A PALAVRA EM BUSCA DA IMAGEM E DO SOM

Eleonora Stanziona Viggiano

Existe uma relação evidente de inspiração entre a literatura, a música e as artes plásticas, na medida em que cada uma dessas manifestações artísticas pode fornecer temas a serem reelaborados pelas outras. Exemplo clássico desse intercâmbio seria a utilização do romance *O Guarani*, de José de Alencar, por Carlos Gomes, na ópera homônima. Mas, estaria a relação entre as artes limitada apenas à inspiração? Não haveria uma ligação mais forte, básica e profunda entre as diversas formas de expressão de um sentimento artístico? René Wellek é cético em relação a essa ligação. A intenção da literatura de se tornar pintura ou música é, na opinião desse teórico, infrutífera, pois não conduz a um método preciso para a análise objetiva das obras de arte. Se tal relação existe, estará apenas nas intenções e teorias dos artistas, cujo resultado se torna insatisfatório porque a emoção causada pela arte é *particular, individual e indefinível.* Tampouco o *espírito do tempo* será suficiente para estabelecer uma relação profícua, pois ele se manifesta de modo diferente nas diversas artes (1962: 163).

As artes, entretanto, se tocaram em diversos pontos ao longo da História, seja nos versos de poetas como Anacreonte (séc. VI a.C.) seja na famosa frase de Horácio: *ut pictura poesis.* Aristóteles, em sua *Poética*, refere-se apenas a uma arte: a arte da imitação, cujas variações quanto ao *meio, objetos* e *maneira* resultariam nas diferenças entre a literatura, a pintura, a escultura, a música e a dança.

No final do século XIX, o relacionamento entre as artes se fortificou, com o advento das escolas parnasiana e simbolista. Os parnasianos pretendiam que sua poesia fosse uma descrição perfeita como um quadro ou uma escultura, tão perfeita que causasse no leitor a impressão de estar diante da obra plástica em si. Os simbolistas, por sua vez, desejavam um verso que possuísse a fluidez e a liberdade da música.

O objetivo deste trabalho não é discutir se tal paralelismo existe nem até que ponto ele vai, mas, sim, a intenção dos escritores de se aproximar das outras artes, intenção esta expressa tanto em textos doutrinários quanto nas obras em si. Para tanto, serão aqui retomados os ideais do Parnasianismo e do Simbolismo, expressos nos textos dos precursores franceses desses movimentos, além de seus reflexos na poesia brasileira do último quartel de Oitocentos.

A literatura e as outras artes

Em seu estudo *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Heinrich Wölfflin estabelece cinco categorias para o estudo da história das artes plásticas. Essas categorias distinguem a arte do período renascentista e barroco com base em cinco critérios, formando um sistema de oposições:

Renascimento	**Barroco**
Linear	Pintural
Forma fechada	Forma aberta
Uso de planos	Profundidade
Multiplicidade	Unidade
Nitidez	Confusão

Apesar de esses critérios terem sido criados para as artes plásticas, é possível transferi-los para a literatura com a finalidade de esquematizar a distinção entre os períodos artísticos. Exemplo dessa transferência foi a aplicação dessas categorias à obra de Shakespeare, realizada por Oscar Walzel com base nos pares dicotômicos elaborados por Wölfflin. (WELLEK, 1962: 167).

Em verdade, essas cinco categorias, que dão origem, segundo Wölfflin, à distinção Renascimento/Barroco, nada mais são do que a conhecida distinção clássico/romântico, e, por extensão, a distinção que interessa a este estudo: Parnasianismo/Simbolismo.

De fato, é possível estabelecer uma relação de dualidade entre esses dois últimos períodos. No Parnasianismo, tem-se uma poesia mais rígida, formal, onde a descrição objetiva leva à imagem nítida, à linha clara, à construção fechada. No Simbolismo, a arte do verso perde sua objetividade e se aprofunda em temas místicos e espirituais; a música inspira a liberdade, a sonoridade e a fluidez das palavras; a obra se abre a interpretações mais amplas.

O Parnasianismo e o Simbolismo são, consabidamente, movimentos importados da Europa. Celeiro da arte mundial por um longo período, a França enviou ao Brasil, a partir do início do século XIX, as doutrinas, as ideologias e os modelos literários e artísticos que influenciaram gerações desde os tempos românticos. Os poetas parnasianos e simbolistas brasileiros beberam diretamente na fonte dos colegas franceses: nos livros de Charles Baudelaire, Téophile Gautier, Leconte de Lisle, José Maria de Heredia e Paul Verlaine. Esses poetas precursores lançaram ao mundo, através de seus textos, seus ideais estéticos.

O movimento parnasiano, como os movimentos neoclássicos, caracterizou-se por um interesse particular pela arte greco-latina, em especial a

escultura, talvez por ser essa a expressão da arte helênica e romana que melhor resistiu ao tempo. Gautier e Leconte foram precursores dessa aproximação da literatura com a arte do cinzel. O primeiro, em seu poema "L'Art", alude, como ideal plástico, à eternidade da beleza plástica. Por essa trilha iria também o segundo que, em sua poesia, exprime perfeitamente esse ideal de inter-relacionamento entre arte e literatura. O poema "Niobé", de Leconte de Lisle, é disso um exemplo perfeito. A descrição escultural da mulher leva o leitor a crer que o poeta se inspirou, para escrevê-lo, em uma estátua de mármore e não em um ser humano de carne e osso:

> *Comme un grand corps taillé par une main habile,*
> *Le marbre te saisit d'une étreinte immobile:*
> *Des pleurs marmoréens ruissèlent de tes yeux;*
> *La neige du Paros ceint ton front soucieux;* (s.d.: 158)

Os vocábulos utilizados lembram a arte da escultura: *taillé, marbre, immobile.* É possível que "Niobé" tenha sido sugerido ao poeta pela estátua da Vênus de Milo, descoberta em 1820. Essa famosa escultura inspirou também diversos parnasianos brasileiros. O poema "Vénus de Milo", de Leconte de Lisle, ilustra bem esse interesse pela Deusa do Amor:

> *Marbre sacré, vêtu de force et de génie,*
> *Déesse irrésistible au port victorieux;*
> *Pure comme un éclair et comme une harmonie,*
> *O Vénus, ô beauté, blanche mère des Dieux!* (*Ibid.*: 134)

Desse modo, graças a seu olhar de artista plástico, o poeta *esculpe*, usando palavras, suas visões com objetividade e gosto pelas formas perfeitas.

Sob outro prisma, a poesia possui vários elementos que a aproximam da música. No nível da estrutura, encontramos o *leitmotiv* e os vários processos de repetição que constroem tanto a música quanto a poesia. Mas o que mais aproxima as duas artes é o intento de ligar o sentido ao som. O movimento simbolista procurou realizar esse intento explorando a musicalidade do poema, condição para a liberdade de interpretação do leitor.

Paul Valéry, ao se referir aos participantes do movimento simbolista, afirma: *Alguns escrevem com a preocupação de tomar emprestado da música o que puderem corromper por meio de analogias; de vez em quando tentam dar às suas obras o dispositivo de uma partitura de orquestra* (1991: 67). De fato, eles perseguiam esse ideal de interação com a música e deixavam-no transparecer em seus textos poéticos e doutrinários.

Charles Baudelaire e Paul Verlaine explicitaram nos textos "Música e sugestão" e "L'Art poétique", respectivamente, as razões da musicalidade de

seus poemas. Para Baudelaire, o valor da música está nas sugestões que ela provoca. Segundo o poeta, ela possibilita aos homens sensíveis a oportunidade de experimentar tudo aquilo que experimentou o artista ao compor. Além disso, o poema teria o poder de sugerir sons, cores e idéias, e de ser sugerido por elas (*Apud* GOMES, 1994: 47-48).

A música é a mais sugestiva das artes, pois não tem compromisso com a objetividade, sendo livre para provocar analogias, estimulando a imaginação do ouvinte. Ela seria, portanto, um canal direto para o mundo das sugestões. Apoiando-se na sua própria teoria das correspondências, Baudelaire chega a propor o caráter objetivo dessas relações, uma vez que *a verdadeira música causa idéias análogas em cérebros diferentes* (*Ibid.*).

Ponto comum entre Baudelaire e Verlaine é a ambição de transformar a poesia em música. Verlaine, porém, não se baseia na teoria das correspondências. A música, para ele, era mais um elemento formal do que uma forma de concepção do mundo, como pensava Baudelaire. A imprecisão do verso *ímpar* torna o poema *mais vago e solúvel no ar*. A sinestésica *canção cinzenta* mostra a propósito de tornar a poesia vaga, em um tom entre o branco e negro:

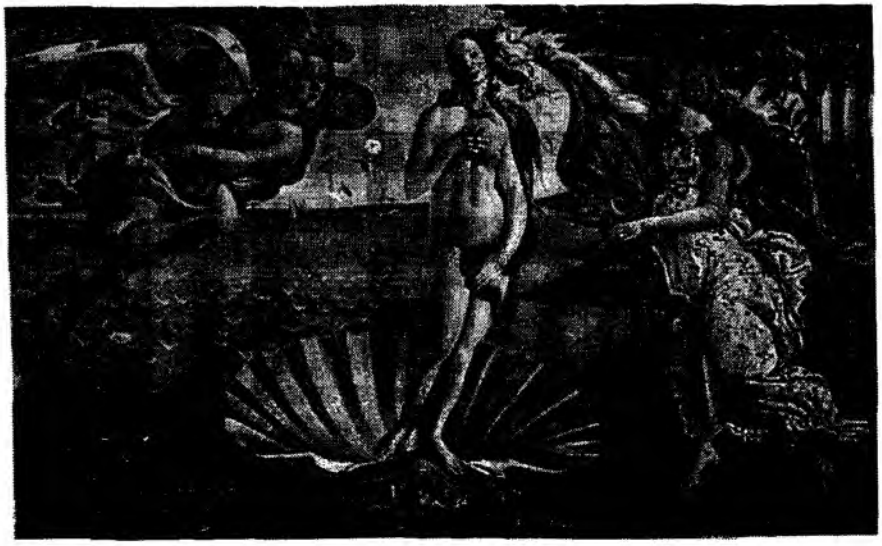
De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint, (...) (GOMES, 1994: 62).

A poesia simbolista brasileira tem visível influência do Simbolismo francês em poetas como Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, Álvaro Moreyra, Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens.

O Parnasianismo

Na produção poética do Parnasianismo, percebe-se, como tema recorrente, as artes plásticas, não só a escultura (a lição bem estudada de Leconte de Lisle), mas também a pintura. Os poetas Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Francisca Júlia e Luís Guimarães Júnior são aqui comparados graças a uma imagem recorrente no período: a deusa Vênus, inspirada na própria *Vênus de Milo* ou em outras obras como a *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli.



Os poemas "Citera", de Raimundo Correia, "Anfitrite", de Francisca Júlia, e "Afrodite", de Alberto de Oliveira, *pintam* claramente, diante dos olhos do leitor, uma imagem mitológica bem aos moldes da *Vênus* de Botticelli. Os vocábulos utilizados, comuns aos três poemas, revela o *quadro* aos leitores:

"Citera"	**"Anfitrite"**	**"Afrodite"**
mar	mar	mar
	oceano	oceano
espuma	espuma	espumas
pérolas		pérolas
	ondas	vagas
	vento	vento
envolta em doce,	envolta em áurea	abrem-se em brumas
luminosa bruma	luminosa bruma	
	nudez	nua
bela	esplêndida	formosa
águas	água	águas

Os três poemas têm muito em comum, e é evidente a intenção dos artistas de retratar o ambiente que cerca a Vênus (a espuma, o mar, o vento, a bruma).

No poema "Vênus de Milo", de Luís Guimarães Júnior, a deusa é a mesma, mas a imagem é outra:

Vênus sem braços! Eternal grandeza!
Abençoada seja a mão calosa,
Que te arrancou à entranha criminosa
Da terra e deu-te a divinal Realeza!

Dir-se-ia, oh Deus! Que avara Natureza
Enterrando-a no seio misteriosa
Ocultava-a dos homens – invejosa
Desse prodígio enorme de Beleza.

Não há flama no sol, flama tão bela
Como o raio daquele olhar gelado
Que a Arte dirige em meio da procela:

E o Mundo inteiro curva-se pasmado,
Roja-lhe aos pés marmóreos, – e vê nela
Um sorriso de Deus petrificado. (1925: 59)

Vênus de Milo.
Finais do século II a.C.

As expressões *Vênus sem braços* e *Deus petrificado*, assim como o vocábulo *marmóreo*, mostram bem a fonte de inspiração do poeta brasileiro: Leconte de Lisle, em cujo poema homônimo encontramos expressões como *marbre sacré* e *flot marmoréen*. Nesse texto, inclusive, o autor rejeita Afrodite, a Vênus botticelliana, *au bercement de l'onde, / Sur ta conque azur*, manifestando sua preferência pela brancura da deusa de mármore da ilha de Milo.

Mas não foram só os deuses que povoaram as imagens parnasianas. Quadros realistas e até mesmo impressionistas também foram descritos pelos poetas do Parnaso. Retratos de pessoas (como "Esmeralda", de B. Lopes) e paisagens bucólicas foram temas constantes da poesia parnasiana, bem de acordo com o gosto finissecular. Versos como

> *Vacas, que estão a pastar,*
> *Em grupo, pelas campinas ,*
> *Respiram pelas narinas*
> *A doce frescura do ar.* (FRANCISCA JÚLIA, 1961: 180)

evidenciam a intenção de descrever uma cena realista, que lembra obras como as do pintor brasileiro João Batista da Costa (1865-1926). Já poemas como "Crepúsculo", de Francisca Júlia, descrevem um quadro de maneira difusa, aproximando-se da estética impressionista, já a caminho do Simbolismo:

> *Todas as cousas têm o aspecto vago e mudo*
> *Como se as envolvesse uma bruma de incenso;*
> *No alto, uma nuvem, só, num nastro largo e extenso,*
> *Precinta do céu calmo a cariz de veludo.*
>
> *Tudo: o campo, a montanha, o alto rochedo agudo*
> *Se esfuma numa suave água-tinta... e, suspenso,*
> *Espalhando-se no ar, como um nevoeiro denso,*
> *Um tom neutro de cinza empoeirando tudo.* (1961: 109)

O Simbolismo

Os poetas simbolistas brasileiros absorveram bem os ideais de seus colegas franceses: fizeram uma poesia musical, tanto no nível formal quanto no temático. Os aspectos musicais na forma do poema são observáveis no uso de figuras e de elementos tais como: repetições, aliterações e *leitmotiv*. Na temática, é mais explícita a intenção de trazer musicalidade ao poema: temas como sinos, canto, melodia, instrumentos musicais, claves e sons se repetem. Dos poetas que utilizam esses elementos, destacam-se: Alphonsus de Guimaraens, Álvaro Moreyra, Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens.

João Batista da Costa, *Sapucaeiras engalanadas*

No poeta de Mariana, seguidor de Verlaine, a musicalidade dos versos se faz evidente em muitos passos, como no famoso refrão de "A catedral": *E o sino chama em lúgubres responsos: / Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!*

A aliteração do fonema *s* e a reiteração do *o* fechado traduzem uma sensação sombria, ou, como quer o poeta, lúgubre. O sino, imagem que se repetirá nos três outros exemplos aqui citados, traz em suas badaladas a sonoridade desejada que torna ainda mais sombria a atmosfera. A repetição de *Pobre Alphonsus* alude ao som das badaladas do sino.

A "Canção dolente", de Álvaro Moreyra, já no título mostra a que veio o poeta: cantar. A primeira estrofe nos diz:

Salgueiros trêmulos, belos!
meus camaradas tão bons!
vós sois como violoncelos
onde o vento acorda sons... (MURICY, 1987: 1009)

A aliteração em *s* sugere o vento a sibilar entre os salgueiros e, como violoncelos, a emitir sons. A temática musical aí está clara, com a imagem do violoncelo e, na segunda estrofe, referências à melodia, ao sino e ao canto se fazem presentes:

Melodia dos destinos!
voz do tempo! voz plangente!
Ah! Na saudade dos sinos
Canta a saudade da gente... (*Ibid.*)

Ronald de Carvalho evidencia, em seu "Soneto azul", outro elemento usado na elaboração da musicalidade do poema: a pontuação. Nos poetas anteriormente expostos, já era possível observar essa característica nas exclamações e reticências. Mas, em Ronald de Carvalho, as reticências se repetem e dão um andamento todo especial ao poema:

— Clave de sons azuis que evocam meus sentidos
em ritmos imortais, feitos de nervos flavos
e doçuras ideais de sinos esquecidos...

— Clave de sons azuis... nevoeiro de azuis... fria
cabeça de vitral... saudade azul de cravo...
lábio azul... mãos azuis... minha Monotonia... (GÓES, 1959: 325)

Os termos do vocabulário musical são vários: *clave*, *sons*, *ritmos*, *sinos*, *cravo*. A repetição é evidente, para caracterizar o uso do *leitmotiv* principal: o *azul* torna-se motivo recorrente no poema a ponto de ter importância estrutural.

Essa alusão à cor, que não é a única no poema (além dela há *rubro* [v. 4] e *flavos*) mostra uma influência da poesia de Rimbaud, que, no seu soneto "Voyalles", relaciona as vogais às cores e aos estados de espírito.

Finalmente, Eduardo de Guimaraens, em "Na tarde morta", *musicaliza* a imagem do sino, muito comum, como já foi visto, na poesia simbolista:

Na tarde
morta,
que sino
chora?

Não chora ,
canta ,
repica,
tine... (MURICY, 1989: 1060)

Conclusão

A inter-relação entre as artes, como procurou-se evidenciar no estudo dos poetas parnasianos e simbolistas, existe e cada vez mais se fortifica. Apesar de a ligação objetiva não existir (ou de não ter sido devidamente percebida) fora da intenção e teoria dos poetas, como afirma René Wellek, a literatura invade o território das artes plásticas e da música – e vice-versa – desde a Antigüidade. Essa ligação, fortificada no século XIX, tem aumentado e tenderá a aumentar ainda mais com os estudos interdisciplinares, novamente em voga, e com a expansão dos meios de expressão artística. A ópera, a música popular, o cinema, a fotografia, os quadrinhos de arte, o *video-clip*, as performances, a arte interativa e a arte multimídia exacerbam essa possibilidade de interação entre não apenas duas, mas várias artes. Se são válidas (e artísticas) ou não é uma discussão que sairá do âmbito exclusivo da arte e incluirá fatores diversos como tecnologia e sociedade. Ultrapassando, porém, as fronteiras da teoria objetiva e analítica, fica a sensação da existência – independente dos *meios* materiais e da época – de um sentimento poético único: artístico, estético e humano.

Bibliografia

GÓES, Fernando. *Panorama da poesia brasileira*: O Simbolismo. Vol. IV. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista.* Tradução de de Eliane Fittipaldi Pereira e Carlos Alberto Vechi. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Sonetos e rimas.* 4. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1925.

LECONTE DE LISLE, Charles Marie. *Poèmes antiques. Paris: Alphonse Lemerre, s.d.*

LÔBO, Danilo. *O poema e o quadro*: O picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto. Brasília: Thesaurus, 1981.

_____. Francisca Júlia: Entre o pincel e a pena. *Travessia, 23*: 210-225, 1991.

_____, MENDES, Josué de Sousa, OLIVEIRA, Maria Elvira de Melo. *Introdução à estética parnasiana.* Brasília: Thesaurus, 1994.

PIVA, Luiz. *Literatura e música.* Brasília: Musimed, 1990.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Panorama da poesia brasileira*: O Parnasianismo. Vol. III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

SILVA, Francisca Júlia. *Poesia.* São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1961.

VALÉRY, Paul. *Variedades.* São Paulo: Iluminuras, 1991.

WELLEK, René e WARREN, Austin. Literatura e outras artes. In: *Teoria da literatura.* Trad. de José Palla e Carmo. 3. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962, p. 157-170.

WÖLFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*). Tradução espanhola de José Moreno Villa. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

ELEONORA STANZIONA VIGGIANO é aluna do Curso de Letras da UnB.