma, para que possamos transitar de maneira mais produtiva e segura no terreno movediço da pesquisa interartística, devemos, sim, nos valer dos mais diferentes campos de investigação, uma vez que cada um daqueles campos nos fornecerá subsídios teórico-metodológicos para procedermos às nossas análises.

No início desse artigo, salientamos que, ao nos atermos à análise mais detalhada sobre a comparação interartística, estaríamos, dessa forma, ampliando nosso conhecimento acerca das artes colocadas em diálogo e, principalmente, do fenômeno estético como um todo. Diante disso, as palavras de Jimenez mencionadas anteriormente potencializam nosso raciocínio, uma vez que apontam para uma obliteração das divisões entre as artes (e isso por parte dos artistas, aqueles que tornam reais os objetos de arte) no sentido de formar uma “obra de arte total”. Por mais ingênua que possa parecer essa ideia, não podemos deixar de trazê-la para o plano da reflexão interartística, pois, se consideramos, em princípio, as discussões e trocas teóricas e metodológicas empreendidas pelos artistas, de forma mais sistemática, a partir do pós-impressionismo, nos daremos conta, então, do quanto tem havido esses intercâmbios, chegando, inclusive, a não existir mais a exclusividade, por uma arte, de determinado material. Nesse sentido, pensamos que há, hoje, uma forte tendência de combinação entre diferentes linguagens, também, dentro de uma arte, assim, se pensarmos nas artes plásticas, podemos observar

que os limites entre desenho, pintura, gravura e escultura já não são mais tão rígidos. Pensando, também, em termos da Literatura, a proliferação da Internet e dos blogs fez com que houvesse uma instabilidade nos limiares entre conto, crônica, poesia e até mesmo romance. Por último, não podemos deixar de mencionar que o advento das novas mídias proporcionou a rediscussão dos limites entre artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, vídeo, fotografia etc. ☒

PEDROSO JÚNIOR, N. C. *UT PICTURA POESIS: FROM INTERARTS TO INTERMEDIA*

Abstract

The correspondence of arts is a topos so ancient in our culture, that remounts to the beginning of our civilization. We intend, in this article, throughout a historical overview, to re-trace a theoretical and critical trajectory that demonstrate the way that occurred the comparison between the different arts. Therein, we observe that, in the interartistic arena, the different arts attempted several impacts in order to occupy the top of the hierarchical scale, becoming, this way, the model to be followed by the others. Beyond the trial of establishing an interartistic hierarchical scale, we find ourselves in front of a paradoxical situation, because the different arts turned to themselves, searching new techniques, methodologies, that is, a larger knowledge of themselves. However, in the searching of self-knowledge the arts end appropriating them in a way conscientious or not of theoretical and methodological material and practice of other arts, confirming, this way, that the self-knowledge passes throughout the knowledge of the other.

Keywords

literature; painting; correspondence

Referências

AUMONT, Jacques. *La estética hoy*. Madrid: Cátedra, 1998. 335p.

BARBOSA, João Alexandre. O *Laokoon* Revisitado. In: _____. *Entrelivros*. São Paulo: Ate-liê Editorial, 1999, p.115-122.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: introdução crítica. In: BUESCU, Helena Carvalho; DUARTE, João Ferreira & GUSMAO, Manuel (Orgs.). *A floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p.333-362.

CLÜVER, Claus. "Inter Textus/Inter Artes/ Inter Media". In: ALETRIA: revista de estudos de literatura, v.6, 1998/1999. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, p11-41.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, Sandra (Org.). *Literaturas, artes e saberes*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: ABRALIC, 2008, p.209-232.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P.B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996. 127p.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e seus limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. 294p.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005. 125p.

DIDEROT, Denis. *Carta sobre os surdos-mudos: para uso dos que ouvem e falam*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. 95p.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996. 296p.

GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla*. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico. Barcelona: El acantilado, 1999. 382p.

GONÇALVES, José Aguinaldo. *Laokoon Revisitado – Relações Homológicas Entre Texto e Imagem*. São Paulo: Editora EDUSP, 1994. 334p.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura – ensaios críticos*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1989. 280p.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p.75-96.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 1032p.

HORÁCIO. Arte poética. In: BRANDÃO, José Ribeiro (Org.). *A poética clássica: Aristóteles, Horácio e Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997. 116p.

JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005. 402p.

_____. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moreto. São Leopoldo/RS: Ed. UNISINOS, 1999. 413p.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 128p.

LESSING, Gottholp Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. 320p.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 88p.

MELLO, Celina Moreira. Do poeta e do pintor. In: VAZ, Paulo Bernardo & CASA NOVA, Vera (Orgs.). *Estação Imagem: desafios*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.101-113.

MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Michel Foucault – Estética: Literatura e Pintura, Música e cinema*. Trad. Ines Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.484p.

MUKAROVISKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. 350p.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. As semioses pictóricas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p.115-158.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Artes Plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1993. 208p.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 224p.

REMAK, Henry H. Literatura Comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo Faria & CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; Ed. USP, 1983.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. "A letra como imagem, a imagem como letra". In: NAZARIO, Luiz & FRANCA, Patrícia (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.46-67.