

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

ALEX SANDRA DE CARVALHO

RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS

Goiânia – GO
2018

ALEX SANDRA DE CARVALHO

RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária – da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves.

Goiânia – GO
2018

C331r Carvalho, Alex Sandra de

Relações intersemióticas entre literatura e artes plásticas:
uma análise em psicodinâmica do trabalho [manuscrito]/ Carvalho,
Alex Sandra de. -- 2018.

102.; il.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de
Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia,
2018

Inclui referências f.98-102

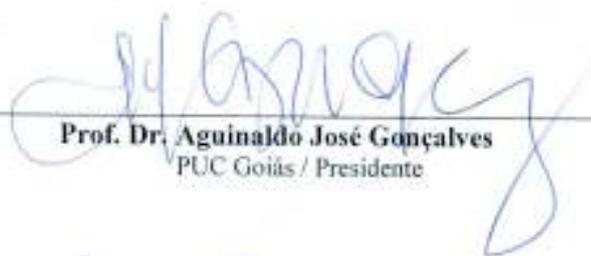
1.Semiótica. .2. Crítica literária. 3. Literatura – Artes plásticas.
I.Golçalves, Aguinaldo José. II. Pontifícia Universidade Católica de
Goiás. III. Título.

CDU: 82.09:73(043)

RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS ENTRE LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS

Dissertação aprovada em 22 de fevereiro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás / Examinadora Interna



Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes
UFG / Examinador Externo

Profa. Dra. Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente



Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira
UnB / Examinador Externo Suplente

Dedico aos meus familiares, professores e amigos.

Agradeço a Deus por ter me possibilitado sua realização.

Ao Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves pelas ricas reflexões.

À minha família pelo incentivo.

Aos professores e amigos por tornar esta jornada mais prazerosa e menos solitária.

Teoria das Cores

Era uma vez um pintor que tinha um aquário e, dentro do aquário, um peixe encarnado. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor encarnada, quando a certa altura começou a tornar-se negro a partir – digamos – de dentro. Era um nó negro por detrás da cor vermelha e que, insidioso, se desenvolvia para fora, alastrando-se e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário, o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe.

O problema do artista era este: obrigado a interromper o quadro que pintava e onde estava a aparecer o vermelho do seu peixe, não sabia agora o que fazer da cor preta que o peixe lhe ensinava. Assim, os elementos do problema constituíam-se na própria observação dos fatos e punham-se por uma ordem, a saber: 1º) peixe, cor vermelha, pintor, em que a cor vermelha era o nexa estabelecido entre o peixe e o quadro, através do pintor; 2º) peixe, cor preta, pintor, em que a cor preta formava a insidia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existia apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose. Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo.

(HELDER, 2015)

RESUMO

Esta pesquisa aborda relações intersemióticas entre literatura e artes plásticas, cujo fio condutor é o processo de metamorfose (ou desreferencialização) no trabalho de arte, bem como a potência geradora de sentidos resultante de tal processo. Assim, este trabalho objetiva articular relações homológicas estruturais entre sistemas semióticos distintos (literários e plásticos) de modo a gerar a mútua iluminação entre eles. Busca apresentar caminhos de compreensão da obra de arte por meio da explicitação de conjunções de raízes ao estabelecer homologias estruturais quanto ao processo de criação. Em síntese, o trabalho objetiva penetrar nas minudências das linguagens (verbal e visual) a fim de revelá-las nos seus procedimentos construtivos e significativos. Para isso, este trabalho fundamentou-se em intensa pesquisa bibliográfica e perscrutação das obras analisadas. Dentre elas, priorizaram-se dois pares de obras a fim de estabelecer um diálogo entre literatura e pintura: a novela *A Metamorfose*, de Franz Kafka, e o quadro *O Antropomórfico Gabinete*, de Salvador Dalí; o romance *Aquele mundo de Vasabarro*, de José J. Veiga, e a obra plástica *A Trincheira*, de Otto Dix. Disso, infere-se, portanto, que as obras de arte literárias e plásticas, sobretudo da modernidade, assemelham-se, mais intensamente, quanto ao processo de criação, ou melhor dizendo, quanto ao processo de *Metamorfose (desreferencialização) no trabalho de arte*, responsável por criar novos e mais sentidos. Portanto, estilhaços de signos unem-se para gerar uma forma nova, metamorfoseada em signo complexo, cujos fundamentos assentam-se nos procedimentos de *desrealização, desautomatização, singularização e estranhamento*, muito comuns às artes desreferencializadas da modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Intersemiótica. Homologia. Artes. Metamorfose. Desreferencialização.

ABSTRACT

This research approaches the intersemiotic relations between literature and the plastic arts, which the main goal is the process of metamorphosis (or dereferentiation) in art work, as well as the sense-generating power resulting of such a process. Thus, this work aims to articulate structural homological relations between distinct semiotic systems (literary and plastic) in order to generate mutual enlightenment between them. It seeks to present ways of understanding the work of art through the explanation of conjunctions of roots by establishing structural homologies to the creation process. In fact, the work aims to penetrate the particularities of languages (verbal and visual) in order to reveal them in their constructive and meaningful procedures. So, this work was based on intense bibliographical research and analysis of the works analyzed. Among them, two pairs of works were prioritized in order to establish a dialogue between literature and painting: the novel *The Metamorphosis*, by Franz Kafka, and the painting *The Anthropomorphic Cabinet*, by Salvador Dalí; the novel *El mundo de Vasabarro*, by José J. Veiga, and the plastic work *The Trench*, by Otto Dix. In addition, the literary and artistic works of art, especially of modernity, are more closely related to the process of creation, or rather to the process of Metamorphosis (dereferentiation) in art work, responsible for creating new and more senses. Thus, pieces of signs connect to generate a new form, metamorphosed into a complex sign, which foundations are based on the procedures of derealization, deautomation, singularization and estrangement, very common to the dereferred arts of modernity.

KEYWORDS: Intersemiotics. Homology. Arts. Metamorphosis. Dereferencing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pintura Azul	25
Figura 2: Quarto em Arles	33
Figura 3: Girassóis	36
Figura 4: As metamorfoses de um touro.....	46
Figura 5: Canibalismo de Outono.....	50
Figura 6: Pássaro no Espaço	58
Figura 7: O Antropomórfico Gabinete	62
Figura 8: O terapeuta	77
Figura 9: Auto-Retrato Mole com fatia de bacon frito	78
Figura 10: A Trincheira	88
Figura 11: Trincheiras.....	92

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
I - SIMILITUDES ESTRUTURAIS ENTRE SISTEMAS DE ARTE DISTINTOS.....	12
1.1 Analogia/Homologia: conjunções e disjunções	15
1.2 Pontos de intersecção entre as artes	21
II - FUNDAMENTOS DINÂMICOS DA SIGNIFICÂNCIA POÉTICA	38
2.1 A <i>desreferencialização</i> determinante para a geração de novos sentidos: a potência das artes visuais e verbais	43
2.2 O processo de <i>Metamorfose</i> no trabalho de arte.....	48
III - SIMILARIDADE DOS PROCEDIMENTOS.....	59
3.1 <i>A Metamorfose</i> , de Franz Kafka, e <i>O Antropomórfico Gabinete</i> , de Salvador Dalí	60
3.2 Ampliando o diálogo	76
3.3 <i>Aquele mundo de Vasabarro</i> s, de José J. Veiga, e <i>A trincheira</i> , de Otto Dix	81
IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS	98

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As nítidas similitudes estruturais entre sistemas de arte distintos, que há muito vêm inquietando a humanidade, conduzem as reflexões teóricas, aqui, apresentadas. Com foco nas artes literária e plástica, esta pesquisa apresenta-se como uma proposta intersemiótica e intertextual que lança luz não a uma unidade de efeitos, mas à unidade de ação, não a uma unidade de produtos, mas à **unidade do processo criador**, de modo que interessa ver, aqui, a arte não como *érgon* (produto), como algo acabado, pronto, mas como *enérgeia* (atividade produtora), para lembrar Humboldt (2009), uma vez que a potência criadora das artes visuais e verbais, sobretudo as da modernidade, é vista, conforme Kristeva (2012), infinitamente, geradora de novos e mais sentidos. Partindo desse pressuposto, focalizar-se-ão as obras de arte como manifestação máxima da potencialidade da linguagem, no sentido do pêndulo poético de Valéry (1993), cuja íntima relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo é de tal modo amalgamada que resulta em novas dimensões de sentido que se desdobram no interior do texto.

Nesta jornada, buscar-se-á contribuir com os estudos das artes comparadas por meio de uma breve revisão histórica, a partir de Wellek e Warren (1971) e Nitrini (2015), na qual se traça um percurso teórico dos estudos comparativos para, então, vislumbrar um estudo de homologia estrutural, conforme Gonçalves (1989, 1994, 1997, 2017), cujo fio condutor é o processo de metamorfose no trabalho de arte, conforme Silva (1995). O principal interesse por essa metamorfose está em ela prestar-se a ser a base do processo de criação das artes em geral, sobretudo as da modernidade, dotadas de uma nova forma *desreferencializada*, *desrealizada*, conforme Rosenfeld (1996), estranhamente singularizada e *desautomatizada*, conforme Chklovski (1970), e que, justamente por isso, mais rica em significância, segundo Kristeva (2012).

Por meio de uma abordagem semiótica, – ancorada no conceito de figurativização em Greimas (2002), de hipóícones em Peirce (2005), da significância poética em Kristeva (2012), da metamorfose em Silva (1995), nos estudos dos formalistas russos (Toledo, Org. 1970), dentre outros, – buscar-se-á compreender os procedimentos elementares transformacionais, ou de natureza sintática, que constituem o processo de metamorfose no trabalho de arte (literária e plástica), bem como percorrer o caminho entre a figuratividade plena da superfície textual e sua figuratividade profunda. Procurar-se-á, portanto, compreender os caminhos da semiotização da obra de arte, entrevendo o momento em que o sentido, como uma massa em fusão, vai ser batido, enformado, vai tornar-se apto a ser transmitido e recebido, para lembrar

Zilberberg (2011). Para tal desvelamento dos meandros da significância, buscar-se-á a compreensão da racionalidade mítica que perpassa as linguagens, conforme Barthes (2001) e Cassirer (1967, 1992), bem como a compreensão da existência de um fundo figural de base, conforme Silva (1995), muito semelhante ao que Frye (1973) denomina de princípio de retorno, e Kristeva (2012) de genotexto.

Esta pesquisa tem como objetivo geral articular relações homológicas estruturais entre sistemas semióticos distintos de modo a gerar a mútua iluminação entre eles. Já os objetivos específicos pretendem mostrar de que modo a obra construída, por meio de um código determinado, pode favorecer a compreensão da obra realizada por meio de outro código. Além disso, apresentar caminhos de compreensão da obra de arte por meio da explicitação de conjunções de raízes, isto é, do estabelecimento de relações homológicas estruturais quanto ao processo de criação. Em síntese, o trabalho objetiva penetrar nas minudências das linguagens (verbal e visual) a fim de revelá-las nos seus procedimentos construtivos e significativos.

Analisar-se-ão algumas obras de arte (verbais e visuais), no decorrer do trabalho, como forma de elucidação do pensamento. Dentre elas, destacar-se-ão dois pares de obras, estabelecendo um diálogo entre literatura e pintura, São eles: a conhecida novela *A Metamorfose*, de Franz Kafka, uma das representantes do expressionismo alemão, publicada no ano de 1915, cujo arcabouço sempre suscita novos sentidos pelo seu caráter singular de construção e o quadro surrealista *O Antropomórfico Gabinete*, de Salvador Dalí, pintado no ano de 1936. O outro par constitui-se pelas obras *Aquele mundo de Vasabarro*s, de José J. Veiga, romance pertencente ao Realismo Maravilhoso, publicado no ano de 1982 pela editora Difel, e a obra plástica *A Trincheira*, de Otto Dix, do expressionismo alemão, pintado no ano de 1918.

Esta pesquisa estrutura-se em três capítulos: o primeiro consiste em uma abordagem sobre as similitudes estruturais entre sistemas de arte distintos, bem como em uma compreensão das semelhanças e dessemelhanças que envolvem os estudos de analogia e homologia em arte. O segundo enfoca os fundamentos dinâmicos e a potencialidade criadora da significância poética, assim como aprofunda e explicita o processo de metamorfose no trabalho de arte, responsável por criar uma forma outra, transformada, dotada de uma nova referencialidade em função de uma nova pertinência semântica, conforme Ricoeur (2000). O terceiro investiga correspondências homológicas em graus distintos entre dois pares de obras: a novela *A Metamorfose*, de Franz Kafka, e o quadro *O Antropomórfico Gabinete*, de Salvador Dalí; o romance *Aquele mundo de Vasabarro*s, de José J. Veiga e o quadro *A Trincheira*, de Otto Dix. Além dessas, outras obras serão analisadas neste e nos demais capítulos a fim de contribuir com as reflexões, aqui, levantadas.

Levando-se em consideração o entrecruzamento teórico necessário ao desenvolvimento desta pesquisa, além dos teóricos já citados, outros autores são de fundamental importância para ao menos dar conta de uma aproximação entre os objetos analisados. Por isso, contribuem, imensamente, com este trabalho, as ideias de Kandinsky (1996a, 1996b), Schiller (2002), Uspênski (2010), Jakobson (1969), Deleuze (2003), Frye (1973), Klee (1979), Aumont (2002), Merleau-Ponty (1984, 2004), Freud (1996), Lévi-Strauss (1993), Chiampi (1980), dentre outros.

I – SIMILITUDES ESTRUTURAIS ENTRE SISTEMAS DE ARTE DISTINTOS

Nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo: este grande esforço de simpatias é universal e constante (CHASLES apud CARVALHAL, 2006, p. 10).

O problema de como se ocupar intelectualmente da arte, apesar de ser bastante antigo, tem gerado discussões, até hoje, de natureza diversa. Uma delas é a querela entre o “universal” e o “particular” que se mantém acesa desde a época da antiguidade clássica em que Aristóteles proclamou a poesia como mais universal, e, portanto, mais filosófica, do que a história, que só versa o particular. Na contramão desse pensamento, porém, ainda há românticos e grande parte da crítica moderna que não se cansam de enfatizar a particularidade da obra, a sua tessitura e a sua concreticidade, restringindo-se, assim, a uma visão mais limitada da obra de arte.

Desse modo, em consonância com o pensamento de René Wellek e Austin Warren (1971), acredita-se, aqui, que “acentuar a individualidade e até a unicidade de toda e qualquer obra de arte, embora represente uma atitude saudável como reação às generalizações fáceis, é esquecer que nenhuma obra de arte pode ser inteiramente única, porque então seria completamente incompreensível” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 21-22). Nesse sentido, é preciso reconhecer que toda e qualquer obra literária é simultaneamente individual e geral. Isso implica considerar que cada obra tem as suas características individuais, mas compartilha também de propriedades comuns a outras obras de arte, tal como cada homem tem traços comuns a toda a humanidade, a todos aqueles que pertencem ao seu sexo, à sua nação, à sua classe, à sua profissão. Para esses autores,

Podemos assim generalizar, a respeito de obras de arte, teatro isabelino, todo o teatro, toda a literatura, toda a arte. Tanto o criticismo literário como a história literária visam caracterizar a individualidade de uma obra, de um autor, de um período, de uma literatura nacional. **Mas esta caracterização só em termos gerais e com base numa teoria literária pode ser realizada.** A teoria da literatura, como um *organon* de métodos, é a grande necessidade da formação literária de hoje (WELLEK; WARREN, 1971, p. 22, grifo nosso).

Com vistas ao geral, mas sem deixar de lado o particular, comunga-se, aqui, da ideia de arte propagada por Friedrich Schiller (2002) ao defender, como consequência necessária e natural do aperfeiçoamento das diferentes artes, que elas se aproximem, cada vez mais, umas das outras em seu efeito sobre a mente, sem que, com isso, percam seus limites objetivos. Assim, para o autor, a música, em seu enobrecimento supremo, tem de tornar-se forma e atuar sobre os ouvintes com o calmo poder da Antiguidade; as artes plásticas, em sua perfeição suprema, têm de tornar-se música e comover os espectadores pela presença imediata e sensível de seus constituintes; a poesia, em seu desenvolvimento máximo, tem de prender o leitor poderosamente como a arte dos sons, mas, ao mesmo tempo, envolvê-lo com serena clareza,

como as artes plásticas. Para o autor, “o estilo perfeito em cada arte revela-se no fato de que saiba afastar as limitações específicas da mesma, sem suprimir suas vantagens específicas, conferindo-lhe um caráter mais universal pela sábia utilização de sua particularidade” (SCHILLER, 2002, p. 111).

Nesse sentido, as artes parecem praticar o que Sócrates chamou de “conhece-te a ti mesmo” (SÓCRATES *apud* KANDINSKY, 1996a, p. 57), já que, pela sábia utilização e profundo conhecimento dos princípios particulares de cada arte, alcança-se o estilo perfeito, ou, como afirma Wassily Kandinsky (1996a), atinge-se a verdadeira Arte Monumental. Nos fundamentos dessa Arte, conforme esclarece o autor, encontra-se uma questão dialética em que se implicam, mutuamente, dois movimentos paradoxais: um movimento de verticalização e outro de horizontalidade. Nesse movimento duplo, cada arte se fecha ao aprofundar-se em si mesma e, por conseguinte, separa-se uma das outras. Porém, paradoxalmente, a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade, comparando-as às outras e contribuindo tanto para o crescimento individual de cada arte quanto para o fortalecimento e união de todas elas em uma só.

Assim, ampliam-se e se fortalecem não só as artes separadamente, mas a pirâmide de uma única, universal e geral Arte. Desse modo, constata-se que cada arte possui suas forças próprias, particulares e nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar. Portanto, conforme Kandinsky (1996a), é na sábia utilização de suas particularidades que a arte supera os recursos de uma única arte e contribui, assim, para o crescimento de uma Arte Única, Universal: “dessa união nascerá um dia a arte que podemos desde já pressentir, a verdadeira arte monumental. Quem quer que mergulhe nas profundezas de sua arte, em busca de tesouros invisíveis, trabalha para erguer essa pirâmide espiritual que chegará ao céu” (KANDINSKY, 1996a, p. 59).

Entende-se, portanto, que cada arte, apesar de possuir seus mecanismos próprios e particulares, compara-se às outras, no que se refere às suas identidades profundas, por uma questão de similaridade estrutural, que as leva de volta à unidade, ao geral. Nesse movimento dialético, quanto mais a arte aprimora seus meios específicos de expressão mais ela contribui para a união de todas as artes, conforme afirma Kandinsky:

Em outras palavras, pode-se dizer que é possível obter a mesma ressonância interior, no mesmo momento, por diferentes artes. Cada uma delas, fora dessa ressonância geral, produz então o "mais" que lhe é próprio e corresponde ao que tem de mais essencial, aumentando assim a força da ressonância interior geral e o enriquecimento de possibilidades que superam os recursos de uma única arte (KANDINSKY, 1996a, p. 101, grifo do autor).

Deve-se, contudo, levar em consideração que as relações da literatura com as demais artes são extremamente variadas e complexas. Não poucas vezes, a pintura, a escultura ou a música serviram de inspiração e de tema para a literatura, tal qual a natureza e as pessoas. O inverso também ocorre com frequência. Não raro a literatura tem servido de fonte de inspiração à música, à pintura ou à escultura. No entanto, para além dessas questões óbvias de analogia, ou mera semelhança, como fontes, influências, inspiração e cooperação, levanta-se, aqui, um problema mais relevante de *homologia estrutural*, conforme teorizado por Aguinaldo José Gonçalves, em seu livro *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem* (1994), para quem discutir homologias estruturais significa, acima de tudo, penetrar nas minudências da natureza do poético e das linguagens artísticas. Tal teorização vai ao encontro do pensamento de Wellek e Warren (1971), que já defendiam a existência de uma íntima relação entre as artes, ao afirmarem que a literatura, em certos momentos, tem tentado, por meios próprios, alcançar os efeitos da pintura, tornando-se pintura com palavras, ou atingir os efeitos da música, transformando-se em música. Para esses autores, a poesia, em certas ocasiões, tentou mesmo tornar-se escultórica. O fato é que não se pode negar “que as artes têm tentado tirar efeito uma das outras e que nisso têm encontrado êxito em medida considerável” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 158). Ao analisar a fala desses dois autores, vislumbra-se, nela, a necessidade da formulação de um estudo comparado entre as artes que se ocupe de questões relacionadas a similaridades de estrutura entre sistemas distintos. Tal estudo, Aguinaldo Gonçalves (1994) soube desenvolver com maestria, profundidade e rigor necessários.

Seguindo essa linha de raciocínio, René Wellek e Austin Warren (1971) elaboram a seguinte pergunta difícil a ser respondida no estudo entre as artes: “**quais são os elementos comuns e comparáveis das artes?**” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 163, grifo nosso). Como eles próprios adiantam, não pode ser dada à essa pergunta uma simples resposta, haja vista que cada uma das várias artes (literatura, artes plásticas e música) tem uma evolução individual, com diferente estrutura interna de elementos. Nesse ponto, os autores esclarecem que as artes, indubitavelmente, mantêm constantes relações umas para com as outras, mas essas relações não são influências que comecem num dado ponto e determinem a evolução das outras artes. Elas precisam, antes de tudo, ser concebidas como um esquema complexo de relações dialéticas que funcionam nos dois sentidos, de uma arte para a outra e vice-versa, e que podem ser inteiramente transformadas dentro da arte em que ingressaram. Dessa maneira, “devemos encarar a soma total das atividades culturais do homem como um sistema global de séries que evoluem por si próprias, cada uma delas com um conjunto de normas que não são necessariamente idênticas às da série vizinha” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 169-170).

Portanto, torna-se evidente que, ao enveredar pelo estudo de similaridades entre artes distintas, vislumbrar-se-á muito mais uma intrincada e densa textura de coincidências (como os processos de construção comuns às obras de arte de diferentes sistemas) e divergências (como procedimentos próprios e particulares a cada sistema de arte), do que mesmo a facilidade de linhas paralelas e uniformes.

1.1 Analogia/Homologia: conjunções e disjunções

Por longo tempo, a literatura comparada foi denominada a arte metódica de aproximar, pela pesquisa de laços de analogia, de parentesco e de influência, a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que pertençam a várias línguas ou várias culturas, façam parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los, conforme esclarecem Brunel *et al* (1990). Em conformidade com essa concepção, a tradição da literatura comparada de linha francesa explorou, exaustivamente, os conceitos de fortuna, sucesso, fonte e influência, aplicados, frequentemente, sem muito rigor, para designar o conjunto de leituras que, direta ou indiretamente, influíram nas obras de um escritor ao longo da vida.

Nesse sentido, Sandra Nitrini (2015) fornece uma síntese sobre cada um desses termos que nortearam os estudos da tradição clássica da literatura comparada. Segundo a autora, o termo fortuna corresponde ao conjunto dos testemunhos que manifestam as qualidades de uma obra. Nele, incluem-se também as noções de sucesso e influência, sendo que o sucesso é um conceito de ordem quantitativa, indica o número de edições, traduções, adaptações, objetos que se inspiraram na obra e leitores que a leram. O estudo do sucesso (termo um tanto questionável) ainda constitui um dos ramos da sociologia dos fatos literários. Contrário a este, o conceito de influência, de ordem qualitativa, “se circunscreve no âmbito de um mecanismo sutil e misterioso através do qual uma obra contribui para o nascimento de outra. A influência está internamente relacionada ao leitor ‘ativo’, no qual ela vai fecundar a imaginação criadora. O sucesso dá conta de leitores passivos” (NITRINI, 2015, p. 169, grifo da autora).

Para Nitrini (2015), ambos os conceitos de fonte e de influência dizem respeito aos mecanismos da criação literária e funcionam como conceitos operatórios na literatura comparada tradicional, voltada para o estudo das relações entre uma obra e seus modelos. Para a autora, fonte e influência constituem duas faces de um mesmo problema, sendo que, o que as diferencia é a linha de direção de emissor ao receptor. Na busca da influência, a linha de direção

conduz do emissor ao receptor, privilegiando o polo ativo da ação de influir. Na pesquisa das fontes, o caminho é inverso: remonta do receptor ao emissor, acentuando o polo passivo da ação de influir. No entanto, a autora esclarece que é problemático localizar tanto fontes quanto influências, a não ser que sejam explícitas.

O estudo da fortuna, fonte, sucesso e influência, de acordo com Nitrini (2015), também faz parte do domínio da recepção literária, porém não se encontra no centro das preocupações da estética da recepção. Pelo contrário, esta teoria questiona os referidos conceitos, instrumentalizados pela história e comparatismo tradicionais, abrindo uma perspectiva diferente de pesquisa, na qual os estudos de recepção procuram destacar a atividade daquele que recebe mais do que a atividade potencial do objeto recebido, de modo que a relação obra-leitor passa a constituir um caráter fundamental do fato literário. Com efeito, a contribuição que a estética da recepção dá aos estudos de influência está no fato de abrir novas perspectivas para que a influência já não se explique causal e geneticamente de uma obra a outra, de um autor a outro, de uma nação a outra, mas como resultado complexo da recepção. No entanto, essa teoria pouco avançou em termos de contribuição metodológica para um melhor desvendamento da relação entre autor, obra e leitor, no campo comparatista, haja vista as dificuldades de operacionalidade de uma de suas noções mais importantes, que é a reconstituição do horizonte de expectativa, que atinge não só o leitor passivo e o leitor reproduzidor, mas também o leitor produtor.

Entretanto, percebe-se que a metodologia clássica da literatura comparada, ao empreender a busca por analogias, investigando em demasia as fontes, os modelos, os sucessos e as influências, possuía uma ideia fixa: estabelecer semelhanças e identidades entre as obras aproximadas. Porém, na formação desses longos paralelismos, havia uma outra intenção subjacente que era a de instalar o débito por meio da analogia. Assim, a relação se convertia num saldo de créditos e débitos. Outra intenção mais oculta, alcançada por esse procedimento é a de demarcar a dependência cultural, pois, uma vez que, “reconhecida a semelhança, contraída a dívida, chegava-se, com naturalidade, a uma conclusão: a dominação cultural de um país (de uma cultura) sobre outro (ou outra)” (CARVALHAL, 2006, p. 76-77). Na prática, isso deixava transparecer uma ideologia colonizadora que se prestava muito mais a um fortalecimento dos sentimentos nacionais do que a um espírito de abertura e aceitação. Levantar as fontes, investigar influências, significava descobrir que uma determinada cultura era superior a outra e, portanto, dominante. Tal investigação só podia beneficiar os sistemas culturais já consolidados, dos quais, os mais novos eram sempre vistos como devedores ou retardatários.

Contrários a esse pensamento, Wellek e Warren (1971) seguem criticando os estudos da escola comparatista francesa ao afirmar que a ênfase da literatura comparada, como vem sendo aplicada, recai em demasia sobre elementos externos ao texto e seu declínio, nas últimas décadas, reflete bem o abandono geral dessa ênfase centrada em meros fatos, fontes e influências. Para esses autores,

A mais discreta forma de abordarmos a comparação das várias artes consiste, obviamente, naquela que se alicerce sobre **uma análise dos próprios objetos de arte e, assim, das suas relações estruturais**. Nunca teremos uma perfeita história de uma arte – para não falarmos já numa história comparativa das artes –, a não ser que nos concentremos na análise das próprias obras e releguemos para plano secundário os estudos sobre a psicologia do leitor e do espectador, ou do autor e do artista, bem como os estudos sobre o fundo cultural e social, por mais esclarecedores que eles possam ser dos seus específicos pontos de vista (WELLEK; WARREN, 1971, p. 163, grifo nosso).

Wellek e Warren (1971) defendem, portanto, uma literatura comparada livre de estudos de fontes, influências, dados exteriores e psicologizantes, em favor de uma análise centrada no próprio objeto de arte e nas suas relações em níveis de estrutura. Eles entendem que a aproximação entre as artes não deva ser superficial, em nível de analogias simplistas, mas comungam da ideia de uma análise em que se busquem correspondências profundas, em nível de estrutura, ou seja, um estudo de homologia estrutural.

Nesse contexto, a partir da segunda metade do século XX, dentro de um panorama de renovação dos estudos de literatura comparada, Julia Kristeva concebe, a partir das reflexões de Mikhail Bakhtin, a teoria da intertextualidade, “recebida por muitos comparatistas como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de ‘fonte’ e de ‘influência’” (NITRINI, 2015, p. 158, grifo da autora). Ao postular o conceito de intertextualidade, Kristeva (2012) contribui significativamente para o avanço dos estudos da teoria literária. Segundo a autora, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2012, p. 142, grifo da autora). Nesse caso, a autora propõe uma revisão da concepção geral do texto literário, apresentando uma concepção paragramática da linguagem poética, em *Por uma Semiologia dos Paragramas*. In: *Introdução à Semanálise* (2012), na qual desenvolve as seguintes teses: A linguagem poética é a única infinidade do código; o texto literário é um duplo: escritura-leitura; o texto literário é uma rede de conexões. Para Kristeva,

O texto literário insere-se no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (de outros) texto (s). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história, e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve, pois, levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é *um diálogo* de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da

escritura: esta o absorve segundo leis específicas que estão por se descobrir. Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor. Numa sociedade alienada, a partir de sua própria alienação, o escritor *participa* através de uma escritura paragramática (KRISTEVA, 2012, p. 176, grifo da autora).

A linguagem poética, assim compreendida, surge como um diálogo de textos. Nela, toda sequência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*, de modo que toda sequência está duplamente orientada para o ato diacrônico de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato sincrônico de intimação (a transformação dessa escritura). “O livro remete a outros livros e, pelos modos de intimar (aplicação, em termos matemáticos), confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando, assim, sua própria significação” (KRISTEVA, 2012, p. 176).

O princípio de base da teoria dos paragramas conduz a semiótica da literatura a buscar uma formalização das relações no texto e entre os textos, uma vez que, como explica a autora, à problemática da unidade mínima como *signo*, acrescenta-se a da unidade mínima como conjunto. O conjunto da linguagem poética é formado de sequências relacionadas entre si; é uma *espacialização* e um *relacionamento* de sequências, o que o distingue do signo linguístico, que implica um corte linear. Desse modo, o estudo da teoria literária deve centrar-se na escritura do texto e na relação que este estabelece com outro(s) texto(s), não como mera fonte ou influência, no sentido de dependência, mas como fato natural, presente em todos os textos, principalmente na linguagem poética, pois, como define a autora “a linguagem poética é a única infinidade do código” (KRISTEVA, 2012, p. 170).

Na base dos textos, conforme Kristeva (2012), ocorre um duplo direcionamento: um que é intersubjetivo e compõe o eixo horizontal, referindo-se à relação entre autor e leitor, ou entre emissor e receptor, e outro que é a relação do texto com outro(s) texto(s), ou seja, o intertexto, que compõe o eixo vertical, seja ele contemporâneo ou anterior ao texto com o qual dialoga.

Opondo-se a qualquer interpretação redutora do conceito de intertextualidade, Kristeva (2012) ressalta que o termo intertextualidade designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro. No entanto, já que a autora reconhece que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, ela esclarece que o sentido mais adequado é o de “transposição”, já que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema signifiante a um outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa. Comungando do mesmo pensamento, Roland Barthes esclarece que a noção de intertexto em nada se assemelha à velha noção de fonte ou influência:

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura circundante, todo texto é um tecido novo de citações acabadas. Passam no texto,

redistribuídos nele, pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc., pois, sempre há linguagens antes do texto e ao redor dele. A intertextualidade, condição de qualquer texto, qualquer que ele seja, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas sem aspas (BARTHES *apud* NITRINI, 2015, p. 165).

É evidente, no entanto, como esclarece Nitrini (2015), que a teoria da intertextualidade não foi elaborada para resolver o método da literatura comparada, mas, indiscutivelmente, a partir dela, decorreram novas elaborações, direcionadas, inclusive, para uma metodologia da literatura comparada. Além disso, o fim último da análise intertextual da obra literária é verificar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou e não se deter nas semelhanças entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem. Nesse sentido, a teoria da intertextualidade mostra-se operatória para a percepção da singularidade de uma obra literária.

Todavia, tanto a influência quanto a intertextualidade defrontam-se com problemas ligados à criação literária, sendo que a primeira canaliza sua atenção para os sujeitos criadores, situando-se num espaço teórico, no qual o homem ainda se mantém e garante, por meio de sua produção literária e de seu contato com a de outros, a continuidade da literatura. Ao focalizar sua atenção para os textos, os objetos criados, a teoria da intertextualidade situa-se, em termos teóricos, num polo oposto, inserindo-se no contexto da visão desconstrutivista, marcada, entre outras ideias, pela morte do sujeito.

Como decorrência de seus pressupostos teóricos, o conceito de influência permite que se instrumentalize a ideia de modelo, ao passo que o de intertextualidade a derruba, pois está inserido na concepção de literatura como “um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam, e a questão da verdade se torna impertinente” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Portanto, considera-se o conceito de intertextualidade como um avanço para os estudos comparados, uma vez que requer a supressão da concepção de “fronteira textual”, relacionada aos direitos de autor. No entanto, há de se considerar, de acordo com Nitrini (2015), que os conceitos de intertextualidade e influência funcionam bem operacionalmente para se lidar com manifestações explícitas, mas sua instrumentalização para se analisarem ocorrências implícitas apresenta uma certa dificuldade, uma vez que elas dependem muito da erudição do leitor.

Passando agora para uma abordagem mais específica dos estudos comparados das obras de arte, quanto à relação de similaridade de estruturas entre sistemas de arte distintos, Aguinaldo José Gonçalves, escritor e crítico literário, em um de seus artigos, intitulado *Relações*

homológicas entre literatura e artes plásticas: Algumas considerações, publicado pela revista *Literatura e Sociedade*, da USP (1997), vale-se, segundo ele, como forma de elucidação de seu pensamento, de uma das mais importantes influências que o conduziu à pesquisa das relações *homológicas* entre sistemas de arte distintos. Trata-se de uma passagem de Umberto Eco, escrita numa nota de rodapé, no conhecido livro *Obra aberta*. Como complemento de sua reflexão, o semiólogo italiano cita uma consideração de Roman Jakobson:

Está fora de dúvida que é perigoso estabelecer simples analogias; mas é igualmente perigoso recusar a individualizar certas relações por uma injustificada fobia às analogias, própria dos espíritos simples ou das inteligências conservadoras. Gostaríamos de lembrar uma frase de Roman Jakobson: “Àqueles que se amedrontam facilmente com as analogias arriscadas, responderei que também detesto fazer analogias perigosas: mas adoro as analogias fecundas” (*Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. De Minuit, 1963, p. 38). Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para uma verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir os diversos fenômenos (estéticos e não) a *modelos estruturais* mais rigorosos para neles individualizar não mais analogias, mas *homologias* de estrutura, similaridades estruturais. Estamos cômnicos do fato que as pesquisas deste livro ainda estão aquém de uma formalização de tal gênero, que requer um método mais rigoroso, a renúncia a numerosos níveis da obra, a coragem de empobrecer ulteriormente os fenômenos para deles obter um modelo mais manuseável. Continuamos pensando nestes ensaios como numa introdução geral a um trabalho assim (ECO *apud* GONÇALVES, 1997, p. 57, grifo do autor).

Conforme esclarece Gonçalves (1997), essa pequena nota encontrada em *Obra aberta*, há muitos anos, conduz suas indagações acerca das artes comparadas. Para Gonçalves (1997), mais do que influência, ela possui o que se compreende como princípio fundamental para as abordagens críticas no tratamento da questão. Sem que tivesse sido escrita visando especificamente a relação entre sistemas artísticos, sua concepção se integra perfeitamente a qualquer princípio metodológico que se proponha às aproximações analógicas. Segundo o autor, essa concepção, posta em prática, atua como ancoradouro para os juízos críticos que tantas vezes se veem em crise ao se defrontarem com abordagens equivocadas. Com isso, o autor argumenta:

Todos aqueles que se empenham nas relações mais fecundas entre objetos de arte distintos (refiro-me a objetos do mesmo sistema ou de sistemas diferentes) hão de convir que, sobretudo nos dias atuais, passou a existir uma espécie de “febre” cada vez mais alta em se estabelecer algum tipo de relação comparada. Nos congressos surgem os mais inusitados tipos de temas sob a insígnia de Literatura Comparada. [...] As relações analógicas imediatas são simplistas, evidentes e desinteressantes. Uma vez que assim sejam, não há necessidade de serem demonstradas. A demonstração se espalha nas faces dos próprios objetos comparados. Evidentemente, **os traços analógicos entre dois objetos de pesquisa são portas fundamentais para que se possam adentrar camadas mais sutis, mais complexas, que muitas vezes nos conduzem a resultados fecundos** (GONÇALVES, 1997, p. 58, grifo nosso).

Assim, Gonçalves (1997) comunga das ideias de Umberto Eco ao considerar que as relações analógicas imediatas são simplistas e, por isso, desnecessárias de serem demonstradas.

No entanto, ambos também compartilham da ideia de que traços analógicos podem se constituir como importantes portas de entrada para que se detectem *modelos estruturais mais profundos* e rigorosos que, na verdade, buscarão correspondências, equivalências *homológicas* entre estruturas distintas, sejam elas pertencentes ao mesmo sistema de arte, ou a sistemas de arte distintos. Nesse sentido, as similaridades estruturais consistem em fundamentos internos e abstratos aos sistemas comparados que podem ser compreendidos pelos princípios construtivos do trabalho de arte que implicam procedimentos imprescindíveis para sua realização. A busca de equivalências homológicas entre sistemas distintos leva à verificação de possíveis correspondências estruturais entre tais procedimentos e também à verificação de possíveis divergências de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos.

1.2 Pontos de intersecção entre as artes

A relação entre o aspecto visual e o verbal é um tema considerado bastante recorrente. Pesquisas demonstram que o interesse pelos estudos entre sistemas distintos surgiu desde a Antiguidade Clássica Grega, com o poeta Simônides de Ceós (556 a.C. – 468 a.C.), a quem se atribui ter aberto o caminho para os estudos comparativos, ao postular o raciocínio de que “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante” (CÉOS *apud* GONÇALVES, 1994, p. 11). Tempos depois, o poeta latino Horácio retoma a questão em sua *Arte Poética*, ou *Epistolae ad Pisones*, escrita provavelmente entre os anos 14 e 13 a.C. Nela, a habilidade poética e a agudeza de Horácio manifestam-se também nos diversos símiles e imagens construídos ao longo do texto. “Dentre eles, celebrizou-se aquele verso que se tornou lugar-comum no domínio artístico, adquirindo permanência na história da arte e na iconologia: *ut pictura poesis* (‘a poesia é como a pintura’, v. 361)” (Org. MACIEL *et al*, 2013, p. 8). Assim, pode-se afirmar que Simônides de Ceós e Horácio foram os precursores a estabelecer uma relação entre duas práticas tradicionalmente autônomas e, em certa medida, opostas, ao comparar a poesia à pintura.

Desde a Antiguidade Clássica, observa-se a nítida e íntima relação entre as artes em geral, sobretudo a que se estabelece entre a poesia e a pintura. Por esse motivo, o fato de poetas demonstrarem interesse mais específico pelo trabalho de certos pintores e vice-versa merece, conforme esclarece Gonçalves (1994), uma atenção mais aprofundada do que a que vem sendo desenvolvida pelos meros estudos de analogia da tradição da Literatura Comparada. Nesse ponto, Gonçalves (1994) esclarece que o que define os estudos homológicos na arte não é, simplesmente, apontar, de forma superficial, o grau de elementos pictóricos veiculados pela poesia ou de elementos poéticos, pela pintura, mas buscar as estruturações de linguagem

comuns entre as artes e diversas em suas realizações individuais, ou melhor dizendo, buscar, por meio de estruturação de linguagem, o que elas têm de semelhanças e de diferenças. Com base em Gonçalves (1994), essas relações entre sistemas, via linguagem, ocorrem em obras que, além de se valerem de seus próprios meios para se expressarem, ampliam suas possibilidades expressivas com o auxílio de procedimentos de outras artes, sem que, com isso, estabeleça-se uma concorrência entre os gêneros, mas sim suas “mútuas iluminações” (WEISSTEIN *apud* GONÇALVES, 1994, p. 19). Por isso, “é inegável a necessidade de se compreenderem as especificidades dos gêneros e de se deplorar a confusão entre eles. Só assim, tornar-se-á possível caminhar na direção de uma compreensão “mais além” das influências e atingir a questão da *homologia estrutural* de procedimentos” (GONÇALVES, 1994, p. 18, grifo do autor).

Ao buscar as especificidades dos gêneros, observa-se que há, logicamente, uma diferença óbvia entre as artes poéticas e as artes plásticas: as primeiras são predominantemente temporais, necessitando-se, para apreendê-las, de se respeitar uma ordem sucessiva e determinada; já nas segundas, conforme afirma Mendilow (1972), “o olho pode caminhar em qualquer direção e em qualquer velocidade, no processo de acumular uma impressão do todo de um quadro ou de uma estátua” (MENDILOW, 1972, p. 29). Além disso, nas expressões plásticas, todas as partes estão presentes constantemente, ao passo que no poema temos de recorrer a formações ou imagens retidas pela memória.

Porém, a predominância do tempo, na apreensão do poema, e do espaço, na apreensão das artes plásticas, não pode ser confundida com condição absoluta e servir para distanciar uma da outra. Vale salientar, ainda, que essas reflexões acerca da temporalidade na literatura, bem como da espacialidade na pintura só serão produtivas se não incorrerem em um estagnante isolamento dessas artes. O mais importante, e que não se deve perder de vista, é o espírito de correspondência artística que vem permeando toda a história da arte.

Embora ainda haja pensadores que compartilham de uma excessiva preocupação em manter demarcadas as fronteiras entre poesia e pintura, como W. J. Mitchell (1994), que fala de uma “irmandade de desigualdade radical” (MITCHELL, 1994, p. 116), muitos outros autores seguem o caminho oposto, ou seja, acreditam que a literatura apresenta um caráter tempo-espacial e a pintura espaço-temporal. Dentre eles, está o crítico Northrop Frye (1973), que acredita haver um certo princípio de retorno fundamental a todas as obras de arte, como o ritmo, quando se desenvolve no tempo, e o desenho, quando se distribui no espaço. É assim que se fala do ritmo da música e do desenho da pintura. Porém o autor menciona um certo aumento de sofisticação que permite falar do desenho da música e do ritmo da pintura:

A inferência é que todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome o comando quando elas se exibem. A partitura de uma sinfonia pode ser estudada de uma só vez, como um desenho estendido no espaço: uma pintura pode ser estudada como a trilha de uma complexa dança da vista. As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura (FRYE, 1973, p. 81, grifo nosso).

A forma de um poema, segundo Frye (1973), é a mesma, seja observada estacionária ou como a se mover através da obra, de início ao fim, tal como uma composição musical tem a mesma forma, quando estudamos a partitura ou quando ouvimos sua execução. Para o autor, o *mythos* (narrativa) é a *diánoia* (sentido) em movimento e a *diánoia* (sentido) é o *mythos* (narrativa) em paralisação. Para ele, uma causa pela qual se tende a pensar no simbolismo literário (signo) apenas em termos de sentido é que não se tem, ordinariamente, palavra para o corpo *em movimento* das imagens numa obra literária. A palavra "forma" tem normalmente dois termos complementares, matéria e conteúdo, e talvez haja alguma diferença se pensar em forma como princípio conformador ou como continente. Como princípio conformador, podemos considerá-la narrativa, que traz implícita a noção de continuidade, de tempo. Como princípio continente, pode ser considerada o sentido, que traz implícita a noção de simultaneidade, de espaço, mantendo o poema unido numa estrutura simultânea em que as noções de tempo e espaço estão imbricadas. Assim, “*Ouvimos* o poema quando este se move do princípio ao fim, mas, tão logo o seu conjunto esteja em nossa mente, de pronto "vemos" o que significa. [...] essa reação não é simplesmente ao conjunto *dele*, mas a *um* conjunto nele (FRYE, 1973, p. 81, grifo do autor). A visão do sentido, ou *dianóia*, ocorre sempre que a apreensão simultânea do sentido seja possível.

Continuando com as reflexões sobre tempo e espaço nas obras de arte, Gonçalves (1997) pontua que a continuidade temporal e a simultaneidade espacial conjugam-se, por procedimentos estéticos, no que se poderia chamar *imagem*, rompendo com a divisão entre as duas categorias. Tal fenômeno não é primazia de um tipo de obra de arte, pois, como já se mencionou anteriormente em Kandisnsky (1996), o verdadeiro artista, que tenha consciência da sua arte e domínio de seu meio expressivo, conseguirá igualar sua arte às demais e, assim, contribuirá para o crescimento e fortalecimento da pirâmide de uma arte única, monumental.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Paul Klee (1979), um dos mais representativos pintores não-figurativos da modernidade, incomodado com as teses de Lessing no seu *Laokoon ou sobre os limites da pintura e da poesia*, obra fundamental de 1766, que conferiu novas luzes aos estudos comparados, mas que levou ao extremo as delimitações entre tempo e espaço na poesia e na pintura, respectivamente, focaliza o ato de criação pictórica como dependente também da natureza temporal. Para ele,

Todo acontecimento descansa no movimento. No *Laokoon*, Lessing confere suma importância à diferença entre arte do tempo e arte do espaço. Porém, observando melhor, isso não é mais que uma sábia ilusão. O espaço também é uma noção temporal. O fator tempo intervém tão logo um ponto entre em movimento e se converte em linha. O mesmo ocorre, quando uma linha engendra, ao deslocar-se, uma superfície. O mesmo se dá a respeito do movimento que leva das superfícies aos espaços (KLEE, 1979, p. 58-59).

Klee (1979) defende que, no universo, o movimento se dá a tudo previamente. Isso o leva a afirmar que um quadro não nasce de modo súbito, ou seja, um pintor não concebe um quadro de uma só vez. Em sua ação, estão engendrados, além do espaço, os fatores tempo e movimento. Por outro lado, também para o espectador, sua principal atividade é temporal. Ele não apreende o quadro de forma súbita. Ele segue uma visão progressiva, percorrendo trechos de modo sucessivo, e, para ajustar-se a um novo, deve abandonar o anterior. Tanto na elaboração quanto na apreensão do quadro, os fatores espaço e tempo engendram-se para dar a visão do todo. Um não ocorre sem o outro.

Nisso converge também o pensamento de Kandinsky (1996b) ao afirmar que, só há pouco tempo, começou-se a demolir o muro que separava dois domínios da arte: a pintura da música. Segundo o autor, o fato de alguns ainda ignorarem o elemento-tempo na pintura demonstra bem a falta de profundidade das teorias dominantes, afastadas de qualquer base científica. Assim, ele afirma que, com sua passagem definitiva para a arte abstrata, encontrou a evidência *elemento-tempo* na pintura e dela se serviu, depois, na prática, conforme pode-se observar, a título de exemplificação, em um de seus quadros *Pintura Azul* (1924). Nele, o pintor põe em prática seus fundamentos em relação ao tempo e ao movimento na pintura: as presenças significativas do ponto, como elemento mais estático na pintura, e da linha, como elemento que, ao contrário do ponto, apresenta, em sua constituição, a questão marcante do movimento e do tempo. À obra, portanto:

Figura 1: Pintura Azul



Fonte: Wassily Kandinsky (1924)

Ao observar o quadro do pintor expressionista, Wassily Kandinsky, tem-se, à primeira impressão, uma visão do caos, de uma desordem total. Porém, ao acalmar a vista, percebe-se a presença de uma estranha harmonização espacial entre cor, forma, linha, som e movimento: tudo, minuciosamente, engendrado pelo fator tempo, uma vez que o movimento, que se dá a tudo previamente, implica também a noção de tempo, conforme Klee (1979). Assim, o movimento e o tempo são fatores preponderantes na construção da obra, além das mudas palavras que emergem do quadro, pois, como afirma o próprio Kandinsky (1996b), “evidentemente que a nova ciência da arte apenas se pode conceber na mudança dos símbolos em signos e se os olhos abertos e os ouvidos atentos encontrarem **o caminho que leva o silêncio à palavra**” (KANDINSKY, 1996b, p. 36, grifo nosso). Desse modo, os pontos geométricos de tamanhos variados, espalhados pela obra, parecem indicar essa única união entre o silêncio e a palavra, já que eles são, na escrita, essencialmente, utilizados para esse fim: indicar uma pausa absoluta, um silêncio, que pode ou não ser seguido por outras palavras.

Este quadro torna-se revelador como forma de aproximação dos pensamentos de Klee (1979) e de Kandinsky (1996b) em relação à presença do fator tempo e movimento na pintura. A questão do movimento e do tempo no quadro *Pintura Azul*, faz-se presente, dentre outros fatores, sobretudo pela estabilidade do ponto e pelo movimento da linha. Assim, a recusa do ponto em se mover, ou seu movimento concêntrico, sua força intrínseca, fechado nele mesmo, reduz ao mínimo o tempo necessário à sua percepção, de modo que o elemento-tempo é quase excluído do ponto, o que faz dele indispensável à composição. Conforme Kandinsky (1996b), o ponto é a **forma temporal** mais concisa, seu som corresponde ao breve som do tambor ou do triângulo na música. O ponto possui uma ressonância interior profunda, sua natureza é a de um ser introvertido cheio de possibilidades, por isso, sua multiplicação no plano provoca o aumento da emoção interior, ao mesmo tempo que cria um ritmo primitivo como um meio para se obter uma harmonia primitiva na obra, já que o ponto pode ser considerado um estado geométrico originário. Assim, o autor explica que tudo parece começar com um ponto. Pode-se parar nele ou, dele, seguir por uma linha, contornando outras formas de acordo com o movimento. Já a linha geométrica é um ser novo, que resultou do rasto do ponto em movimento, portanto seu produto, porém submetido a outras leis.

Do estático do ponto ao dinâmico da linha: esta une, ao mesmo tempo, tensão e direção, resultados reais do movimento. As linhas retas, observadas na obra, estão na direção diagonal, o que define sua sonoridade interior, conforme Kandinsky (1996b): união em partes iguais do quente (vertical) e do frio (horizontal), sem centro comum. Essas linhas possuem uma capacidade de assemelhar-se às cores vivas. Ligadas ao amarelo, avançam; ligadas ao azul,

recuam. Essas linhas diagonais apresentam-se soltas no plano, parecendo mesmo trespassá-lo. Elas são completamente contrárias à estaticidade e a calma do ponto. O contraste entre as cores quentes (amarelo, vermelho) e frias (azul, verde) contribui com a tensão dramática entre o dinâmico e o estático, respectivamente. A tensão traz em si não só a sonoridade do deslocamento (as linhas livres, diagonais, não centradas), mas também a sonoridade do choque com o estático (a introspecção do ponto e do quadrado). Esse choque pressupõe a presença de forças antagônicas na obra, como: dinâmica/estática, excêntrica/concêntrica, centrífuga/centrípetas. O resultado dessas forças agindo, simultaneamente, torna a obra mais intempestiva, mais quente, sobretudo porque a composição, ou seja, a própria obra, é o resultado dessas múltiplas forças conjugadas, para as quais o movimento e o tempo são cruciais.

Assim, estranhamente, as ressonâncias interiores múltiplas e contrárias dos elementos harmonizam-se, de modo a formar a composição da obra, sua unidade, sua totalidade. Mesmo que elas pareçam à primeira vista, caóticas, uma necessidade interior reúne-as numa raiz comum, num reconhecimento do valor das diferenças.

Portanto, torna-se mais produtivo, em termos de comparação entre as artes, levar em consideração que a pintura pode apresentar um caráter temporal bem como a literatura, um caráter espacial. Transpondo esse pressuposto, para o texto literário, pode-se entender que: “toda narrativa veicula um olhar: um certo modo de ver, conceber, transitar no espaço daquilo que é narrado” (SANTOS, 1999, p. 25). Desse ponto de vista, o espaço acaba por ser acrescentado à narrativa, e, por conseguinte, à literatura. O mesmo procedimento ocorre também na pintura, pois, ainda que uma grande presença do espaço ocupe as telas, deve-se lembrar que o fruidor deverá seguir por um “caminho”, para que, assim, apreenda a totalidade do quadro. Isso implica uma sucessão e progressão de gestos de leituras. Conforme afirma Klee,

A obra musical tem a vantagem de ser percebida exatamente dentro da ordem de sucessão em que foi concebida; porém também possui o inconveniente de provocar cansaço devido à insistência regular das mesmas impressões. A obra plástica apresenta o profano inconveniente de não se saber por onde começar, porém o aficionado possui a vantagem de poder variar de modo abundante a ordem de leitura e tomar consciência, assim, da multiplicidade de suas significações (KLEE, 1979, p. 60-61).

Vale a pena ressaltar, conforme Gonçalves (1997), que tradicionalmente a poesia, mais especificamente a poesia lírica, sempre foi tomada como arte do tempo. A própria natureza do signo linguístico, teorizado por Saussure, tem intrínseco o conceito de tempo (diacronia e sincronia). No entanto, com o advento do verso livre, resultante dos avanços na arte da modernidade, a poesia passou a adquirir uma esfera composicional, avançando para as modalidades visuais, espaciais, sem, no entanto, deixar de lado sua natureza temporal.

Segundo Gonçalves (1997), já não é possível imaginar uma leitura legítima de um grande poema lírico da modernidade, sem adentrar sua estrutura composicional, sua distribuição no espaço, sua dimensão gráfica, bem como as desestruturações de palavras, o concreto universo sonoro que muitas vezes parece dominar a infraestrutura do texto. Assim é que, muitas vezes, o espaço entre os signos ou a distribuição do signo no espaço do poema é responsável por efeitos de sentido que jamais seriam conseguidos se se mantivesse apenas na esfera da temporalidade. Até mesmo essa temporalidade é muitas vezes enriquecida, é expandida na esfera do poema, graças aos procedimentos de teor espacial dos elementos constitutivos do texto. Isso tudo ocorre mesmo antes de se considerar a participação do leitor, que, em todos esses casos, é decisiva. Para Gonçalves,

a poesia que se iniciou no século XIX e que se desenvolveu no século XX não prescinde do olho do leitor-observador. A sua constante procura de uma iconização ou de uma espécie de diagramação mental exige que o leitor “olhe” para sua organização gráfica, observe o seu desenho, até mesmo para que possa aproximar-se um pouco mais de sua verdadeira entonação, traço decisivo dessa forma de poesia. Não nos referimos aqui a uma espécie exclusiva que se realiza *a priori* no espaço, como a poesia concreta e, mais recentemente, a poesia visual. Por outro lado, ao tocar essa questão, não podemos ignorar as marcas da poesia concreta na trajetória da poesia contemporânea, sobretudo a brasileira (GONÇALVES, 1997, p. 63).

Analisando as reflexões levantadas até o momento, observa-se que elas convergem em uma só direção: **a tentativa de compreensão da natureza do poético através de sua manifestação em artes, cujos meios expressivos se distinguem.** Nesse sentido, Gonçalves (1994) esclarece que, mais do que uma busca de correspondências entre os elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes (pintura e literatura), como cor-som, linha-sintaxe, há um princípio consciente de construção, em que esses elementos são utilizados como ingredientes próprios de cada sistema. Esses procedimentos construtivos podem ser aprendidos por um e outro artista, da arte vizinha, e são eles os responsáveis pela *homologia estrutural* entre as artes. Nesse sentido, conflui o pensamento de Kandinsky ao afirmar:

Assim cada arte chega, pouco a pouco, ao ponto em que se torna capaz de exprimir, graças aos meios que lhe são próprios, o que só ela está qualificada para dizer. Apesar, ou melhor, em virtude do isolamento da Arte, **nunca as artes estiveram mais próximas umas das outras do que nestes últimos tempos, neste momento decisivo da Mudança de Rumo Espiritual.** Já vemos despontar a tendência para o “não realista”, a tendência para o abstrato, para a essência interior. Conscientemente ou não, os artistas seguem o “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates. Conscientemente ou não, voltam-se cada vez mais para essa essência da qual a arte deles fará surgir as criações de cada um; eles a sondam, avaliam seus elementos imponderáveis (KANDINSKY, 1996a, p. 57, grifo nosso).

Analisando, especificamente, a situação das artes do final do século XIX, Kandinsky (1996a) refere-se a um fenômeno bastante interessante: artistas pertencentes a sistemas distintos passaram a se interessar, intimamente, pelos procedimentos de artes vizinhas. Segundo o autor,

paradoxalmente, cada artista, ao procurar a essência de seu próprio meio de produção, passou mais e mais a observar, colocar sua atenção no sistema de outras artes. No entanto, na síntese desse paradoxo, encontra-se uma contraditória resposta a esse fenômeno: a noção de limites dos vários sistemas de signos, dos vários meios de expressão que, para além dos limites que restringem, está a ampliação dos mesmos. Às reflexões de Kandinsky (1996a), acrescentam-se as de Frye (1973) ao refletir sobre o fenômeno em que, embora pertencentes a sistemas distintos, as obras conservam características comuns que as aproximam e as agrupam dentro de um mesmo conjunto, denominado obras de arte:

Ora, como um poema é literalmente um poema, pertence, em seu contexto literal, à espécie de coisas chamadas poemas, que por seu turno faz parte de uma categoria maior, conhecida como obras de arte. **O poema, desse ponto de vista, apresenta um fluxo de sons que, por um lado, se aproxima da música, e uma configuração integrada de imagens, que se aproxima do pictórico, por outro lado** (FRYE, 1973, p. 81-82, grifo nosso).

Por conseguinte, em relação a essa ampliação das artes, apresentada por Kandinsky (1996a) e por Frey (1973), Gonçalves (1997) esclarece que nela “se encontra o que poderíamos denominar de *linha assintótica* entre o plano de expressão de cada um dos sistemas de signos em relação ao outro, na busca de articulações cada vez mais instigantes, para não dizer complexas, dos planos de conteúdo” (GONÇALVES, 1997, p. 59-60, grifo do autor). Para o autor, nesses fatos de natureza estética, porém antes de tudo, semiótica, está implícito o engendramento de procedimentos construtivos que permeiam as mais delicadas camadas das relações semânticas, manifestadas em obras peculiares da modernidade, evoluindo, frequentemente, para procedimentos considerados radicais da pós-modernidade.

Assim, em se tratando do plano de expressão e do plano de conteúdo dos vários sistemas artísticos, Gonçalves (1997) esclarece que ocorre um encontro de valor inestimável do receptor da obra com o que se poderia chamar de *signo da arte*. Nessa perspectiva, Gilles Deleuze (2003), ao analisar a obra de Marcel Proust, em seu conhecido ensaio, *Proust e os signos*, mais precisamente no capítulo denominado Os Signos da Arte e a Essência, discute a questão básica do signo da arte, começando pela seguinte pergunta “Qual é a superioridade dos signos da Arte com relação a todos os outros?” (DELEUZE, 2003, p. 37). Para o autor, enquanto todos os demais signos são materiais, por serem encobertos parcialmente pelo objeto que os porta, os signos da arte são imateriais. Para ele, o signo da arte confere a verdadeira unidade, unidade esta de um sentido inteiramente espiritual. É nesse sentido que aproxima o signo da arte à essência, conforme esclarece o autor:

Ao contrário, a Arte nos dá a verdadeira unidade: unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual. A essência é exatamente essa unidade do signo e do sentido, tal qual é revelada na obra de arte. Essências ou ideias são o que revela

cada signo da pequena frase de Vinteuil; é o que dá à frase sua existência real, independentemente dos instrumentos e dos sons que a reproduzem ou a encarnam mais do que a compõem. Nisto consiste a superioridade da arte sobre a vida: todos os signos que encontramos na vida ainda são signos materiais e seu sentido, estando sempre em outra coisa, não é inteiramente espiritual (DELEUZE, 2003, p. 38-39).

Para Deleuze (2003), a superioridade da arte sobre a vida está no modo como se utiliza dos signos: enquanto, na vida, os signos são materiais e reportam às coisas; na arte, o signo é imaterial e seu sentido, inteiramente espiritual. Essa perfeita e verdadeira unidade do signo parece ser o que confere, à arte, primazia em relação a todas as outras ações humanas e o elo em comum que coaduna todas as obras para que possam ser chamadas de Arte, independentemente de seus meios de expressão. Assim, Deleuze (2003) parece compartilhar da mesma ideia de Frye (1973), que considera, em seu capítulo *Crítica Ética: Teoria dos símbolos em Anatomia da Crítica*, que entender literalmente um poema significa entendê-lo todo, como poema, e como ele se encontra. Esse entendimento começa com uma completa rendição da inteligência e dos sentidos ao impacto da obra como um todo e prossegue, por intermédio do esforço para unir os símbolos, rumo a uma percepção simultânea da unidade da estrutura. Assim, para o autor, todo poema tem necessariamente de ser uma perfeita unidade.

Em *Anatomia da crítica*, Frye (1973) explica as direções da leitura, ou direções do sentido. Para ele, existem duas direções básicas para as quais se move a atenção no ato da leitura dos signos verbais, isto é, para um movimento *centrífugo* e para um movimento *centrípeto*, correspondendo o primeiro ao movimento externo da leitura, em que os signos se reportam às coisas que significam, ou seja, ao referente do mundo material, e o segundo ao movimento interno, no qual se tenta determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam. Assim, os elementos verbais compreendidos, interna ou centripetamente, como partes de uma estrutura verbal, são, como símbolos, simples e literalmente verbais, ou unidades de uma estrutura verbal. Nesse sentido, torna-se evidente que, em todas as estruturas verbais literárias, a direção final do sentido deve ser interna, ou centrípeta. Conforme o autor, “a razão para se produzir a estrutura literária é aparentemente a de que o sentido interior, o modelo verbal completo em si mesmo, é o campo das reações ligadas com o prazer, a beleza e a atração” (FRYE, 1973, p. 78).

Desse modo, a *direção centrífuga* de Frye (1973) parece ir ao encontro dos *signos materiais* de Deleuze (2003), enquanto que a *direção centrípeta*, dos *signos imateriais*. Por essa linha de reflexão, os dois autores atingem o ponto central do tema que se vem discutindo: o elemento unificador de todos os sistemas artísticos – *a natureza do signo em arte*. Frye (1973), no entanto, estende sua teorização aos símbolos arquetípicos ou, símbolos comunicáveis. Nesse

sentido, para o autor, os símbolos arquetípicos ligam um poema a outro e assim ajudam a unificar e integrar a experiência literária. Por conseguinte, conduzindo as ideias de movimento centrípeto e de símbolo arquetípico a uma unidade estrutural que determina todas as formas de arte e que confere a possibilidade de união dos símbolos, rumo a uma percepção simultânea da referida unidade, Frye (1973) alude a um *princípio de retorno* fundamental a todas as obras de arte. Tal princípio faz lembrar a teoria de escritura paragramática de Julia Kristeva (2012). Nela, a autora afirma ser a linguagem poética a única infinidade do código e o texto literário uma rede de conexões. Seguindo a linha de raciocínio de Frye (1973), o verdadeiro tema de uma obra literária não é o assunto tratado, sujeito consciente e voluntário que se confunde com aquilo que as palavras designam (semelhante ao que Kristeva (2012) denomina fenotexto), mas os temas inconscientes, os arquétipos involuntários, dos quais as palavras, como as cores e os sons, tiram o seu sentido e a sua vida (semelhante ao que Kristeva (2012) denomina genotexto). Frye (1973) chega à conclusão, portanto, de que a arte é uma verdadeira transmutação da matéria. Nela a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam, para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original ou, como defende Kristeva (2012), a significância por trás do genotexto.

Outro autor que apresenta ponto de vista próprio e, ao mesmo tempo, convergente, em se tratando do modo de ver a questão da natureza do signo nas artes em geral é Paul Valéry (1993). Suas ideias enveredam por uma espécie de homologia profunda do pensamento estético que o conduz a um ponto mais elevado dessas relações. Assim, ao construir as relações abstratas entre os signos das artes, Valéry (1993) circula pelas várias linguagens, delas extraindo aquilo que determina o essencial na arte. Em seu ensaio *Poesia e pensamento abstrato*, Valéry (1993) trata a correspondência indissociável entre forma e conteúdo. Assim, ele diz:

Gostaria de lhes dar uma imagem simples. Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a *Voz* em ação. Associe, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado do primeiro, todos os valores significativos, as imagens, as ideias; as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formações de compreensão – em uma palavra, tudo o que constitui o *conteúdo*, o sentido de um discurso. Observem então os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vozes, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama essa forma. O pêndulo vivo que desceu do *som* em direção ao *sentido* tende a subir de novo para o seu ponto de partida sensível, como se o próprio sentido proposto ao seu espírito não encontrasse outra saída, outra expressão, outra resposta além da própria música que o originou (VALÉRY, 1993, p. 213, grifo do autor).

Valéry (1993) considera, portanto, que entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia, manifesta-se uma simetria, uma igualdade de

importância, de valor e de poder que não existe na prosa; que se opõe à lei da prosa – que decreta a desigualdade dos dois constituintes da linguagem. Para ele, o princípio essencial da mecânica poética – ou seja, das condições de produção do estado poético através da palavra – é essa troca harmoniosa entre a expressão e a impressão. O significado produzido pela obra de arte só faz sentido dentro da forma, ele reclama pela forma. Nessa perspectiva, o pensamento de Valéry (1993) assemelha-se ao que Frye (1973) denominou de sentido literal de uma obra literária e de direção de leitura centrípeta. Para o autor,

o sentido de um poema é literalmente sua configuração ou integridade como estrutura verbal. **Suas palavras não podem ser separadas e unidas a valores de signo: todos os possíveis valores de signo de uma palavra são absorvidos num complexo de relações verbais.** [...] O sentido da palavra é portanto, do ponto de vista centrípeta ou interno, variável ou ambíguo, para usar um termo agora familiar em crítica, um termo que, bastante significativamente, é pejorativo quando aplicado a um escrito que envolva asserção (FRYE, 1973, p. 82, grifo nosso).

Para Frye (1973), portanto, a direção final do sentido de uma obra literária (e também de todas as obras de arte) é interna. Para o autor, os critérios do sentido exterior nas artes são secundários e, portanto, desnecessários às obras, uma vez que elas não pretendem descrever ou afirmar, e por isso, não são verdadeiras, nem falsas, em se tratando do mundo referencial. Para ele, o sentido, talvez, possa ser melhor descrito como hipotético, e uma relação hipotética ou presumida com o mundo exterior é parte do que usualmente quer dizer a palavra *imaginativo*. Seguindo o pensamento de Frye (1973), o sentido de uma obra de arte deve ser compreendido por meio do movimento centrípeta, ou seja, por meio da configuração de sua lógica interna na relação dos seus símbolos.

Nesse caso, debruçando-se, rapidamente, sobre o poema de Manuel Bandeira e o quadro de Van Gogh a seguir, numa perspectiva de leitura centrípeta, observa-se que:

Poema só para Jaime Ovalle

(Manuel Bandeira)

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro

(Embora a manhã já estivesse avançada).

Chovia.

Chovia uma triste chuva de resignação

Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.

Então me levantei,

Bebi o café que eu mesmo preparei,

Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...

– Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

(BANDEIRA, 1993)

Figura 2: Quarto em Arles



Fonte: Van Gogh (1888)

Tanto no poema de Manuel Bandeira, composto por uma única estrofe, quanto no quadro de Van Gogh, a temática abordada é a mesma: a solidão. As duas obras, aparentemente, apresentam uma falsa simplicidade, caso se estabeleça com elas uma leitura referencial, exterior à sua configuração, centrífuga, para lembrar Frye (1973), ou fenotexto, para lembrar Kristeva (2012). Porém a outra referência, formada pela nova pertinência semântica, da qual trata Ricoeur (2000), nasce a partir das instâncias do nível de leitura centrípeta, tanto advindas das nuances expressivas dos versos no poema, quanto dos signos icônicos no quadro. Apesar de abordarem o mesmo tema, há uma distinção fundamental entre as duas formas de solidão, que leva a uma reflexão de caráter mais profundo do que meramente a vida solitária de um homem e um quarto vazio. Enquanto no poema a voz lírica corresponde ao próprio enunciador que aponta para sua condição, para seu drama pessoal de solitário; na pintura, os signos metonímicos conduzem a uma possibilidade de interpretação da presentificação do sujeito ausente àquele quarto, mas presente no ato de composição do olhar dentro de um ponto de vista ou de uma perspectiva reveladora do conjunto da composição.

O poema é repleto de metáforas que chegam a separar dois estados: o estado “eu” e o estado “mim”, a ponto de o estado “mim” fazer companhia para o estado “eu”. Esses dois estados juntos formam o estado do “EU” inteiro presente nas ações do cotidiano: “Bebi o café que eu mesmo preparei” (sétimo verso). Já no quadro, o espaço é um elemento que se agiganta na intensificação do estado de solidão. Em todo o quadro, há a presença de elementos metonímicos que compõem o sujeito. A noção de tempo transcorrido está marcada pelas cores do piso do quarto, que revelam a existência habitual de um sujeito naquele espaço. As cores são significativas, pois denunciam marcas de envelhecimento, de experiência consumida pelo tempo; à esquerda do quadro está o signo da cadeira, que também traz muitas marcas da experiência, do cansaço, do comodismo, da postagem do sujeito no mundo. Os quadros fixados, assimetricamente, na parede parecem revelar índices de um certo descaso.

O vazio do quarto e os signos presentes nele revelam a problemática da solidão e da completa falta de amor, que se traduz em um desajuste emocional. Já no poema, existe uma oposição entre o calor da noite (desejo, torpor, ansiedade, vida não vivida) em oposição ao estado de estaticidade do sujeito que, ao acordar, ainda dentro de si, “fazia escuro” (primeiro verso). No final do poema, o eu-lírico diz “amei”, dentro de um estado de resignação e renúncia. Assim ele atinge o amor, ou a carência dele.

Nesse sentido, tanto o pensamento de Valéry (1993) quanto o de Frye (1973), em relação ao signo da obra de arte, assemelham-se também ao de Deleuze (2003), cuja ideia é a de que a arte possui um privilégio absoluto, que se exprime de várias maneiras. Assim, na arte, a matéria

se torna espiritualizada e os meios desmaterializados. Para Deleuze (2003), isso ocorre porque, em primeiro lugar, a obra de arte é um mundo de signos que são imateriais e nada têm de opaco, pelo menos para o olho ou ouvido de artistas. Em segundo lugar, o sentido desses signos é uma essência que se afirma em toda a sua potência. Em terceiro lugar, o signo e o sentido, a essência e a matéria transmutada se confundem ou se unem numa adequação perfeita. Identidade de um signo como estilo e de um sentido como essência: esta é a característica da obra de arte. “Mas a revelação da essência (além do objeto e além do próprio sujeito) só pertence ao domínio da arte: se tiver de realizar-se, é nele que se realizará. Daí por que a arte é a finalidade do mundo, o destino inconsciente do aprendiz” (DELEUZE, 2003, p. 47 - 48).

Na verdade, a natureza imaterial do signo da arte para Deleuze (2003), a direção centrípeta ou interna das relações de sentido na obra de arte, para Frye (1973) e a troca harmoniosa entre o plano de expressão e a impressão, ou entre a forma e o sentido, da qual fala Valéry (1993) correspondem ao que se poderia dizer *elemento de enlevação* que só a arte consegue alcançar e é exatamente isso que unifica todos os sistemas artísticos, independentemente de seus meios de produção, conforme esclarece Gonçalves (1997). Nesse ponto, com a contribuição dos referidos autores, acredita-se ter alcançado a compreensão para a resposta à pergunta de Deleuze (2003), citada anteriormente: “Qual é a superioridade dos signos da Arte com relação a todos os outros?” (DELEUZE, 2003, p. 37). Nesse sentido, Gonçalves (1989) auxilia no entendimento de que o elemento de enlevação na arte, ou a superioridade dos signos da arte sobre todos os outros, explica-se pela realização da “metáfora” como núcleo dos procedimentos do trabalho de arte. Nesse sentido, o autor argumenta:

Ao afirmar que o princípio básico do hipoícone metafórico de Peirce atua como limite máximo entre os dois códigos em questão, quero dizer que da mesma maneira que a metáfora composta pela interação de um complexo de palavras recria-as, nomeando o inominável, as imagens visuais se articulam de modo especial, e, num complexo de índices icônicos, rompem com o referente de que partem e sugerem ou criam outros não identificáveis de modo imediato (GONÇALVES, 1989, p. 25).

Desse modo, uma metáfora tem uma dependência muito maior de uma série posterior de interpretações, do que tem uma imagem, que é simplesmente suficiente em virtude de possuir uma qualidade. O reconhecimento da iconicidade estará sempre condicionado à interpretação de uma equivalência semiótica, resultando, assim, de um processo relativamente mais abstrato do que aquele exigido por uma analogia, ou por uma réplica das qualidades simples do objeto. Isso se nota, por exemplo, diante do quadro *Girassóis*, de Van Gogh:

Figura 3: Girassóis



Fonte: Van Gogh (1889)

Se certas formas alaranjadas forem associadas à representação de girassóis murchos, porque assim elas se apresentam à percepção visual do fruidor, essa experiência configurar-se-á em signos que atuam como hipoícones do tipo imagem. Mas se essas mesmas figuras forem associadas à representação de sentimentos humanos profundos como dor, tristeza, solidão e abandono, ter-se-á, então, extrapolado da iconicidade imagética para o contexto de um hipoícone metafórico, conforme esclarece Peirce (2005).

Na mesma linha de raciocínio, Paul Ricoeur (2000) denomina metáfora todo o deslocamento do sentido literal ao sentido figurativo, alertando que, caso se queira preservar o alcance geral dessa definição, é necessário primeiramente não restringir a noção de mudança de sentido aos nomes, nem mesmo às palavras, mas estendê-la a todo signo. Além disso, é necessário dissociar a noção de sentido literal daquela de sentido próprio, uma vez que qualquer valor lexical é sentido literal, e *o sentido metafórico é não-lexical: é valor criado pelo contexto* ou movimento centrípeto (para lembrar Frye (1973)), signo imaterial (para lembrar Deleuze (2003)) e relação harmoniosa entre forma e conteúdo (para lembrar Valéry (1993)). Segundo Ricoeur (2000), é necessário ainda conservar a amplitude genérica da definição de Aristóteles que engloba tanto a sinédoque, a metonímia, a ironia e a lítote, isto é, todos os deslocamentos do sentido literal ao figurativo, pelo discurso e no discurso. Para o autor, “falar por metáfora é dizer alguma coisa de outra ‘por meio’ (*through*) de um sentido literal qualquer; este traço diz mais que (*shift*), que se poderia ainda interpretar em termos de desvio e de substituição” (RICOEUR, 2000, p. 289).

Em consenso com a teoria da *Semiótica* de Peirce, Ricoeur (2000) enfatiza que, para preservar o alcance geral dessa definição, não se pode restringir a noção de mudança de sentido aos nomes, nem mesmo às palavras, mas estendê-la a todo signo, ou seja, não apenas à literária, mas a todas as formas de Arte. O autor, dessa forma, corrobora com a tese exposta anteriormente de que **a metáfora é considerada o núcleo dos procedimentos do trabalho de arte em geral**. Para ele, o caráter icônico especifica a metáfora entre todos os tropos. Isso implica dizer que o discurso figurativo leva a pensar em alguma coisa considerando outra semelhante e é isso o que constitui o modo icônico de significar: “se há um elemento icônico na metáfora, é igualmente claro que o ícone não é apresentado, mas simplesmente descrito [...] o que é apresentado é uma fórmula para a construção de ícones” (RICOEUR, 2000, p. 290). Desse modo, Ricoeur ainda esclarece que

A metáfora se analisa segundo duas modalidades de relação semântica. A expressão funciona antes de tudo literalmente: é, para retomar a descrição do símbolo no sentido restrito de Peirce, uma regra para encontrar um objeto ou uma situação; **em seguida funciona iconicamente, ao designar indiretamente outra situação semelhante**. É porque a apresentação icônica não é uma imagem que ela pode apontar para

semelhanças inéditas, seja de qualidade, de estrutura, de localização, seja ainda de situação, seja enfim de sentimento, e a cada vez a coisa visada é pensada como aquilo que o ícone descreve. **A apresentação icônica envolve, portanto, o poder de elaborar, de ampliar a estrutura paralela** (RICOEUR, 2000, p. 290, grifo nosso).

Conforme Ricoeur (2000), o que leva a procurar um sentido para além do sentido lexical é a colisão no nível literal, ou seja, se o contexto permite manter-se no sentido literal de certos termos, isso não é possível para outros. Logo, o conflito não é a metáfora, esta é antes sua resolução. Assim, sobre a base de alguns índices fornecidos pelo contexto é necessário decidir quais termos podem ser tomados figurativamente e quais não. É necessário elaborar o paralelismo das situações que guiará a transposição icônica de um para outro. Por conseguinte, “não estamos longe de reconhecer que a colisão semântica é somente o avesso de um processo cuja função icônica é o direito” (RICOEUR, 2000, p. 293).

Nesse aspecto, coaduna-se, aqui, com o pensamento de Gonçalves (1989) ao considerar a metáfora como o núcleo dos procedimentos do trabalho de arte em geral e que só uma íntima aproximação entre os procedimentos artísticos próprios de cada sistema, ou *homologia estrutural*, é capaz de lançar luz à questão. Essa metáfora, quando considerada complexa, pode ser denominada metáfora viva, conforme Ricoeur (2000), metáfora metamorfoseante, conforme Gonçalves (2017), ou metamorfose verdadeiramente radical, conforme Silva (1995).

II – FUNDAMENTOS DINÂMICOS DA SIGNIFICÂNCIA POÉTICA

As palavras – já bastante elas para não mais receber a impressão do exterior – refletem-se umas nas outras até parecerem não mais ter sua própria cor, mas serem apenas as transições de uma gama (MALLARMÉ *apud* KRISTEVA, 2012, p. 255).

Com o desenvolvimento da prática literária, desde o fim do século XIX, a distinção feita pela retórica tradicional entre prosa e poesia foi superada. Para além dessa distinção, vale ressaltar ainda que a questão do poético não se restringe apenas à literatura, mas à toda enlevação em arte, conforme compartilha-se, aqui, da ideia de Jakobson (1969) de que seria uma simplificação excessiva e enganadora reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética. Além do mais, Ricoeur (2000) e Gonçalves (1989) esclarecem que a manifestação do poético indica uma ressignificação semiótica de determinados elementos não só ligados à palavra e seu significado, mas à forma icônica de pensar presente nas artes em geral, ressignificando um valor já atribuído ou apregoando novos sentidos. Assim, o poético é visto, aqui, como potência geradora, possuidora de uma infinidade de possibilidades que enriquece, imensuravelmente, o código do qual se vale. Esse fenômeno

pode ser comparado a uma via de mão dupla, pois, ao mesmo tempo que a linguagem poética se vale do código em uso para criar, esse código, quando volta ao uso corriqueiro da linguagem, não volta mais o mesmo; ele é potencialmente enriquecido, transmutado em seu valor e essência. Desse modo, as infinitas possibilidades de criação da linguagem poética contribuem, de forma excepcional, para o *devoir* dos signos.

Seguindo essa linha de pensamento, Kristeva (2012) considera a linguagem poética como um “entrelaçamento desnorteante do positivo e do negativo, do real e do não real (entrelaçamento que a lógica do discurso foi incapaz de pensar a não ser como *anomalia*) que a linguagem poética (essa antidiscurso) é considerada um fora-da-lei dentro de um sistema regido pelos postulados platônicos” (KRISTEVA, 2012, p. 248). Segundo a autora, o significado poético constitui esse espaço onde o Não Ser se entrelaça ao Ser de maneira verdadeiramente desnorteante. Para ela, o poético está na afirmação da existência de uma não existência, na enunciação simultânea do possível com o impossível, do real e do irreal. A metáfora, a metonímia e todos os tropos instalam-se no espaço delimitado por essa estrutura semântica. A lógica do discurso subtende, portanto, a linguagem poética, na sociedade, como uma linguagem que enuncia o que não é (segundo a lógica do discurso), porém aceita-se o Ser desse não ser. Assim, se tudo é possível na linguagem poética, essa *infinidade de possibilidades* só se deixa ler pela lógica do discurso, no qual os termos da negação se excluem.

No entanto, a linguagem poética é pensada como desvio, ou como anomalia, apenas se comparada em relação à norma, ou seja, à linguagem em uso. No processo da própria produção, onde o discurso é a linguagem poética, isso se dá de maneira inversa: para o ato criador, o desvio é considerado norma, e a linguagem em uso, anomalia. Na linguagem poética, o ponto de partida é a *infinidade do código poético*, e a lógica intervém apenas como limite, reconstituindo o sujeito julgante, ou aquele que julga.

Além dessa lógica discursiva interna, sobre a qual o texto poético se constrói, Kristeva (2012) alerta para o fato de que o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. A esse espaço, Kristeva (2012) dá o nome de intertextual. Nessa perspectiva, o significado poético não pode ser considerado como dependente de um único código, mas como ponto de cruzamento de vários códigos que se encontram em relação de negação uns com os outros. Tal fenômeno abre caminho para uma particularidade fundamental do funcionamento da linguagem poética, designada por Kristeva (2012)

paragramatismo, que consiste na absorção de uma multiplicidade de textos (sentidos) na mensagem poética que, de outro ângulo, apresentaria como focalizada por um sentido.

Esse processo de diálogo entre os discursos se integra de tal forma no texto poético que se torna o lugar indispensável do nascimento do sentido desse texto. Apesar de esse fenômeno, denominado paragramatismo, ser observável ao longo de toda a história literária, pode-se afirmar sem risco de exagero, segundo Kristeva (2012), que ele é considerado uma lei fundamental para os textos poéticos da modernidade. Assim, estes textos se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual; são, por assim dizer, *alter-junções* discursivas. Como um dos exemplos modernos dessa alter-junção, pode-se citar a prática poética que une Poe, Baudelaire e Mallarmé. Assim,

Baudelaire traduz Poe; Mallarmé escreve que retomará a tarefa poética como um legado de Baudelaire e seus primeiros escritos seguem a trilha de Baudelaire; do mesmo modo, Mallarmé traduz também Poe e segue sua escritura; Poe, por seu turno, parte de Quincey. A rede pode ser multiplicada e expressará sempre a mesma lei, a saber: **o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas de um outro texto** (KRISTEVA, 2012, p. 254, grifo nosso).

Portanto, a significação poética é considerada por Kristeva (2012) como resultado: primeiro de uma combinação gramatical de unidades lexicais enquanto sememas (uma combinação de palavras); segundo de uma operação complexa e multívoca entre os semas desses lexemas e os inúmeros efeitos de significação provocados por tais lexemas quando restituídos ao espaço intertextual, ou seja, recolocados nos diferentes contextos possíveis. Enquanto o primeiro termo desse resultado pode ser observado em unidades concretas, isto é, em unidades gramaticais identificáveis, como as palavras e seus semas; o segundo tem um caráter ondulatório e inobservável, já que não é fixável em um número finito de unidades concretas, mas consistiria na operação móvel e ininterrupta dentre aqueles diferentes semas e os diferentes textos que formam o conjunto sêmico paragramático. Portanto, devido à essa combinação ilimitada entre elementos gramaticais e os inúmeros efeitos de significação provocados por eles num espaço intertextual dos diferentes contextos possíveis, Kristeva (2012) considera a linguagem poética como sendo a única infinidade do código. Segundo a autora, é apenas no funcionamento dos modos de junção da linguagem poética que se observa o processo dinâmico pelo qual os signos se carregam ou mudam de significação.

É apenas na linguagem poética que se realiza praticamente “a totalidade” do código de que dispõe o sujeito. Nessa perspectiva, a prática literária revela-se como exploração e descoberta das possibilidades da linguagem; como atividade que liberta o sujeito de certas redes linguísticas (psíquicas, sociais); como dinamismo que rompe a inércia dos hábitos da linguagem e oferece ao linguista a única possibilidade de estudar o *devoir* das significações dos signos (KRISTEVA, 2012, p. 173-174, grifo da autora).

Já que é apenas na linguagem poética que se realiza praticamente a totalidade do código de que dispõe o sujeito, conforme Kristeva (2012), infere-se daí que ela não pode ser considerada um subcódigo, mas um código infinito, organizado, um sistema complementar de códigos, onde se pode isolar subgrupos: uma linguagem usual, uma metalinguagem científica e todos os sistemas artificiais de signos. Todos esses apenas subconjuntos daquele infinito que exteriorizam as regras de sua ordem num espaço restrito. Suas potências são menores do que aquela da linguagem poética que os projetou. A linguagem poética, pois, é uma díade inseparável da lei (o discurso usual) e de sua destruição (específica do texto poético). Por isso, “aqueles que não têm imaginação copiam o dicionário” (BAUDELAIRE, 1998, p. 61).

O conjunto ilimitado da linguagem poética é considerado como conjunto de possibilidades realizáveis; cada uma dessas possibilidades é realizável separadamente, mas não todas juntas. Esta linguagem apresenta-se como uma *infinidade potencial* do código. Para Kristeva (2012), a noção de linguagem poética é uma *infinidade real impossível de representar*. A tarefa do semiótico seria, portanto, a de tentar compreender o finito em relação a uma infinidade, descobrindo uma significação que resultaria dos modos de junção no sistema ordenado dessa linguagem. Em suma, descrever o funcionamento significante da linguagem poética é descrever o mecanismo das junções numa *infinidade potencial*.

Outro autor, cujo pensamento converge quanto ao modo de ver a amplitude da linguagem poética é Valéry (1993). Para quem o que constitui a essência da linguagem poética é que ela não se apaga diante do que comunica. Nela o sentido reclama as próprias palavras, e não outras, que serviram para comunicá-lo. Nela a ideia é produzida pelas palavras, não em razão das significações lexicais que lhes são atribuídas na linguagem comum, mas em razão de relações de sentidos internas ao texto, por causa dos elos de significação que elas devem à sua história e ao seu uso, por causa da vida que elas levam e que leva-se nelas, “há uma linguagem poética na qual as palavras não são as palavras do uso prático e livre. Não se associam mais de acordo com as mesmas tendências; estão carregadas com dois valores simultaneamente comprometidos e de importância equivalente: o som e o efeito psíquico instantâneo” (VALÉRY, 1993, p. 190).

Mallarmé *apud* Merleau-Ponty (2004) também se pronunciou sobre o assunto ao distinguir a tagarelice cotidiana da utilização poética da linguagem. Para o escritor, o tagarela só diz o nome das coisas para indicá-las brevemente, para exprimir, falar do que se trata. Já o poeta, ao contrário, substitui a designação corrente das coisas por um gênero de expressão que descreve a estrutura essencial da coisa e força assim a entrar nela. Falar poeticamente do mundo, para ele, é quase calar-se, caso se considere a palavra no sentido da palavra cotidiana. Esse

escritor parece ter compreendido essa lei desde cedo, uma vez que suas obras revelam a consciência mais clara da poesia como inteiramente transportada pela linguagem, sem referência direta ao próprio mundo, e, conseqüentemente, como *criação da palavra* que não poderia ser completamente traduzida para ideias.

Com base em Merleau-Ponty (2004), pode-se ainda dizer algo semelhante com relação à pintura e às demais artes. Embora a literatura se diferencie por empregar palavras, todas as artes, inclusive a literária, são criadas para exprimir elementos do mundo natural. Assim, o mundo percebido não é apenas o conjunto de coisas naturais, é também os quadros, as músicas, os livros, tudo o que se constitui como mundo cultural. Ao mergulhar no mundo percebido, longe de ter estreitado o horizonte e de ter-se limitado ao pedregulho ou à água, encontram-se os meios de contemplar as obras de arte da palavra e da cultura em sua autonomia e em sua riqueza originais. Conforme o filósofo, a pintura é uma forma imperiosa de situar o observador diante do mundo vivido. Nas obras de grandes pintores, encontram-se elementos do mundo natural que não se insinuam ao olhar como objetos bem conhecidos, mas, ao contrário, detêm o olhar, colocam-lhe questões, comunicam-lhe estranhamente sua substância secreta, o próprio modo de sua materialidade é como se sangrasse diante do espectador. Assim, a pintura reconduz à visão das próprias coisas; de modo que essas coisas não mais serão as mesmas, mas, completamente, outras. “Inversamente, como que por uma troca de favores, uma filosofia da percepção que queira **reaprender a ver o mundo** restituirá à pintura e às artes em geral seu lugar verdadeiro, sua verdadeira dignidade e nos predisporá a aceitá-las em sua pureza” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 56, grifo nosso).

Nisso, coaduna-se o pensamento de Deleuze (2003) ao afirmar que a característica da obra de arte é a identidade de um signo como estilo e de um sentido como essência. “Mas a revelação da essência (além do objeto e além do próprio sujeito) só pertence ao domínio da arte: se tiver de realizar-se, é nele que se realizará. Daí por que **a arte é a finalidade do mundo, o destino inconsciente do aprendiz**” (DELEUZE, 2003, p. 47 – 48, grifo nosso).

Kandinsky (1996b) também se pronuncia, assim, em relação à linguagem poética comum às artes, afirmando que a nova ciência da arte, evidentemente, só poderá ser concebida na mudança dos símbolos em signos e caso os olhos abertos e os ouvidos atentos encontrem “o caminho que leva o silêncio à palavra” (KANDINSKY, 1996b, p. 36).

Marilena Chaui (2002) parece comungar da mesma ideia ao afirmar que os artistas, sobretudo da modernidade, procuram significar o mundo sem se guiarem por um modelo prévio. Ao fazer isso, amplia nossa visão do mundo em direção a novos e mais sentidos. Assim, o pintor apresenta um visível a partir de um fundo invisível. O escritor apresenta um dizível a

partir de um fundo indizível ou silencioso. Por esse processo de criação e origem, eles realizam a operação de desconstrução e construção. O primeiro realiza tal operação nos signos icônicos, o segundo, nos signos linguísticos. Desse modo, *o poeta ensina o que é ver, e o escritor, o que é dizer*. Ao fazerem isso, ambos ensinam ao filósofo o que é *O Verdadeiro*: “é essencial ao verdadeiro sempre apresentar-se, primeiro **num movimento que descentra, distende, solicita nossa imagem do mundo rumo a mais sentido**” (MERLEAU-PONTY *apud* CHAUI, 2002, p. 190, grifo nosso).

2.1 A *desreferencialização* determinante para a geração de novos sentidos: a potência das artes visuais e verbais

Conforme Aumont (2002), o termo abstração designa um afastamento da realidade. Uma relação abstrata com o mundo é o contrário de uma relação concreta, e essa ausência de concretude acabou significando a perda de uma referência direta, perda anteriormente experimentada como prejudicial, conforme o valor nitidamente depreciativo ligado à palavra desde o período clássico. Ser abstrato era sinônimo de ser incompreensível, e isso, para as artes tradicionais, era depreciativo. Logo, segundo o autor, foram os adversários da arte abstrata que a batizaram assim, para estigmatizar a perda do que havia sido erigido como valor universal, eterno e indiscutível, a saber, a referência ao mundo visual, à representação. Foi somente depois da guerra, após várias décadas de arte abstrata, que a palavra pode ser utilizada sem conotações pejorativas. Como a maioria dos episódios artísticos, este foi hoje, consideravelmente, recuperado. Entretanto, ainda guarda, no grande público, uma imagem de **estranheza**, como toda produção que está ou que esteve muito ligada a práticas vanguardistas.

Com o aparecimento da arte desreferencializada, obrigou-se a um questionamento mais radical sobre as razões da arte representativa. Se uma arte não referencial é possível e aceitável, porque se procurou com tanta obstinação desenvolver uma arte representativa? Assim foi que, a partir do século XX, os historiadores de arte começaram a explicar o nascimento da arte por outras necessidades psicológicas que não as de imitação, acrescentando-lhes, principalmente, uma necessidade de expressão.

Paralelamente, a arte abstrata provocou uma conscientização mais aguda da relativa autonomia das formas artísticas, conforme afirmou o historiador Gombrich: “Os quadros se nutrem de quadros” (COMBRICH *apud* AUMONT, 2002, p. 261), bem como da força institucional do que se chama arte. Essa foi uma época em que grandes artistas, sensíveis à sua arte, debruçaram-se sobre ela e a pensaram teoricamente, de modo que “há mais relações entre

os escritos técnico-teóricos de Leonardo da Vinci, de Paul Klee, de André Lhote, do que entre suas respectivas práticas da pintura” (AUMONT, 2002, p. 263). A esses autores, soma-se o nome de Wassily Kandinsky, cujos textos permanecem atuais.

Alguns defensores da arte abstrata alegam, no entanto, que ela é bem mais concreta já que trabalha um material mais direto, mais imediatamente tangível, ao passo que a arte representativa canônica só pode existir em virtude de convenções intelectuais matemáticas, logo, afastando-se da verdadeira vida, a dos encontros espontâneos com a essência do mundo, como exemplo, pode-se citar a prática de Cézanne que “faz a pintura passar do Eu ao A Gente” (AUMONT, 2002, p. 274).

Sob esse ponto de vista converge o pensamento de Merleau-Ponty (1984) ao afirmar que o visível, no sentido profano, esquece suas premissas, repousa numa visibilidade inteira que é preciso recriar, e que liberta os fantasmas cativos nele. Nisso, os modernos têm alcançado sucesso inquestionável. Eles “têm libertado muitos outros, têm aditado muitas notas surdas à gama oficial dos nossos meios de ver. Mas, em todo caso, a interrogação da pintura visa a essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 282).

Um ponto fundamental nas artes da modernidade é a questão da vida das formas, que consiste em sentir, na obra de arte, não mais a presença direta do mundo visível, mas a da *Forma*. Na arte abstrata a forma nada tem a ver com os objetos, mas apenas com a aparência visível da obra de arte. Tal é a base do ensinamento de Kandinsky (1996a) ao afirmar que a tela é uma superfície viva, animada de vida própria, a das formas e dos valores plásticos. Para ele, o artista deve adotar, como ponto de partida, a inutilidade de copiar o objeto pelo simples propósito de copiá-lo. Caso o artista queira atingir a arte verdadeira, partirá da *aparência literária* do objeto e esse caminho o conduzirá à composição.

Assim, para Kandinsky (1996a), diversos objetos, independentemente de sua natureza, dependerão, no quadro, de uma grande forma única, no caso a composição do conjunto do quadro. A transformação profunda que sofrerão os submeterá a essa forma; serão essa forma. A ressonância de uma forma tomada isoladamente pode ver-se muito enfraquecida com isso. Antes de tudo, ela é apenas um elemento constitutivo da grande composição formal. Essa forma é o que ela é. Não pode ser concebida fora da grande composição e só existe porque deve integrar-se a esta última.

Quanto mais a forma orgânica é rejeitada para segundo plano, mais esse elemento abstrato se afirma e amplifica sua ressonância interior. Assim, à medida que “o artista manipula essas formas abstratas ou “abstratizadas”, mais se sente à vontade com elas e mais profundamente penetra em seu domínio. Guiado pelo artista, o fruidor, por sua vez, se

familiariza com a linguagem abstrata e chega, finalmente, à posse de todas as suas sutilezas” (KANDINSKY, 1996a, p. 80).

No entanto, conforme Kandinsky (1996a), o orgânico, mesmo totalmente relegado a segundo plano, nem por isso é eliminado por completo. Ele faz ouvir, na forma escolhida, sua sonoridade. Portanto, a escolha do objeto real continua sendo essencial. Na dupla sonoridade dos dois componentes da forma, o elemento orgânico pode sustentar o elemento abstrato por assonância ou por dissonância ou, inversamente, perturbá-lo.

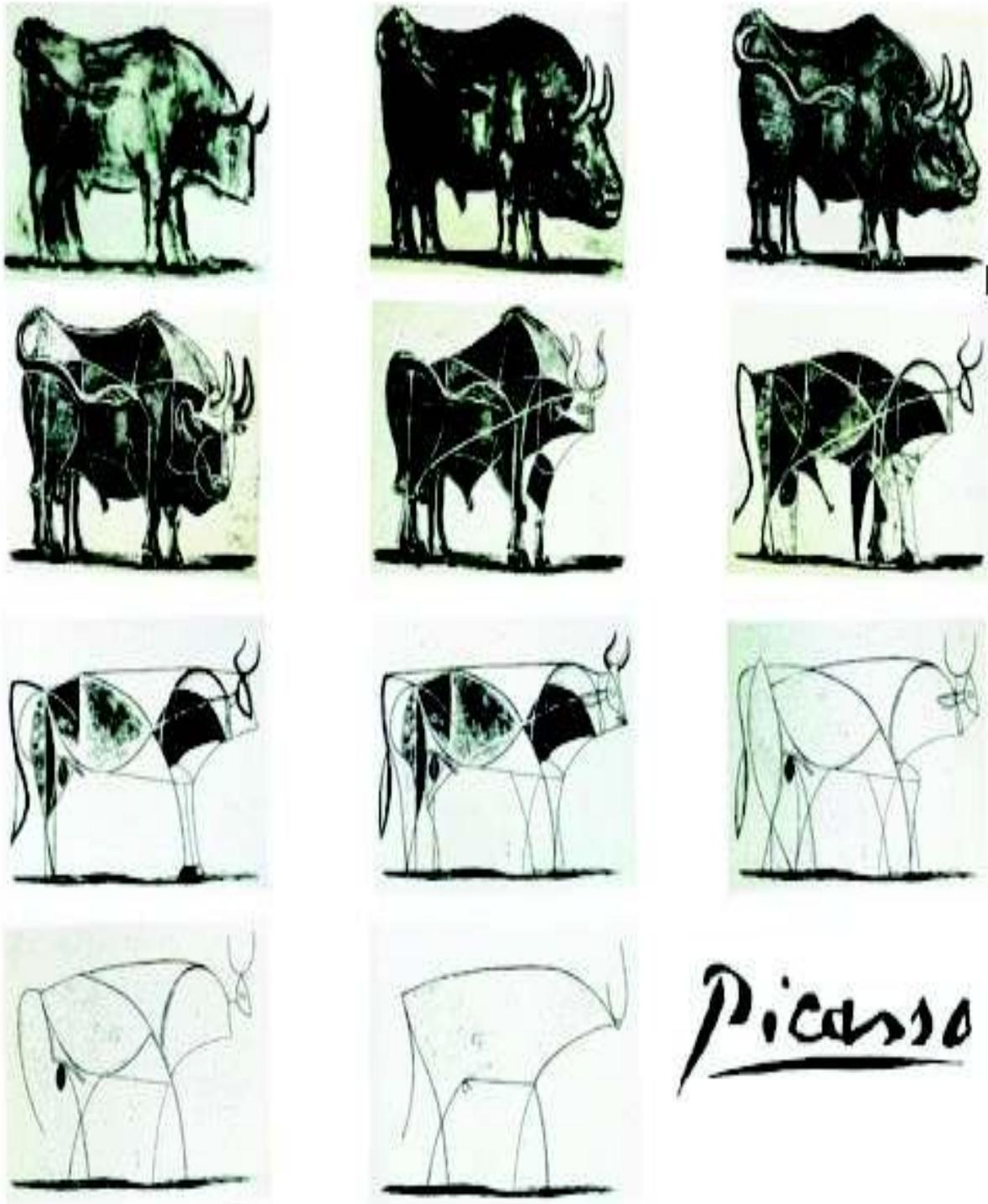
Com base em tal fundamento, Kandinsky (1996a) lança um questionamento audacioso. A questão que ele coloca consiste em saber se, em último caso, não poderá vir a ser necessário renunciar por completo ao elemento objetivo, bani-lo do repertório, quebrá-lo e lançar seus pedaços ao vento, a fim de conservar, despojado, puro e nu, somente o elemento abstrato. Questão que mesmo ele a considera grave e premente. Assim ele responde:

A dissociação das duas sonoridades correspondentes aos dois elementos da forma (o elemento objetivo e o elemento abstrato) nos fornecerá a resposta. Cada palavra que é pronunciada (árvore, céu, homem) provoca uma vibração interior, e o mesmo ocorre com cada objeto reproduzido em imagem. **Privar-se dos meios suscetíveis de provocar essa vibração equivale a empobrecer nossos meios de expressão.** É o que vemos produzir-se ante os nossos olhos. Além dessa resposta muito atual, a questão pode receber outra, a eterna resposta que retorna incessantemente em arte, a resposta que aquele que pergunta provoca: “Será que se deve?”... Em arte não existe “deve-se”. A arte é eternamente livre. A arte foge diante dos imperativos, como o dia diante da noite (KANDINSKY, 1996a, p. 81, grifo nosso).

Não se pode dizer à arte o que se deve ou não ser. Ela segue o curso natural da história, só obediente à ressonância interior dominante de cada época, de forma que a época inteira quer reproduzir-se, exprimir sua vida pela arte. Do mesmo modo, o artista quer exprimir-se e escolhe tão-só as formas que lhe são próximas. Assim, forma-se, progressiva e finalmente, o estilo da época, ou seja, certa forma exterior e subjetiva. O elemento de arte puro e eterno, em contrapartida, é o elemento objetivo que se torna compreensível com a ajuda do subjetivo. “A vontade inevitável de exprimir o objetivo é essa força que se designa aqui sob o nome de Necessidade Interior, a qual requer hoje *uma* forma geral do subjetivo e amanhã *outra*. Ela é a alavanca permanente, infatigável, a mola que impele sem parar ‘para a frente’ (KANDINSKY, 1996a, p. 85, grifo do autor).

Uma obra bastante elucidativa, que serve como metalinguagem dos fundamentos da arte abstrata, é *As metamorfoses de um touro* (1945-1946), do pintor espanhol Pablo Picasso. Os estágios, pelos quais a imagem é submetida, prestam-se, e muito bem, como modelo figurativo à reflexão sobre os caminhos trilhados pelas artes da modernidade:

Figura 4: As metamorfoses de um touro



Fonte: Picasso (1945-1946)

Nessas litogravuras do pintor, o que se vê, de início, é um elemento do mundo natural, no caso, um touro soberbo, referencializado, cheio de si. Porém, à medida que os dias passam e avança o trabalho do pintor, ele vai se tornando cada vez “menos touro”, desrealizado, desreferencializado, desfeito, até chegar àquele último, metamorfoseado em “touro-linha”. Assim, o artista reduz o elemento objetivo, o touro, a um contorno simples que é tão cuidadosamente feito através do desenvolvimento progressivo de cada imagem, que ele consegue capturar a essência absoluta da criatura, a ressonância interior da qual trata Kandinsky (1996b), em uma imagem síntese.

Picasso parece dissecar a figura do touro, destrinchando-a como se fosse um açougueiro cortando a carcaça do animal. Revela-se, nesse ato, paradoxalmente, uma dupla tensão: de um lado está a direção para o esvaziamento da forma, para seu despojamento, para o nada; porém, estranhamente, esse nada transborda. Ele é, misteriosamente, cheio, rico, superinvestido de sentido e pleno de significação, do qual se ouve uma voz interior potente, para lembrar Kandinsky (1996a). Na síntese desse paradoxo, está a criação da obra de arte: possuidora de uma nova forma, desrealizada, e de uma nova pertinência semântica, para lembrar Ricoeur (2000).

Portanto, o passo a passo do artista serve como fundamento da arte abstrata, para a qual a arte deve despojar-se dos excessos e da tirania do mundo referencial, para restar apenas o estritamente necessário à revelação da verdadeira essência do Ser. Por isso, ao invés de acrescentar, adicionar, ou seja, de começar de trás para frente, Picasso suprime, despoja a figura do touro de sua referencialidade para revelar o essencial, por meio de uma forma singular. Desse modo, Picasso subverte a ordem. Ele termina de onde deveria ter começado, caso se pense no academicismo das artes tradicionais.

A grande revelação de Picasso, portanto, parece ser o percurso gerativo da obra de arte abstrata: da referencialidade de um elemento do mundo natural, o touro, à sua desrealização, estrutura figurativa elementar, o “touro-linha”. Soma-se a isso a reveladora fala do artista ao declarar que “uma pintura costumava ser uma soma de adições, no meu caso uma pintura é uma soma de destruições” (PICASSO *apud* ASHTON, 1972, p. 38).

Assim, o fenômeno de destruição/construção, ou processo de metamorfose no trabalho de arte, conforme Silva (1995), é a base de criação das artes da modernidade, que nega a referencialidade do mundo natural em busca de uma forma viva, nova, única, singular, desrealizada, desautomatizada, possuidora de um som interior potente, cujo novo objetivo referencial e a nova pertinência semântica abrem-se em busca de novos e expressivos sentidos.

2.2 O processo de Metamorfose no trabalho de arte

O fenômeno da metamorfose tem sido bastante recorrente na literatura. Sua origem remonta desde à Antiguidade Clássica, com *Metamorfoses*, de Ovídio do século I a.C. No entanto, vale ressaltar que não se busca, aqui, investigar a metamorfose como tema, ou como fenômeno biológico, a exemplo da transformação de lagartas em borboletas. Tratar-se-á do fenômeno da metamorfose como eventos discursivos, ou, mais precisamente, semióticos; de metamorfoses escritas, ou, mais genericamente, inscritas no trabalho de arte; como processo de criação e nascedouro do sentido que atravessa os diferentes sistemas semióticos. Tal fenômeno aproxima-se do que Silva (1995) comentou sobre a *sapiência-loucura* com que o homem lê o mundo. Essa sapiência-loucura, segundo o autor, dá-se via sistemas semióticos, via diferentes linguagens, por meio das zonas de poeticidade. Assim,

essa sapiência-loucura ressurgir tão logo o homem abre as válvulas que permitem que ela escape. Que válvulas são essas? O poético, ou melhor, as zonas de poeticidade que permeiam um texto em prosa, as zonas de poeticidade que atravessam uma conferência sobre metamorfose e pensamento mítico. [...] Tais forças dormem latentes no léxico das diferentes línguas, dormem latentes no “léxico” das diferentes “linguagens” visuais, dos diferentes gestos. Basta o homem abrir a guarda para que elas ressurgam com violência. Como? Sob a forma de uma *uis mythica* que estrutura o nível profundo dessas diferentes “linguagens” (SILVA, 1995, p. 28, grifo do autor).

Essa sapiência-loucura com que o artista moderno lê o mundo, segundo Silva (1995), deformando-o para dele nascer a obra de arte, nada mais é do que a realização do processo de metamorfose no trabalho das artes em geral. No entanto, a discussão sobre quem escruta ou é escrutado não é tão simples assim. Verdadeiramente, não parece ser o artista que lê o mundo, mas o mundo que lê o artista. Ele sonda-o e revela-se nele em sua verdade e essência. Segundo Merleau-Ponty (1984), não se trata daquele que sabe fazer uma pergunta àquele que ignora, mas da pergunta daquele que não sabe a uma visão que tudo sabe. Uma pergunta que o artista não faz, mas que se faz no artista. Para o filósofo, assim como o papel do poeta consiste em escrever sob a inspiração do que se pensa, o papel do pintor dá-se em cercar e projetar o que nele se vê. O pintor vive na fascinação e, por isso, suas ações mais características, como gestos, traçados e cores, ou seja, seu estilo, parecem emanar das próprias coisas. Entre o pintor e o visível, os papéis se invertem, inevitavelmente. Os bons artistas, no momento em que se abrem ao mundo e deixam-se submergir pelo seu fluxo intenso, renascem por meio de suas obras, conforme declara o pintor francês André Marchand:

Numa floresta, repetidas vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Em certos dias, senti que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam... Eu lá estava, escutando... Creio que o pintor deve ser traspassado pelo universo, e não querer traspassá-lo... Aguardo ser interiormente submergido, sepultado. Pinto, talvez, para ressurgir (MARCHAND *apud* MERLEAU-PONTY, 1984, p. 282).

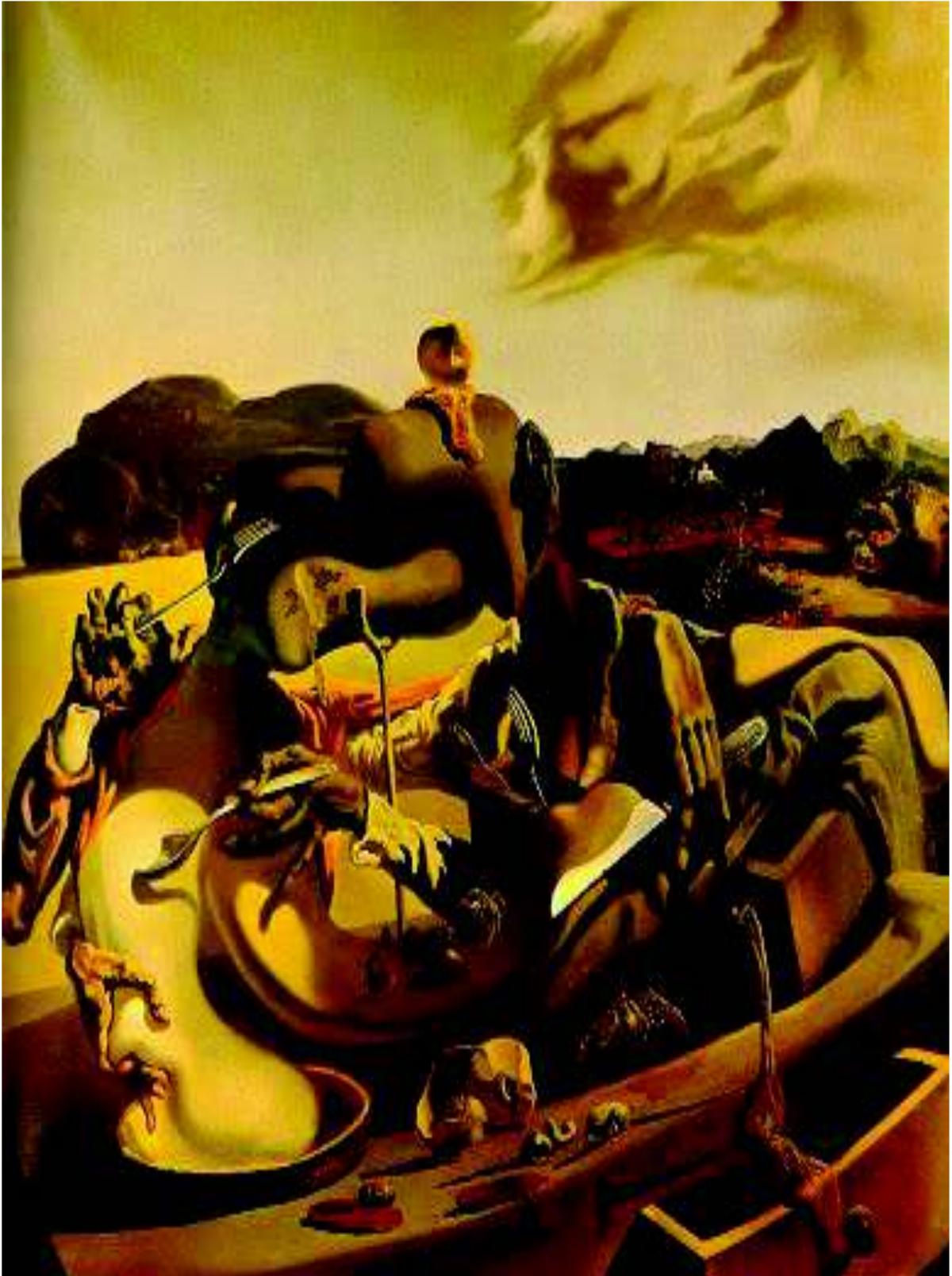
Nessa fascinante inspiração, ação e paixão são indiscerníveis, ao ponto de já não se saber mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Sabe-se apenas que “a visão do pintor (e dos artistas em geral) é um **nascimento continuado**” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 282, grifo nosso). Tal inspiração, conforme o autor, não surge do nada, mas da ação que o efeito do mundo provoca no interior do artista, cabendo a este recriá-lo, fielmente. Não fiel à natureza, conforme as artes tradicionais, mas à emoção que ela lhe provoca, como ocorre, sobretudo aos artistas da modernidade. À essa fascinante inspiração, soma-se o pensamento de Charles Baudelaire (1998) ao afirmar que a arte pura, segundo a concepção moderna, é criar uma magia sugestiva contendo, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista.

Nesse sentido, a leitura do conto *Teoria das Cores*, de Herberto Helder (2015), que serve como epígrafe na abertura deste trabalho, é bastante elucidativa em relação à fidelidade do artista moderno acerca do objeto sobre o qual recai sua atenção. Após sua leitura, fica a comprovação de que os artistas, sobretudo da modernidade, não possuem, como fundamento, serem fiéis ao mundo objetivo, buscando a verdade na representação desse mundo; mas, pelo contrário, sua força reside na fidelidade tão somente da ressonância interior que emana dos próprios objetos.

Nisso, coaduna o pensamento de Kandinsky (1996b) ao ressaltar a diferença fundamental entre as artes tradicionais e as da modernidade. Para ele, na primeira, a sonoridade interna do elemento objetivo em si é encoberta, reprimida, privilegiando-se a aparência; já na arte abstrata, ocorre justamente o oposto: a aparência é rejeitada para que a sonoridade interna seja total e exposta. Portanto, para que essa sonoridade interna do mundo objetivo emerja na obra de arte, sua relação com o mundo não pode ser mimética, mas deve-se buscar, por meio do processo de metamorfose, uma forma nova, viva, desrealizada, desautomatizada e singular, para que se evidencie, unicamente, a essência do Ser, seu som interior potente, em busca de mais sentidos.

O processo de metamorfose no trabalho de arte consiste no poder que as artes em geral têm, sobretudo as da modernidade, de recriarem o mundo objetivo, distanciando-se da referencialidade desse mundo para ressaltar apenas o efeito que esse mundo provoca no interior do artista. Essa recriação do mundo natural, como se pode notar, ocorre mediante a coexistência de duas grandes tenções: de um lado, a tendência ao despojamento, ao esvaziamento da forma dos elementos do mundo natural, em direção ao nada, ao vazio; de outro, a tendência ao sobreinvestimento, à plenificação, à orientação para o tudo, como nascedouro do sentido, conforme defende Silva (1995). Assim, ao analisar o quadro a seguir:

Figura 5: Canibalismo de Outono



Fonte: Dalí (1937)

fica-se admirado com a “sapiência-loucura” com que Salvador Dalí lia e era lido pelo mundo. Nesse quadro, o pintor catalão surrealista, em sua estranha sapiência-loucura, apresenta a cena de um banquete em que os objetos sógnicos (homem e mulher) são esvaziados de sua significação primeira e reinvestidos de uma nova significação, no caso, com os semas de alimento. Nesse processo metamorfoseante da obra de arte, o artista se distancia do mundo natural, ao passo que os signos tornam-se imateriais e o sentido inteiramente espiritual, conforme Deleuze (2003), cuja leitura, só por uma direção centrípeta, justifica-se, para lembrar Frye (1973). Portanto, na relação sêmica entre sujeito/objeto, os sujeitos perdem seu corpo ao passo que o objeto (alimento) se torna um corpo.

Na hipertrofia do objeto, ocorre a reificação do ser humano em alimento. Desse modo, tanto a imagem do homem quanto a da mulher passam a se alimentar um do outro. No entanto, o mito do canibalismo, como sendo um ritual macabro, cruel e selvagem, é, no quadro, envolto, paradoxalmente, por alguns signos que indicam sutilezas de uma cultura civilizada, como a utilização de talheres, pratos, mesa e vestimenta. A forma com que se tocam também é muito significativa, aparenta uma certa troca de afetos e de carícias. Para a compreensão da síntese desse paradoxo, que une o selvagem com o civilizado, o título *Canibalismo de Outono* mostra-se bastante revelador, se se pensar na simbologia do signo “outono”, como sugestão de decadência, declínio, perda de qualidades ou de valores.

Soma-se a isso o signo das formigas, uma constante nas obras de Dalí, que parece simbolizar o caminho à decadência, à putrefação. Logo, na síntese desse paradoxo, o quadro sugere o declínio de uma sociedade civilizada, que perde as características do humano e regride às práticas primitivas de selvageria, como se, devorar-se um ao outro, fosse algo natural. O signo das gavetas parece compor a cena como se indicasse brechas pelas quais o passado se torna presente e o presente volta ao passado, ao mesmo tempo que abre caminhos para a sondagem da psique humana.

Assim, buscando compreender o quadro em sua camada figurativa profunda e também quanto ao fundo figural de base, muito semelhante à ideia de genotexto, por Kristeva (2012), o mito do canibalismo parece ser atualizado, mas não com os mesmos moldes. De modo desconstruído, o que causa estranheza à obra, Salvador Dalí, cujo pensamento não mais quer assediar o visível e decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele se proporciona, para lembrar Merleau-Ponty (1984), acrescenta, ao mito do canibalismo, contornos oníricos e civilizados. Porém essa civilização é altamente questionada na obra.

É importante ressaltar, portanto, que a obra de arte da modernidade não nasce do nada, mas da relação desconstruída e subjetiva do artista com o efeito que o mundo objetivo lhe

provoca. Com base nesse pressuposto, busca-se compreender, à luz da semiótica narratológica, os processos semissimbólicos envolvidos na produção discursiva, como essa “estruturação funciona, como ela atua na camada profunda, organizando o substrato figurativo a partir do qual o texto entrama, molda, enforma o tema ou temas que o discurso põe em andamento” (SILVA, 1995, p. 30) e que deles emergem a estrutura superficial metamorfoseada, numa relação intrínseca entre plano de expressão e plano de conteúdo.

Nesse sentido, tendo como fio condutor o processo de metamorfose no trabalho de arte, tenciona-se, aqui, uma aproximação, em termos de homologia estrutural, conforme sistematiza Gonçalves (1997), entre sistemas distintos (literatura e artes plásticas) na tentativa de compreensão da natureza do poético em arte, capaz de “despertar a visão mais vasta, que faz remontar a palavra desde a sua origem, que faz aparecer o mundo” (RICOEUR, 2000, p. 437). Sob esse ponto de vista, Ricoeur (2000) assim esclarece:

Mas então não é verdade que o "objetivo de toda poesia" é o de "estabelecer uma mutação da língua que é, ao mesmo tempo, nós o veremos, uma metamorfose mental". O objetivo de toda poesia é antes, parece, o de estabelecer uma nova pertinência por meio de uma mutação da língua (RICOEUR, 2000, p. 238, grifo do autor).

Sob esse ponto de vista, o autor complementa que o sentido de um enunciado metafórico é suscitado pelo fracasso da interpretação literal do enunciado. Devido a uma interpretação literal, o sentido se destrói a si mesmo. Essa autodestruição do sentido condiciona, por sua vez, o desmoronamento da referência primária. Toda a estratégia do discurso poético se joga neste ponto: ela visa obter a abolição da referência pela autodestruição do sentido dos enunciados metafóricos, autodestruição tornada manifesta por uma interpretação literal impossível. Mas esta é somente a primeira fase ou, antes, a contrapartida negativa de uma estratégia positiva. Na síntese desse paradoxo, a autodestruição do sentido, sob a influência da impertinência semântica, é apenas o inverso de uma inovação de sentido literal das palavras, ou para lembrar Silva (1995), responsável pelo nascedouro do sentido. Essa inovação de sentido constitui, para Ricoeur (2000), a chave da referência metafórica. Assim, ele questiona o fato de que,

Não temos no mesmo lance a chave da referência metafórica? Não se pode dizer que a interpretação metafórica, ao fazer surgir uma nova pertinência semântica sobre as ruínas do sentido literal, suscita *também* um novo objetivo referencial, graças à abolição da referência correspondente à interpretação literal do enunciado? O argumento é um argumento de proporcionalidade: a outra referência, a que buscamos, seria para a nova pertinência semântica o que a referência abolida é para o sentido literal que a impertinência semântica destruiu. Ao sentido metafórico, corresponderia uma referência metafórica, como ao sentido literal impossível corresponde uma referência literal impossível (RICOEUR, 2000, p. 352, grifo do autor).

O novo objetivo referencial metafórico, do qual trata Ricoeur (2000), ou a outra referência a que se busca, formada a partir da nova pertinência semântica, nasce, conforme o

autor, do resultado da abolição ou destruição da referência anterior, correspondente à interpretação literal do enunciado. Em consonância com tal pensamento, Silva (1995) esclarece que o processo de metamorfose implica a ideia de produção produzida pela destruição e, com isso, a ideia de renascimento incessante da significação. Assim, ele afirma:

Importa reter daí a ideia de renascimento incessante, bem como a ideia de produção produzida pela destruição: **a metamorfose, de um modo geral, implica destruição, ou melhor, desconstrução de uma forma anterior, que não desaparece totalmente.** Dela ficam traços na forma nova, que são os elementos em que minha hipótese de trabalho se firma a fim de pensar um pouco os fundamentos da linguagem. Exagerando um pouco, diria que na transformação de uma experiência em signo ocorre uma metamorfose fundadora. Metamorfose porque não fica tudo da experiência no signo, uma forma nova que é uma redução; fundadora porque está nas raízes da semiose (SILVA, 1995, p. 31-32, grifo nosso).

Portanto, levando-se em consideração tanto a fala de Ricoeur (2000), ao afirmar que um novo objetivo referencial surge de uma nova pertinência semântica sobre as ruínas do sentido literal, quanto a de Silva (1995), ao esclarecer que a desconstrução de uma forma anterior não desaparece totalmente, dela ficam traços na forma nova, leva-se a crer que o velho não desaparece por completo, dele ainda fica algo no novo, numa relação de substrato. Assim, sob essa hipótese, na base de um novo referencial, subjaz um referencial anterior, metamorfoseado, às vezes, ativo, às vezes, latente. Tal ideia ainda é reforçada pela fala de Ricoeur (2000) ao afirmar que o algo a mais da expressão poética faz que cada termo da oposição (objetivo/subjetivo, físico/espiritual, particular/universal) “participe do outro, se metamorfoseie no outro, e a própria linguagem, pela passagem que opera assim de uma significação a outra, evoca ‘alguma coisa de um caráter metafórico do próprio mundo que [o poema] salva’ (RICOEUR, 2000, p. 382, grifo do autor).

Sobre esse assunto, Greimas (2002) esclarece que há uma figuratividade profunda que repercute, ressoa, na superfície do texto. A relação entre a figuratividade profunda e a de superfície é conhecida, na teoria semiótica, como *figurativização*. Nesse sentido, o semioticista Silva (1995) esclarece que a figurativização institui um jogo de eco ou de espelho entre a estrutura profunda e a de superfície. Para ele,

Estamos acostumados a pensar nessa relação como se dando no sentido que vai da estrutura profunda em direção à de superfície. [...] estou sugerindo uma orientação dupla na leitura desse percurso: pode ser que as figuras de superfície sejam eco da estrutura profunda, pode ser ainda que a relação entre esses níveis seja uma espécie de relação narcísica, um jogo de espelhos (SILVA, 1995, p. 31).

Desse modo, apoiado no conceito de semiose, o autor esclarece que o importante é indagar sobre os fundamentos da linguagem, buscando o nascedouro do sentido. Seu pensamento fundamenta-se na visão do gênero humano como sendo essencialmente um ser simbólico. Nesse aspecto, Silva (1995) propõe o conceito de metamorfose como fundadora da

semiose. Para ele, a metamorfose é vista “como modelo figurativo de importância fundamental para reflexão sobre o lugar e a função da racionalidade mítica que perpassa não apenas a linguagem verbal, mas as linguagens” (SILVA, 1995, p. 15). Importa, empreender, portanto, no processo de metamorfose, uma caminhada em direção a um substrato figurativo do signo, ou melhor, figural.

Complementarmente, Cortina e Marchezan (2004) argumentam que, para além de documentar a inovação incessante da criação artística e a inesgotável capacidade de transcodificação das linguagens, tal procedimento faz crer na existência de um fundo figural constante, sendo recortado por figuras variáveis. Desse modo, as novas formas de ver e de falar, as retomadas, em outros códigos, das figuras disseminadas num determinado código primeiro, sobrepõem, a este primeiro texto, sentidos surpreendentes, porque utilizam nova materialidade que impõe a produção de outras figuras, embora o fundo figural de base, esteja em todas as manifestações. A crença na existência de tal fundo figural de base faz lembrar o “princípio de retorno” de que trata Frye (1973), fundamental a todas as obras de arte. Conforme o autor, o verdadeiro tema de todas as obras de arte não é o assunto tratado de forma consciente e voluntário, designado pelas palavras, mas *os temas inconscientes, os arquétipos involuntários*, dos quais as palavras, como as cores e os sons, tiram o seu sentido e a sua vida. Por conseguinte, consideradas as imposições materiais específicas dos códigos semióticos, “as diferentes manifestações revelam, para além da identidade de base, a impossibilidade de separar os planos da expressão e do conteúdo, pois essa provocação que a materialidade faz à estrutura elementar figurativa produz e revela sentidos” (CORTINA; MARCHEZAN, 2004, p. 233).

Seguindo essa concepção, a íntima relação entre os planos de expressão e de conteúdo, da qual tratam Cortina e Marchezan (2004), faz lembrar também o que Valéry (1993) denominou de pêndulo poético, já mencionado anteriormente, mas, dada à sua importância, merece, aqui, ser retomado. Assim, Valéry (1993) argumenta que o pêndulo poético vai da sensação (plano de expressão) em direção a alguma ideia ou a algum sentimento (plano de conteúdo), e volta em direção a alguma lembrança da sensação e à ação virtual que reproduziria essa sensação. O que é sensação é essencialmente presente. Não há outra definição de presente além da própria sensação, completada talvez pelo impulso de ação que modificaria essa sensação. E, ao contrário, o que é propriamente pensamento, imagem, sentimento é sempre, de alguma maneira, produção de coisas ausentes. A memória é a substância de qualquer pensamento. A previsão e suas tentativas, o desejo, o projeto, as esperanças, os temores são a principal atividade interna dos seres. Com essa afirmação, Valéry (1993) reforça a crença na

existência de um fundo figural de base presente em toda manifestação de linguagem, cuja chave, que possibilita seu acesso, chama-se memória.

Na esteira do pensamento, Greimas (2002) reconhece que há uma mitização profunda que atravessa os diferentes sistemas semióticos. Seguindo a mesma linha de raciocínio, Barthes (2001) esclarece que “o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma” (Barthes, 2001, p. 131). Para ele, já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. Assim, o mito não é definido pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como essa mensagem é proferida. Como o universo é infinitamente sugestivo, tudo pode ser um mito. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade.

Sob esse ponto de vista, o filósofo Ernst Cassirer (1967) alerta para o fato de que, caso se limite a contemplar os resultados, seja das criações do mito, dos ritos ou dos credos religiosos, bem como das obras de arte, ou das teorias científicas, parecerá impossível reduzi-los a um denominador comum. A síntese filosófica, portanto, significa algo diferente. Ela reside no fato de não se buscar uma unidade de efeitos, mas uma unidade de ação, não uma unidade de produtos, mas uma unidade do processo criador.

Cassirer (1992), ao precisar a natureza metafórica do substrato básico do pensar e do sentir míticos, compreende que até a forma mítica mais simples só pode surgir em virtude de uma transformação, de uma impressão da ordem do comum, do cotidiano e do profano, para algo da ordem do sagrado, do mítico-religioso. E isso se faz por meio de uma transposição para outro gênero ou classe. Assim, o autor argumenta que a metáfora, resultante da transposição e permutação de que dispõe do vocabulário como de um material acabado, precisa ser distinguida daquela *Metáfora Verdadeiramente Radical* que é uma condição quer da verbalização quer da conceituação míticas. Para ele,

mesmo a mais primitiva exteriorização linguística já exigia a transposição de um certo conteúdo perceptivo ou sensitivo em sons, isto é, em um meio estranho mesmo e, talvez, divergente com relação a este conteúdo, de modo que, até a forma mítica mais simples só pode surgir em virtude de uma transformação, pela qual uma determinada impressão é levantada por sobre a esfera do comum, do cotidiano e do profano, e impelida para o círculo do "sagrado", do significativo do ponto de vista mítico-religioso. Aqui se produz não só uma transferência, mas também uma autêntica "transferência para outra categoria". Na verdade, o que acontece não é apenas uma transposição para uma outra classe já existente, mas a própria criação da classe em que ocorre a passagem (CASSIRER, 1992, p. 105-106, grifo do autor).

A afirmação de Cassirer (1992), de que não se trata apenas de uma transposição, mas da criação da classe para onde se faz a passagem, é vista por Silva (1995) não mais como definição de uma metáfora, mas de uma *Metamorfose Verdadeiramente Radical*. É esse aspecto, tanto

mágico quanto misterioso, que os estudos semióticos mais recentes tentam capturar no discurso mítico.

No entanto, o percurso adotado por Silva (1995) segue o caminho às avessas do percurso delineado por Cassirer (1992): “em vez de ir da metáfora radial às manifestações artísticas, ir destas àquela, ou melhor, à metamorfose radical” (SILVA, 1995, p. 50). Compartilhando da mesma ideia de Silva (1995) e por acreditar que a forma mais discreta de se abordar a comparação das várias artes consiste naquela que se alicerce sobre uma análise dos próprios objetos de arte e, assim, das suas relações estruturais, para lembrar Wellek e Warren (1971), esta pesquisa segue o percurso delineado pelo semiótico Silva (1995), cuja observação parte da análise das obras à compreensão dos elementos estruturais responsáveis por originar o processo de metamorfose no trabalho de arte, por meio de uma abordagem homológica estrutural, conforme teorizada por Gonçalves (1994). A escolha se deve por compreender ser o processo de metamorfose no trabalho de arte uma fonte inesgotável de criação e uma caminhada em direção à compreensão do sentido que subjaz à camada figural, pois, como afirma Silva (1995), “a metamorfose é um ato de linguagem (e não de língua!) que faz-ser um estado novo: uma operação semissimbólica que chama à existência estruturas míticas” (SILVA, 1995, p. 61). Segundo o autor, a metamorfose no trabalho de arte é uma operação intersemiótica sincrética que constitui a cultura. Esse processo é responsável pela criação incessante e recursividade da linguagem em diferentes realizações. Tal afirmação amplia e fortalece ainda mais o pensamento de Kristeva (2012), de que **a linguagem poética é a única infinidade do código**, aqui, estendida a operações de linguagens intersemióticas e não apenas de língua.

Na busca de compreensão sobre como se constrói um objeto e como se investem valores no objeto, a noção de bricolagem, conforme Bastide *apud* Silva (1995), torna-se relevante, uma vez que ele chama a atenção para o fato de que o objeto construído não vem do nada, mas, sim, de outros objetos eventualmente destruídos ou desmontados. A fabricação não se dá sem destruição ou, pelo menos, sem negação do valor do objeto inicial, em proveito do objeto final. As transformações apresentam sempre uma dupla face, negativa e positiva. Já o pensamento mítico, conforme Lévi-Strauss (1993), opera sobre qualidades segundas que são como que testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade. Comparando a afirmação dos dois autores, observa-se, portanto, um traço comum ao pensamento mítico e à bricolagem que é o de elaborar, no plano prático, conjuntos estruturados, não diretamente a partir de outros conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e estilhaços (restos) de eventos. Desse modo, infere-se que nada é criado do nada, que existe já, desde sempre, uma parcela de sentido, mesmo

fragmentado, estilhaçado, do qual tanto o pensamento mítico como a bricolagem aproveitam para construir o novo objeto, o novo sentido.

Tal consideração coaduna com o pensamento de Gonçalves (2017) ao afirmar que, no percurso gerador do objeto de arte, ocorre uma espécie de metamorfose do signo em sua primeira instância para a instância em que seus estilhaços se ofereçam à reconstrução do objeto desreferencializado para gerar o que se denomina de signo complexo ou metáfora complexa. De tal afirmação, deduz-se, portanto, que as obras de arte desreferencializadas, sobretudo da modernidade, realizam-se por meio do princípio da bricolagem, que consiste na desconstrução do mundo por meio da fragmentação do signo, ou seus estilhaços. De modo oposto, a justaposição de signos não é considerada grande literatura.

Dessa maneira, conforme Silva (1995) e Gonçalves (2017), sob as bases do processo de metamorfose no trabalho de arte, há uma sintaxe da construção das formas, cujo mecanismo composicional encontra, na arte moderna, a fonte para sua realização. Tratam-se dos princípios elementares do pensamento mítico e da bricolagem, que juntos promovem uma espécie de superposição de imagens articuladas na linearidade sintagmática, mas que se processam no eixo paradigmático.

A compreensão de tal fundamento é essencial para se investigar níveis ou patamares de operações sobre o objeto de arte, a fim de verificar como eles foram investindo-se de sentido. Lendo-se em verticalidade, podem-se distinguir vários níveis operacionais na construção de um objeto, distribuíveis num percurso que vai de uma camada fundamental bastante abstrata até uma camada de superfície, normalmente complexa e concreta: à medida que se vai subindo do fundamental ao superficial, vão se enchendo de sentido as operações. Tais investimentos sofrem coerções advindas do universo ideológico onde são efetuadas. Depreender níveis operacionais deve facilitar a explicitação das camadas de investimento ideológicos que se foram depositando no objeto.

A metamorfose ou mudança da forma justifica-se, portanto, para dar conta da aquisição de um valor. Entra em jogo aí a destruição que precede à fabricação, a explosão ou a negação de um valor inicial para afirmar um valor novo. E isso, ensina Lévi-Strauss (1993), só é possível procedendo-se a uma mudança de forma, a uma metamorfose (transformação).

Como exemplo, ao analisar, brevemente, a escultura *Pássaro no Espaço*, do artista romeno Constantin Brancusi, esculpida em 1919, tem-se a impressão de que o artista plástico alcançou, em sua obra, o grande objetivo da arte que é, segundo Chklovski (1970), dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento.

Figura 6: Pássaro no Espaço



Fonte: Brancusi (1919)

Assim, Brancusi soube, de modo singular, obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a direção da percepção ao ponto de causar estranhamento mesmo ao olhar do espectador mais atento. Por esse motivo, observa-se que a beleza da escultura está no modo desconstruído, ou melhor dizendo, desreferencializado e desrealizado, para lembrar Rosenfeld (1996), desautomatizado e singularizado, para lembrar Chklovski (1970), com que Brancusi representa um elemento do mundo natural: “o pássaro”.

A metamorfose (ou a transformação) ocorrida no objeto sógnico é responsável por desconstruir, ou mesmo destruir o referente inicial, ou a referencialidade primária, e fazer nascer um novo sentido, uma nova referencialidade a partir da nova pertinência semântica, para lembrar Ricoeur (2000). Nesse imbricado processo de metamorfose (desconstrução/construção), resta depreender, da materialidade resultante dessa nova forma, o plano de conteúdo manifesto, ou a nova pertinência semântica. Assim, ao observar a obra, percebe-se que o escultor, em vez de acrescentar, tira, suprime, despoja o pássaro, até reduzi-lo a seu momento crucial: “o voo”.

Essa caminhada leva em direção a um substrato figurativo do objeto sógnico, ao seu sentido figural de base, no caso à ideia de voo, movimento, leveza, estabilidade e graça, suscitadas pela velha referencialidade do referente primário. Esses sentidos emergem ao plano de expressão de superfície da obra, como o pêndulo poético de Valéry (1993), que conduz à íntima relação entre o plano de expressão e de conteúdo. Esse signo icônico, ou signo complexo, para lembrar Gonçalves (2017), criado pelo artista plástico para expressar todas essas nuances de significado, é como se fosse um “rasgo no espaço”, um traço de um momento instantâneo que uma ave cortaria determinada região, associada à leveza do material que, embora seja pedra (mármore), apresenta-se leve ao olhar, liso ao toque e escorregadio pelo contorno de sua forma, com linhas bastante suaves, porém decididas.

Essa metáfora metamorfoseante, conforme Gonçalves (2017), metáfora viva, conforme Ricoeur (2000), metamorfose verdadeiramente radical, conforme Silva (1995), conduziu a relação sêmica (entre o velho e o novo referencial) a uma transformação profunda (destruição/construção) do objeto sógnico. Adota-se, aqui, a denominação de processo de metamorfose no trabalho de arte, segundo Silva (1995), por considerá-lo pertinente.

III - SIMILARIDADE DOS PROCEDIMENTOS

A imobilidade das coisas que nos cercam, talvez lhes seja imposta pela nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas (PROUST, 1973, p. 13).

Seguindo as pegadas do professor Aguinaldo J. Gonçalves (1994), estudioso das profundas similaridades de raízes e de estruturas entre obras de sistemas distintos, como as artes plásticas e a literatura, ou para usar um termo seu, de homologia entre as artes, buscar-se-á “compreender nas obras, o ‘mais além’ das influências temáticas ou das correspondências estilísticas entre pintura e poesia” (GONÇALVES, 1994, p. 207, grifo do autor). Por meio de alguns princípios de construção, detectar-se-á o que ele chama de *homologia estrutural* entre as duas artes (literatura e pintura), numa época em que os artistas podem desenvolver livremente suas experiências de invenção, ou seja, a modernidade. Nesse sentido, do mesmo modo que a tendência para o abstrato, para a essência interior, é vista por Kandinsky (1996a) como uma característica das artes da modernidade, Gonçalves (1994) também a considera como princípio condutor da arte do nosso tempo, marcada, em grande parte, pela força interior do artista, e que auxilia na investigação teórica entre a relação da realidade empírica com a realidade da arte.

Desse modo, tenciona-se investigar os procedimentos construtivos responsáveis por gerar uma espécie de processo de metamorfose na obra de arte, o qual, segundo Silva (1995), consiste na transformação de um objeto em um objeto sógnico novo, dotado de uma nova forma e de uma nova pertinência semântica. Tal pesquisa enveredar-se-á pelo campo da literatura e da pintura, a fim de explicitar algumas relações homológicas entre os dois sistemas, de forma que a releitura do texto fragmentado e da imagem, aqui apresentados, permita pressentir, como afirmou João Alexandre Barbosa, no prefácio ao livro *Laokoon Revisitado*, de Aguinaldo J. Gonçalves: “a existência daquela imagem e daquele texto para os quais tudo conflui e que só a comparação pode esboçar a figura sempre evanescente. Texto e imagem: traduções sempre aproximadas da Arte” (BARBOSA, 1994, p. 14).

3.1 A Metamorfose, de Franz Kafka e O Antropomórfico Gabinete, de Salvador Dalí

A Metamorfose, de Franz Kafka – novela intrigante, pertencente ao expressionismo alemão, publicada primeiro na revista *Die Weissen Blätter* (As Folhas Brancas) em outubro de 1915 e, posteriormente, na segunda edição, em 1918, na coleção expressionista *Der Jüngste Tag* (O Juízo Final) da editora *Kurt Wolff*, de Leipzig – resumidamente, é a história de Gregor Samsa, um caixeiro-viajante que, certa manhã, após uma noite de pesadelos, acorda metamorfoseado num inseto marrom gigantesco e monstruoso. O primeiro parágrafo da novela já apresenta, de forma objetiva, a personagem central, o espaço, onde será desenrolada praticamente toda a ação, e o tempo em que se dá o estranho acontecimento:

Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, quando levantou um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido em segmentos arqueados, sobre o qual a coberta, prestes a deslizar de vez, apenas se mantinha com dificuldade. Suas muitas pernas, lamentavelmente finas em comparação com o volume do resto de seu corpo, vibravam desamparadas ante seus olhos.

“O que terá acontecido comigo?”, ele pensou. Não era um sonho. Seu quarto, um quarto humano direito, apenas um pouco pequeno demais, encontrava-se silencioso entre as quatro paredes bem conhecidas (Kafka, 2011, p. 13-14).

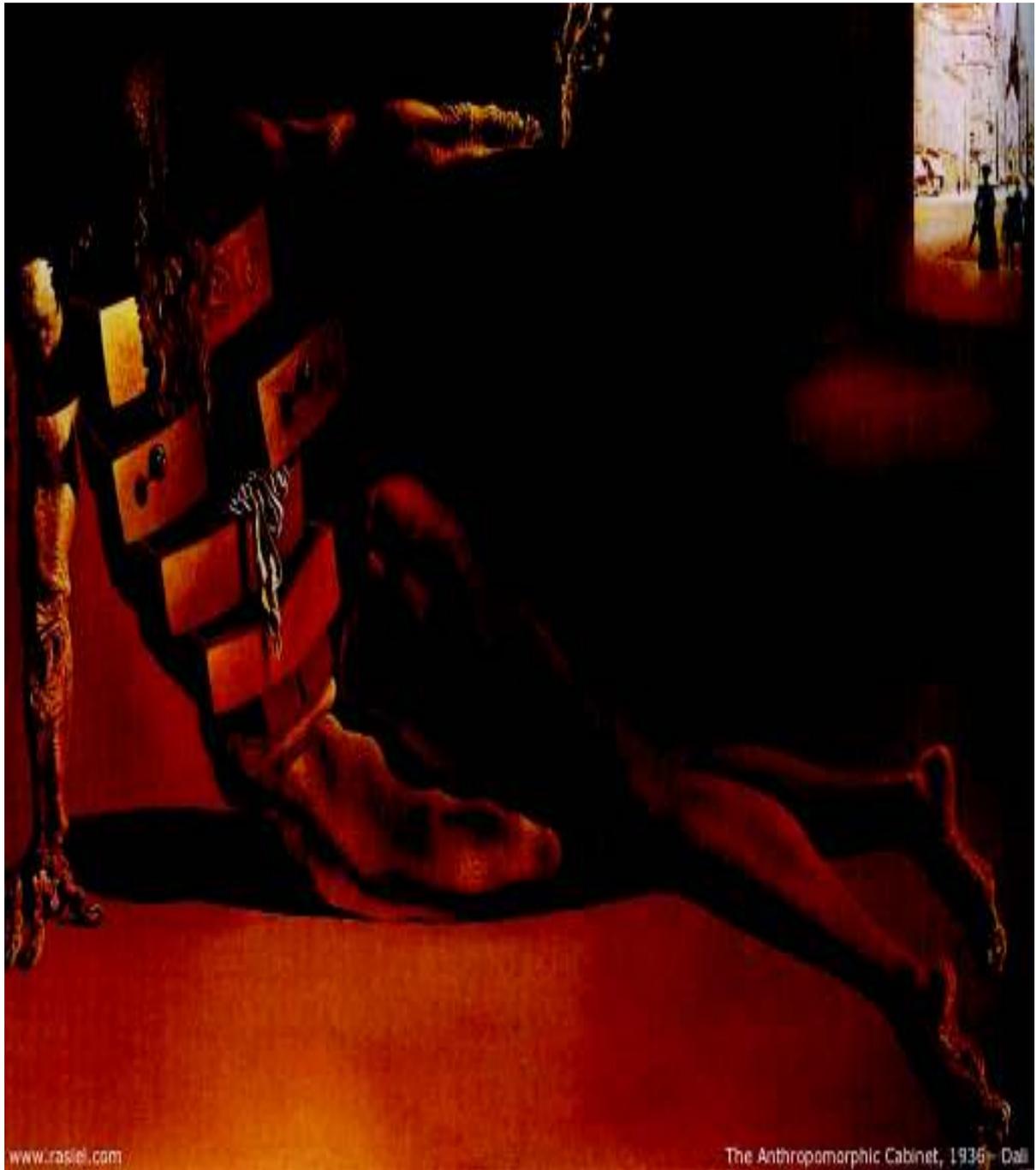
A cena é descrita por um narrador onipresente e onisciente, em terceira pessoa, com uma linguagem bastante seca e exata. Por meio do discurso indireto livre, o narrador descreve – mas é como se pintasse – a imagem do pobre rapaz metamorfoseado em inseto.

A narrativa inicia-se com uma expressão indefinida de tempo “certa manhã”, própria das narrativas fantásticas. No entanto, logo se percebe que o mais importante não é o tempo, e sim o acontecimento: o metamorfoseamento de Gregor Samsa em inseto. O tempo é psicológico. Muitos fatos só se tornam conhecidos por meio das lembranças de Gregor.

Nessa cena, é fácil identificar alguns elementos que assemelham, superficialmente ou analogicamente, a narrativa a uma pintura. É como se a linguagem se assemelhasse a um pincel e, aos poucos, a cena fosse sendo pintada, conforme se observa na exploração da cor e das formas em “ventre abaulado, marrom”, “segmentos arqueados”, “pernas finas” e “volume do seu corpo”. Com essas informações, o leitor facilmente visualiza um quadro da cena em sua mente. No entanto, sem perder de vista o fato de que “a comparação entre os meios próprios de cada arte e a inspiração de uma arte em outra, só é válida se não for externa, mas de princípio” (KANDINSKY, 1996a, p. 58), interessa, a esse estudo, buscar os procedimentos homológicos que ligam as obras em análise.

Assim, ao observar as duas obras de arte: *A Metamorfose*, de Franz Kafka e *O Antropomórfico Gabinete*, pintado em 1936, pelo pintor catalão, Salvador Dalí, cujo estilo surrealista atinge no quadro um grau de singularidade exemplar, percebe-se que procedimentos inquestionáveis, nas duas obras analisadas, levam a aproximá-las sob o ponto de vista homológico estrutural. Isso implica dizer que, para além das semelhanças visíveis e superficiais entre elas como, por exemplo, o tema da metamorfose, as duas obras se assemelham, mais intensamente, no campo das correspondências estruturais profundas. Essas correspondências, segundo Gonçalves (1994), são procedimentos estéticos responsáveis pela questão da homologia estrutural entre as artes, sobretudo as da modernidade.

Figura 7: O Antropomórfico Gabinete



Fonte: Dalí (1936)

Com base em Gonçalves (1994), pode-se afirmar que o primeiro procedimento homológico observado, nas duas obras em análise, diz respeito ao fenômeno da *desrealização*, conforme teorizado por Anatol Rosenfeld (1996); o segundo refere-se ao procedimento de *desautomatização*, conforme teorizado por Chklovski (1970), o terceiro, que engloba os anteriores, trata-se do procedimento de *singularização* ou *estranhamento*, também formulado por Chklovski (1970). Tem-se também o procedimento da *utilização das cores*, conforme teorizado por Kandinsky (1996a) e o procedimento da *motivação composicional* do texto ou, como é mais conhecido, *moldura*, conforme fundamentado por Boris Uspênski (2010). Como se pode notar, tanto Kafka quanto Dalí souberam empregar muito bem esses procedimentos em suas obras, ao ponto de elas alcançarem o objetivo maior das Artes que é o de

dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o *dever do objeto*, o que é já “passado” não importa para a arte (CHKLOVSKI, 1970, p. 45, grifo do autor).

Desse modo, *A Metamorfose*, de Kafka, e *O Antropomórfico Gabinete*, de Dalí, assemelham-se quanto à recusa da função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. A esse procedimento, Anatol Rosenfeld (1996) denominou de *desrealização*, que consiste em definir o processo não-imitativo da arte moderna. Assim, nas duas obras, tem-se a presença marcante do artista que não aceita a imposição do conteúdo do mundo real, mas impõe, ao mundo, sua visão particular da realidade. Nesse sentido, o autor esclarece que o fenômeno da desrealização, que se observa na pintura e que vem suscitando reações pouco amáveis no grande público, refere-se ao fato de que a pintura (e também as outras artes) deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade sensível para se chegar, segundo as palavras do pintor expressionista Franz Marc, à “essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos” (MARC *apud* ROSENFELD, 1996, p. 91).

Assim, a consciência humana perde seu direito de impor às coisas, e à própria vida psíquica, uma ordem que já não corresponde à realidade verdadeira. Por esse ponto de vista, Rosenfeld (1996) esclarece que a dificuldade, que boa parte do público encontra em aceitar este tipo de pintura ou de literatura como obra de arte, decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com o mundo empírico das aparências.

Dessa maneira, tanto a novela *A Metamorfose* quanto o quadro de Dalí afastam-se da representatividade do mundo real e assumem uma nova forma, estranha, desrealizada, desreferencializada. As duas obras passam por um processo de metamorfoseamento verdadeiramente radical, para lembrar Silva (1995), que faz surgir algo novo, singularizado,

possuidor de um novo objetivo referencial, formado a partir da nova pertinência semântica, para lembrar Ricoeur (2000). E na busca da compreensão dessa nova referencialidade, faz-se necessário adotar o pêndulo poético ou a íntima relação entre o plano de expressão e de conteúdo de Paul Valéry (1993), bem como o nível de direção de leitura centrípeta, ou seja, a busca interna das relações de sentido nas obras analisadas, para lembrar Frye (1973). Só assim, poder-se-á lançar luz a uma tentativa de elucidação da nova pertinência semântica das obras em questão.

Por esse motivo, busca-se, aqui, compreender também a nova forma assumida pela personagem principal, Gregor Samsa, em *A Metamorfose*, de Kafka, a qual deixa de ser humana para se transformar em um novo ser, um inseto monstruoso, e as consequências desse estranho acontecimento à sua volta, bem como também, busca-se compreender as transformações ocorridas no signo icônico do quadro de Dalí. Seguindo esse percurso, percebe-se que a transformação de Gregor se deu apenas quanto ao seu aspecto físico. Seus pensamentos, sobretudo em relação à família, continuaram os mesmos:

“Que vida sossegada que a família não levava”, disse Gregor a si mesmo e sentiu, enquanto fixava os olhos à frente de si na escuridão, um grande orgulho pelo fato de ter conseguido dar a seus pais e sua irmã uma vida dessas numa casa tão bonita. Mas o que aconteceria de ora em diante se toda a calma, todo o bem-estar, toda a satisfação tivessem um fim assustador? Para não se perder em tais pensamentos, Gregor preferiu pôr-se em movimento e rastejou pelo quarto, acima e abaixo (KAFKA, 2011, p. 44 - 45).

Gregor demonstra uma persistente preocupação em proteger a cabeça, pois sabe que ela é seu único guia nesse momento difícil e sua consciência, o único elemento que ainda o liga aos seres humanos, como se observa nos fragmentos: “ele não poderia perder os sentidos justo agora, a nenhum preço” (KAFKA, 2011, p.21). “Caso ele se deixasse cair da cama desse jeito, a cabeça, que ele pretendia erguer o máximo possível durante a queda, a princípio não seria machucada” (KAFKA, 2011, p.22). Além da metamorfose biológica de Gregor, que o afastou dos seres humanos, ele perdeu também o poder da comunicação, que o impossibilitou de vez em manter contato com os humanos, isolando-se ainda mais em sua prisão interior: uma mente humana presa na condição de inseto. Por esse motivo, o narrador, em vários momentos, faz questão de lembrar que Gregor teve seu raciocínio preservado: “... tornou a dizer para si mesmo que era impossível continuar na cama e que o mais **racional** seria sacrificar tudo – ainda que a esperança que restasse fosse mínima” (KAFKA, 2011, p. 21, grifo nosso); “Permaneceu nesse estado de **reflexões** vazias e pacíficas...” (KAFKA, 2011, p.95, grifo nosso). Assim, percebe-se que esse contrassenso entre humano/não-humano, animal/não-animal, real/não-real,

manifestado através da estranha transformação sofrida pela personagem principal, corrobora para o caráter estranho, desrealizado, singularizado da novela de Kafka.

Ironicamente, o narrador contrapõe o modo de ser de Gregor (sensível à música e preocupado com a família) com o comportamento e modo de ser de outros personagens, como o pai: “... o pai o empurrava para trás **emitindo silvos como se fosse um selvagem**” (KAFKA, 2011, p. 40, grifo nosso), e os três inquilinos (rudes e avessos à música), e chega a questionar quem parece ser mais selvagem: “Em especial o modo com que todos sopravam a fumaça de seus charutos para o alto, através do nariz e da boca, permitia deduzir o tamanho de seu nervosismo. E, no entanto, a irmã tocava com tanta beleza! [...] **Era ele um animal, uma vez que a música o tocava tanto?**” (Kafka, 2011, p. 87, grifo nosso).

Além de Gregor, outros personagens também sofrem metamorfose, porém psicológica e comportamental, como o caso do pai que, obrigado a trabalhar, já que Gregor encontrava-se impossibilitado devido ao seu estado atual, passou de um velho inválido e doente, antes da metamorfose, para um elegante, garboso e vívido funcionário de um instituto bancário. Já a irmã, de início boazinha, prestativa, amorosa, preocupada e sempre atenta aos cuidados com a limpeza do quarto e com a alimentação de Gregor, aos poucos foi se transformando em relação a ele, já não limpava seu quarto, nem se preocupava com sua alimentação. Passou também a hostilizá-lo, chamando-o de monstro e convencendo o pai e a mãe a se livrarem dele:

– Queridos pais – disse a irmã, e bateu a mão sobre a mesa em forma de introdução – , assim não dá mais. Se vocês talvez não são capazes de ver isso, eu o vejo muito bem. Não quero pronunciar o nome de meu irmão diante desse monstro e por isso digo apenas o seguinte: temos de procurar um jeito de nos livrar dele (Kafka, 2011, p. 91).

O processo de desreferencialização, nas obras analisadas, contribui para a ocorrência, também nessas obras, do fenômeno de *reificação*. Assim, tanto Gregor quanto a imagem do quadro de Dalí são destituídos de sua condição humana e transformados em coisa. No signo icônico do quadro de Dalí, uma figura humana é metamorfoseada em um gabinete cheio de gavetas, móvel que suscita questões burocráticas e utilitárias, que passa a constituir o próprio ser. Já em *A Metamorfose*, de Kafka, Gregor metamorfoseia-se em um inseto monstruoso, sem importância, nem utilidade. Ele passa a ser um estorvo, sem valor prático para o trabalho nem valor afetivo para a família. Uma metáfora da própria condição: se não tem uma significação para o outro, transforma-se em uma coisa sem valor, um estorvo. Assim o vazio existencial nas duas obras toma proporções gigantescas. Nesse sentido, vale a pena observar, na novela de Kafka, a escolha do autor pelo emprego do verbo “danificar”, como se Gregor já tivesse mesmo virado “coisa”.

Gostava em particular de ficar pendurado no teto; [...]e na distração quase feliz em que Gregor se encontrava lá em cima, às vezes, acontecia que, para sua própria surpresa, ele se deixava cair estalando no chão. Mas agora, naturalmente, ele já tinha o domínio de seu corpo, bem diferente de antes, e não se **danificava** mesmo numa queda tão grande (KAFKA, 2011, p. 60, grifo nosso).

Em outros momentos, o narrador, não aleatoriamente, refere-se a Gregor como uma coisa: “a coisa ia bem devagar” (Kafka, 2011, p. 20), “Alguma coisa caiu lá dentro” (Kafka, 2011, p.24). Também a faxineira, ao se livrar do corpo de Gregor, refere-se a ele como uma coisa sem importância: “A senhora não precisa se preocupar mais nem um pouco em como se livrar da **coisa** aí do lado. Já está tudo em ordem” (KAFKA, 2011, p. 101, grifo nosso).

Desse processo de *reificação*, tanto em Gregor quanto na imagem de Dalí, afloram os sentimentos mais íntimos de vazio e do nada existencial. No entanto, esse vazio, paradoxalmente, é pleno de significação. Gregor, metamorfoseado em inseto, codifica seu mais profundo sentimento de abandono, vazio e solidão. Parece ter sido o jeito que ele achou de incomodar, de chamar a atenção das pessoas à sua volta. No quadro de Dalí, o signo das gavetas, que compõem o ser, parece revelar, ao mundo exterior, os sentimentos mais profundos da alma humana. As gavetas parecem representar um portal que liga o mundo interior ao mundo exterior e vice-versa. Elas estão misteriosamente abertas, de uma delas sai um lenço (o que está dentro se expõe), são escuras, sombrias, misteriosas, assim como parece ser a interioridade psíquica do ser humano. O signo da cabeça mergulhado dentro de uma das gavetas, com seu cabelo grande, metade dentro, metade fora, parece simbolizar um mergulho no mundo interior, no mais recôndito do psiquismo humano. Esse ato, conforme os músculos estendidos da imagem revelam, causa-lhe uma intensa sensação de dor e sofrimento. Assim, Dalí leva a refletir sobre o que o ser humano guarda dentro de suas gavetas.

Outro procedimento que aproxima as duas obras analisadas trata-se do fenômeno de *desautomatização*, teorizado por Chklovski (1970), para quem a repetição leva ao automatismo da compreensão. Contra esse mal, o autor recomenda que se realize um processo de *desautomatização*, que consiste em descobrir o elemento extraordinário, criar um impacto de tal modo no leitor ou espectador que o leve a descobrir aquilo que, embora à frente de seus olhos, até então não reparara. É por meio da sábia utilização dos procedimentos de desrealização e de desautomatização, que as duas obras alcançam, magistralmente, um outro procedimento denominado, por Chklovski (1970), de *singularização* ou *estranhamento*. Segundo o autor, tal procedimento, que engloba os anteriores, consiste no objetivo maior das artes. Para ele, cabe à natureza elaborada do discurso literário (e de todas as artes), nas suas mais variadas formas de manifestação, conferir-lhe essa singularidade estranha diferente do contexto habitual. Assim, a

transferência de um objeto, de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção, implica também em uma mudança semântica específica.

E foi, exatamente, isso que os autores (Kafka e Dalí) fizeram. Ao relacionar forma e conteúdo, geraram, em suas obras, um novo objeto sógnico estranho, nada convencional, desautomatizado, desrealizado, singularizado, cuja forma singular fez surgir um novo objetivo referencial a partir da nova pertinência semântica, e deram, à sua arte, a sensação do objeto sógnico como visão e não como reconhecimento. O resultado disso, para lembrar Gonçalves, é “uma produção ficcional, que tem como base, ‘o despertar’ de conteúdos que se transformam em forma capaz de despertar outros e outros conteúdos metamorfoseáveis em outras e outras formas” (GONÇALVES, 1994, p. 220, grifo do autor). É basicamente essa a função do processo de metamorfose na obra de arte, uma operação intersemiótica que faz ser a linguagem das linguagens, responsável pela criação incessante e recursividade da linguagem em diferentes realizações, para lembrar Silva (1995).

Assim, a transferência de um objeto, de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção, implica também em uma mudança semântica específica. Nesse sentido, dada à complexidade das obras, faz-se necessário enveredar pelo que Frye (1973) denominou de *princípio de retorno*, arquétipos involuntários, temas inconscientes, que dormem latentes em um fundo figural de base, para lembrar Silva (1995), bem como buscar compreender a significância do genotexto, por trás da opacidade do fenotexto. Pois, como declara Kristeva (2012), a produtividade do texto ocorre por meio de uma dupla articulação fundamental: o fenotexto e o genotexto. A primeira recobrando o plano do enunciado concreto, o discurso manifesto. A segunda englobando todos os jogos subjacentes à essa estrutura aparente (como as formações discursivas, as ideologias, os mitos, os discursos atravessados, a rede de memória, a história e a coletividade). Assim, genotexto assemelha-se a um significante infinito, no qual o sujeito se apaga em favor da coletividade, para, num dado momento, oferecer um produto finito, ou seja, um enunciado com sentido, que constitui o fenotexto.

Portanto, levando-se em consideração o princípio de retorno de Frye (1973), o fundo figural de base de Silva (1995) e o paragramatismo ou genotexto de Kristeva (2012), parecem emergir, em *A Metamorfose* de Kafka, outros temas inconscientes, arquétipos involuntários. Tais teorias pressupõem uma preexistência lógica da cultura que se encontra aquém da história do sujeito e que, no entanto, faz parte dela e se presentifica, através das gerações, da ordem simbólica, dos discursos que vigoram e do fio histórico tecido pela genética e pela cultura. Uma origem e um tempo mítico que é extemporâneo ao sujeito, mas no qual ele deverá advir a fim

de fundar a sua própria temporalidade. Desse modo, torna-se reveladora a clara alusão ao conflito edipiano, como se observa na passagem a seguir:

Outra (maçã), que foi atirada logo a seguir, pelo contrário, literalmente penetrou nas costas de Gregor; Gregor quis se arrastar adiante, como se a dor surpreendente e incrível pudesse passar com a mudança de lugar; [...] Com o último olhar ainda viu a porta de seu quarto ser escancarada e a mãe correndo à frente da irmã, gritando em desespero, em roupas de baixo, uma vez que a irmã tivera de despi-la a fim de que ela respirasse com mais liberdade enquanto estava desmaiada; viu também como a mãe correu em direção ao pai a seguir, enquanto as saias desapertadas caíam uma a uma no caminho, e como ela, tropeçando sobre as saias, caiu sobre o pai, abraçando-o, em completa união com ele – mas nesse momento a vista de Gregor já falhava –, implorando com as mãos sobre a nuca do pai, para que ele poupasse a vida de Gregor (KAFKA, 2011, p. 71-72).

Porém, em *A Metamorfose* de Kafka, o pai vence a disputa pela mãe: Gregor vê sua mãe em roupas de baixo, correndo em direção ao pai e caindo sobre ele, abraçando-o, em completa união com ele. Ela implora ao pai para que poupe a vida de Gregor e Gregor, neste momento, perde a visão. Aqui, os temas de incesto, homicídio e cegueira, presentes na tragédia de Sófocles, são atualizados na novela de Kafka.

No entanto, a figura repressiva e violenta do pai parece apresentar-se como empecilho ao intento incestuoso que Gregor nutre pela irmã. Tal sentimento libidinoso percorre toda a narrativa, desde o início, com a preocupação excessiva com as roupas da irmã até o desfecho, com a ideia obsessiva de tomar para si o destino da irmã – mesmo contrariando a vontade dos pais –, tanto em mandá-la ao conservatório, quanto em levá-la para seu quarto e, lá, mantê-la, para sempre, ao seu lado e beijar-lhe o pescoço:

Parecia-lhe que enfim se abria para ele o caminho ao alimento almejado e desconhecido. Estava decidido a chegar até a irmã, puxá-la pela saia a fim de lhe indagar com isso se ela não queria talvez vir a seu quarto com o violino, pois ninguém na sala pagava por sua música tanto quanto ele desejava pagar. Não queria mais deixá-la sair de seu quarto, pelo menos não enquanto estivesse vivo; [...] no entanto, a irmã não deveria ficar com ele obrigada, mas de livre e espontânea vontade; [...] Gregor se ergueria até alcançar os seus ombros para beijar seu pescoço, que ela trazia livre, sem fita ou colarinho, desde que passara a trabalhar na loja (KAFKA, 2011, p. 87-88).

O alimento almejado e desconhecido, ao qual o narrador se refere, parece ser, portanto, a posse libidinoso da irmã. Desse modo, sua intenção em mandá-la ao conservatório parece não ser tão magnânima assim. O que ele quer mesmo é “comprar” a irmã, fazer com que ela se sinta grata, devedora e, assim, ceda, com mais facilidade, às suas seduções. Sua obsessão pela irmã, no entanto, talvez se presentifique devido ao fracasso de seus relacionamentos íntimos, como Gregor mesmo denomina: “contatos humanos sempre cambiantes, que nunca serão duradouros e jamais afetuosos” (KAFKA, 2011, p. 15), atribuídos, em grande parte, ao trabalho e às viagens extenuantes. Logo, é significativa a passagem em que sua mãe relata a forma cuidadosa com que ele entalha uma moldura para pendurar a foto de uma mulher, elegantemente vestida, que

havia recortado de uma revista, e a pendurado na parede de seu quarto, como paliativo à sua inaptidão para com os relacionamentos amorosos e sociais.

O rapaz não tem outra coisa na cabeça a não ser a firma. Eu até quase me irrito porque ele não sai nunca à noite; há pouco mesmo ele esteve oito dias na cidade, mas à noite voltava sempre para casa. Aí então fica sentado conosco à mesa e lê o jornal em silêncio ou estuda planos de viagem, analisando horários de trem. Até é uma distração para ele quando se ocupa de trabalhos de carpintaria. Há dias, por exemplo, em duas ou três noites entalhou uma pequena moldura; o senhor ficará surpreendido, senhor gerente, ao ver como ela é bonita; está pendurada lá, no quarto (KAFKA, 2011, p. 25-26).

Acrescenta-se a isso, como se observa no trecho, a falta de diálogo no ambiente familiar e a ironia do autor, em relação à preocupação da mãe para com Gregor: ela “quase” se irrita. Em outras passagens, percebe-se também que ela quase se preocupa com ele, quase vai ao seu socorro, porém suas “boas” ações, estranhamente, não se concretizam: ou ela põe a mão no rosto e não quer ver, ou desmaia, ou sai gritando, ou põe o rosto para fora da janela, procurando ar, numa clara tentativa de não querer tomar parte dos acontecimentos, simbolizando, assim, sua fraqueza, inércia e omissão em relação a Gregor: “Seu último olhar percorreu a mãe, que agora adormecera de vez” (KAFKA, 2011, p. 95). Não raras vezes, as ações da mãe são tão hiperbolizadas que chegam a ser burlescas, com gritos esganiçados, correrias, desmaios, sobressaltos e alvoroçar de saias.

À falta de amor e exploração da família, que vivia às suas custas e que, mesmo assim, não lhe tinha nenhum sentimento de gratidão, soma-se ainda o grau de exploração e sufocamento excessivo ao qual Gregor era submetido pelo trabalho como caixeiro viajante: “Oh, Deus, pensou ele, que profissão extenuante que fui escolher!” (Kafka, 2011, p. 15). Assim, devido aos sentimentos de sufocamento, exploração, falta de amor e subserviência aos quais Gregor era submetido, tanto pela família quanto pelo trabalho, parece-lhe inevitável ter lhe acontecido a “grande desgraça”:

Ele de fato queria abrir a porta, deixar que o vissem e falar com o gerente; estava curioso para ver o que os outros, que agora imploravam tanto por ele, haveriam de dizer ao vê-lo no estado em que se encontrava. **Caso se assustassem, Gregor não teria mais nenhuma responsabilidade e poderia ficar tranquilo** (KAFKA, 2011, p. 29-30, grifo nosso).

Portanto, Gregor só consegue romper com o automatismo e a alienação das atividades diárias fatigantes e opressoras do trabalho e da exploração financeira de sua família após sofrer o processo de metamorfoseamento ou desautomatização, transformando-se em inseto. Porém, seu momento de alegria foi bem passageiro. Sua família, que já não lhe tinha nenhum afeto – a não ser um certo respeito pelo fato de ele ser o provedor financeiro –, assim que Gregor se encontrou impossibilitado de trabalhar e continuar mantendo as despesas de casa, esqueceu-o,

por completo, e as cenas de abandono e hostilidade psicológicas e físicas se intensificaram. Seu quarto tornou-se sua prisão, e mesmo com as portas abertas, não podia sair, já que sua família não suportava conviver com sua presença e ele queria mesmo poupá-la de mais esse sofrimento.

Mas o quarto alto e vazio, no qual era obrigado a ficar deitado de bruços sobre o chão, causava-lhe medo, sem que ele conseguisse descobrir a causa, visto que o quarto era seu e nele habitava há cinco anos – e com uma virada meio inconsciente e não sem sentir uma leve vergonha, ele precipitou-se para debaixo do canapé, onde logo se sentiu, apesar de suas costas ficarem um pouco apertadas e, apesar de não conseguir mais levantar a cabeça, bem confortável, lamentando apenas que seu corpo fosse demasiado largo para poder se abrigar por inteiro sob o canapé (KAFKA, 2011, p. 45 - 46).

O signo da cabeça abaixada, postura assumida tanto por Gregor quanto pelo signo icônico do quadro, simboliza a condição atual, em que se encontram, de submissão e resignação total. Os dois são incapazes de esboçar alguma resistência. Para eles, não há outro meio a não ser a sujeição. Por conseguinte, nas poucas vezes em que Gregor se atreveu a fazer parte da família, dirigindo-se à sala, foi hostilizado por todos, agredido fisicamente e expulso de volta para seu quarto, o qual, mesmo de portas abertas, representava para ele uma prisão. Do mesmo modo, o signo icônico do quadro de Dalí, mesmo sem ter um empecilho físico exterior que o aprisione, encontra-se paralisado, estagnado, imóvel. Assim, as duas obras se assemelham, mais uma vez, quanto ao sentido de prisão: tanto em Gregor quanto no signo icônico do quadro, o sentimento de prisão assume uma significação maior. Nas duas obras, a prisão não é meramente física ou exterior, como revelam os signos das portas e das gavetas abertas. Eles encontram-se presos numa prisão sem muros e sem portas, dentro de sua própria interioridade, de sua própria condição de existência: “a porta da sala [...] agora era aberta todos os dias quando chegava a noite, de modo, que ele, deitado na escuridão de seu quarto, invisível para quem estivesse na sala, podia ver a família inteira reunida em volta da mesa” (KAFKA, 2011, p. 74).

A certeza de que fora abandonado de vez por toda família encheu Gregor de uma tristeza profunda, sem tamanho, que o tomou por completo ao final da narrativa, e, a ele, não restou mais nada a não ser o fim, a morte, simbolizado pelo signo da cabeça totalmente abaixada:

“E agora?”, Gregor perguntou a si mesmo e olhou a escuridão à sua volta. Logo descobriu que não podia mais se mexer nem um pouco. [...] Sua própria opinião de que deveria desaparecer era, talvez, ainda mais decidida do que a da irmã. Permaneceu nesse estado de reflexões vazias e pacíficas até que o relógio da torre bateu três horas da madrugada. Ainda vivenciou o início do alvorecer geral do dia lá fora, além da janela. Em seguida, sem que ele o quisesse, sua cabeça inclinou-se totalmente para baixo e das suas ventas brotou, fraco, o último suspiro (KAFKA, 2011, p. 95 - 96).

Dentre outras reflexões, Kafka, usando de ironia, provoca o leitor a refletir sobre o mito das relações humanas baseadas unicamente no afeto. Faz refletir sobre o que ocorre quando uma pessoa passa da condição de provedor para provido, de protetor para protegido. Gregor,

metamorfoseado em inseto, sabe da intensa dificuldade em que se encontra, tem seus familiares bem perto, mas não pode pedir a ajuda deles: “Bem, desconsiderando por completo o fato de que as portas estavam trancadas, deveria mesmo chamar por ajuda? Apesar de toda a sua penúria, não pôde reprimir um sorriso ao pensar nisso” (KAFKA, 2011, p. 23). Por conseguinte, Gregor, à medida que não pode mais produzir renda, não serve para nada e, como uma coisa, é jogado fora depois que morre, conforme a fala da faxineira leva a crer.

Além do *estranhamento*, que resulta na singularidade da obra, teorizado por Chklovski (1970), há um outro tipo de estranhamento alcançado em *A Metamorfose*, de Kafka, que contribui para o conjunto da obra, ampliando ainda mais a sensação de estranhamento, desrealização, desautomatização e singularização. Ele é gerado pelo aspecto insólito de um rapaz metamorfoseado em inseto dentro de um ambiente considerado normal: “um quarto humano direito” (KAFKA, 2011, p. 13-14), com “quatro paredes bem conhecidas” (KAFKA, 2011, p. 14). Esse estranhamento, em particular, característico do Realismo Maravilhoso, é causado, segundo Irlemar Chiampi (1980), pela junção dos contrários (irrealidade/realidade) alcançada pelo autor, no gesto poético radical de tornar verossímil o inverossímil. Segundo a autora, “para legitimar esse impossível lógico, o texto aciona uma retórica específica que, em última instância, consiste em organizar, pelo efeito de semelhança, a cumplicidade entre as palavras e o universo semântico” (CHIAMPI, 1980, p. 169). Desse modo, a inserção de trechos pertencentes aos contos maravilhosos, como: “Certa manhã” (KAFKA, 2011, p. 13), “até que o relógio da torre bateu três horas da madrugada” (KAFKA, 2011, p. 95) e a própria metamorfose de Gregor, impregna uma atmosfera fantástica à narrativa, porém ela é logo refutada pelo narrador, categórico ao enfatizar que não se trata de um sonho, que é tudo humano, direito.

Outro ponto fundamental de intersecção entre as duas obras analisadas é a escolha das cores e a emoção que a ação delas provoca na alma do leitor/espectador. Nesse sentido, Wassily Kandinsky (1996a) esclarece sobre o efeito que a ação das cores provoca no espírito do espectador. Para ele, quanto mais cultivado é o espírito sobre o qual a ação da cor se exerce, mais profunda é a emoção que essa ação elementar provoca na alma. Ela é reforçada, nesse caso, por uma ação psíquica. “A cor provoca, portanto, uma vibração psíquica. E seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma” (KANDINSKY, 1996a, p. 66).

Não aleatoriamente, tanto Kafka quanto Dalí escolheram a cor marrom monocromática para compor a personagem central, Gregor Samsa, em *A Metamorfose*, e o signo icônico no quadro, *O Antropomórfico Gabinete*. A cor marrom, conforme afirma Kandinsky (1996a), é

uma cor dura, embotada, estagnante. “Apesar disso, desse som exteriormente tão débil nasce um som interior potente, fulgurante. **O emprego necessário da cor marrom produz uma beleza interior que não pode ser traduzida em palavras**” (KANDINSKY, 1996a, p. 98, grifo nosso). A fala do autor, nesse sentido, é reveladora para se compreender a sensação pela qual o leitor/espectador é tomado ao apreciar essas surpreendentes obras de arte. Tanto em *A Metamorfose*, de Kafka, quanto no quadro *O Antropomórfico Gabinete*, de Dalí, é como se o som interior potente da cor marrom transpassasse as molduras das obras de arte (literária e plástica) e penetrasse em cheio a alma do leitor/espectador, que, nesse momento, passa a compartilhar dos mesmos sentimentos de letargia, sujeição, impotência, das mesmas dores, angústias e sofrimentos vividos por Gregor e pela imagem do quadro de Dalí.

Acrescido à cor marrom nas obras analisadas, há também a presença marcante da cor preta, carregada igualmente de significação. Assim, o preto – simbolizado pela completa escuridão em que vive Gregor e, igualmente, em que se encontra, no ambiente interior, o signo icônico do quadro – completa, nas duas obras, a atmosfera do desespero total, da desesperança absoluta, da aflição profunda, do luto, no qual só resta a morte, o fim, o nada. Nessa perspectiva, de acordo com Kandinsky (1996a), ao avançar rumo ao preto, tinge-se cada vez mais de uma tristeza que ultrapassa o humano, semelhante àquela em que mergulhamos em certos estados graves que não têm nem podem ter fim. Para o autor,

Como um "nada" sem possibilidades, como um "nada" morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro, ressoa interiormente o preto. O que na música a ele corresponde é a pausa que marca um fim completo, que será seguida, talvez, de outra coisa — o nascimento de outro mundo. Pois tudo o que é suspenso por esse silêncio está acabado para sempre: o círculo está fechado. O preto é como uma fogueira extinta, consumida, que deixou de arder, imóvel insensível como um cadáver sobre o qual tudo resvala e que mais nada afeta. É como o silêncio no qual o corpo entra após a morte, quando a vida consumiu-se até o fim. Exteriormente, é a cor mais desprovida de ressonância (KANDINSKY, 1996a, p. 96).

Essa fala de Kandinsky (1996a) parece lançar luz à tentativa de compreensão do novo objetivo referencial a que se busca frente à nova pertinência semântica das obras em questão. Como se pode observar, nas duas obras analisadas, é como se o sofrimento, a dor, a aflição, o abandono e a tristeza fossem tão intensos que ultrapassassem a fronteira do humano e transfigurassem os seres (Gregor Samsa e a imagem de Dalí), metamorfoseando-os naquilo que os sufoca, no caso: o vazio e o nada existencial de Gregor Samsa e o sentimento de prisão e de sufocamento imposto à imagem do quadro, de Dalí. É como se os sentimentos mais íntimos transbordassem de dentro dos seres, trasmudando-os, metamorfoseando-os e aprisionando-os em suas próprias condições de existência. Em suma, nos dois casos, é como se sua nova forma fosse uma personificação de seu estado de alma.

Outro ponto igualmente significativo nas obras analisadas, em relação ao efeito das cores, é o contraste entre o claro e o escuro. Na novela de Kafka, o claro, representado pela luz do sol, só aparece no final, com a morte de Gregor. Durante toda narrativa, Gregor se vê envolto pelas cores marrom, pelo preto da escuridão de seu quarto e pelo cinza da fachada do hospital que ele via da janela. Após a morte de Gregor, na cena final, o sol volta a brilhar, opondo-se à chuva e ao tempo nublado do início da narrativa. A claridade surge para a família como símbolo de uma nova vida cheia de esperança. A primavera chega e, com ela, a irmã desabrocha para uma nova vida. Nesse sentido, Kandinsky (1996a) esclarece que “o branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendida. É um "nada" repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um "nada" antes de todo nascimento, antes de todo começo” (KANDINSKY, 1996a, p. 95 - 96, grifo do autor).

Ainda sobre a ação das cores, em *O Antropomórfico Gabinete*, de Dalí, vale a pena observar o modo como a claridade e a escuridão separam dois planos dentro da obra: um interno e outro externo. O plano interno, onde se localiza a imagem metamorfoseada, e que ocupa quase todo o quadro, é constituído basicamente pelo peso das cores marrom e preto. Já o plano externo, onde a leveza da claridade predomina, ocupa apenas uma ínfima parte no canto superior do lado direito do quadro. Esse contraste de cores (claro x escuro) é responsável por separar os dois ambientes, o externo: a rua, onde a vida acontece, pessoas andam, movimentam-se, há alegria e leveza; e o interno, onde prevalece a estagnação, o medo, a dor, o desespero total, a desesperança absoluta. Sobre essas duas cores (branco e preto), Kandinsky (1996a) esclarece que “não é sem razão que o branco é o adereço da alegria e da pureza sem mácula, o preto, o do luto, da aflição profunda, o símbolo da morte” (KANDINSKY, 1996a, p. 96).

O autor ainda esclarece que o preto possui movimento concêntrico, ele distancia-se do espectador; já o branco possui movimento excêntrico, aproxima-se do espectador. No entanto, o branco ocupa apenas uma pequena parte periférica nas duas obras. As cores que prevalecem são as escuras, principalmente, o marrom e o preto, das quais o leitor/espectador não tem como fugir e é tomado, portanto, dessa atmosfera que transpassa as molduras das duas obras e o envolve, levando-o a compartilhar dos mesmos sentimentos que afligem os seres metamorfoseados: desesperança, dor, medo, abandono, aflição, desespero total. Por esse motivo, tanto em *A Metamorfose*, de Kafka, quanto em *O Antropomórfico Gabinete*, de Dalí, tem-se o que Kandinsky (1996a) chamou, em relação ao contraste do branco e preto, “o círculo dos contrastes entre dois polos. A vida das cores simples entre o nascimento e a morte” (KANDINSKY, 1996a, p. 101).

Outro procedimento homológico estrutural importante que aproxima as duas obras analisadas é a questão da *motivação composicional do texto* ou, como é mais conhecido, *moldura*. Segundo Uspênski (2010), tanto na literatura quanto na pintura, ou em qualquer outra arte, o leitor/espectador se vê diante de um mundo especial, com seu tempo, seu espaço, seu sistema de avaliação, suas normas de conduta, mundo esse em relação ao qual o leitor/espectador ocupa, no começo da percepção, uma posição necessariamente externa, a do observador alheio. Porém, aos poucos ele vai penetrando nesse mundo, isto é, familiarizando-se com suas normas, passando a viver nele, alcançando a capacidade de percebê-lo a partir de dentro e não de fora. Portanto, observa-se, em *A Metamorfose*, a presença de um narrador que, apesar de ser um observador em terceira pessoa, assume o ponto de vista interno ao relatar os acontecimentos sob o ponto de vista da personagem Gregor, conforme se observa no fragmento:

E olhou até onde estava o despertador, que tiquetaqueava sobre o armário. “Pai do céu!”, pensou. Eram seis e meia e os ponteiros seguiam adiante, tranquilos; na verdade o maior até já passara da meia hora e se aproximava dos três quartos. Será que o despertador não havia tocado? Podia-se ver da cama que ele havia sido programado direitinho para as quatro horas (KAFKA, 2011, p. 16).

Esse recurso permite ao leitor compartilhar, mais intimamente, da vida e dos sentimentos mais profundos que afligem o corpo e a alma da personagem principal. Só após a morte de Gregor, o narrador muda de ponto de vista e volta à pretensa objetividade absoluta do ponto de vista externo. Assim, o pai deixa de ser pai, passando a ser o senhor Samsa, a mãe deixa de ser mãe e vira a senhora Samsa e a irmã deixa de ser irmã e passa a ser Grete: “o senhor Samsa atirou o cobertor sobre os ombros, a senhora Samsa saiu de camisolas mesmo e assim entraram no quarto de Gregor. Nesse meio tempo também havia sido aberta a porta da sala de estar, dentro da qual Grete dormia” (KAFKA, 2011, p. 97).

Já, no quadro de Dalí, além da moldura ou ponto de vista da passagem do mundo do real para o mundo do representado, que separa, até certo ponto, o espectador da obra, há um jogo de perspectiva de dentro da própria obra, que separa dois planos: o mundo físico do mundo psicológico (o exterior do interior), iconicamente, simbolizados pelo contraste das cores claras (excêntricas) e escuras (concêntricas), respectivamente. Assim, a perspectiva do mundo interior, psíquico, escuro e sombrio, agiganta-se na obra e toma proporções excepcionais, ao ponto de ocupar, quase todo o quadro. O signo da figura humana, estranhamente metamorfoseada, preenche, diagonalmente, praticamente todo espaço da obra. Ela se estende do canto superior esquerdo ao canto inferior direito e, mesmo assim, os dedos de ambas as mãos e de um dos pés, ainda ficam de fora da obra. Ela parece contagiar o ambiente interno em que se encontra com sua atmosfera de vazio, mistério e escuridão. Já a perspectiva do mundo

exterior apresenta-se, distante, inacessível, espremido por um estreito quadrado no canto superior direito do quadro. De modo muito semelhante, ocorre o mesmo com a novela de Kafka. O enredo se passa quase todo dentro do quarto de Gregor e sob o ponto de vista desse personagem. O mundo exterior apresenta-se distante, através da moldura da janela. Portanto, tratam-se de duas obras introspectivas, com forte traço psicologizante, em que os autores (Kafka e Dalí) parecem tê-las aproximado às teorias sobre o inconsciente humano defendidas por Sigmund Freud (1996). Nesse sentido, os jogos de perspectiva na pintura e os pontos de vista na literatura “estão intimamente relacionados com certas especificidades que aproximam os dois gêneros: contensão, intensidade, potência das imagens. Esses aspectos resultam em efeitos desautomatizantes ou na síntese do essencial” (GONÇALVES, 1994, p. 216 - 217).

Nessa perspectiva, o signo da moldura, pendurado na parede do quarto de Gregor, entalhado caprichosamente por ele, com a imagem de uma mulher elegante e sedutoramente vestida em pele, revela a intensa dificuldade que Gregor tem em se relacionar afetivamente com as mulheres e de estabelecer vínculos sociais. O que se confirma quando Gregor, já metamorfoseado, agarra-se ao quadro, para defendê-lo da irmã, e nesse momento parece manter com ele um ato sexual.

Apresenta-se também reveladora a moldura da sala de estar da casa de Gregor, uma vez que ela revela hábitos e mobilhas típicos de uma família burguesa. A moldura da janela do quarto de Gregor, que representa a única perspectiva do ponto de vista dele em relação ao mundo exterior, também é muito significativa. O mundo exterior que ele vê, a partir dela, parece refletir o seu estado de alma: tudo é desanimador e triste. Até onde sua vista alcança, dá para ver a extensa parede cinza-escuro de um hospital, que não o deixa esquecer de seu estado físico doentio. Lá fora, cai, ininterruptamente, uma chuva fina. No entanto, embora seja essa a única visão que Gregor tem do mundo exterior, a ele, ela é proibida, pois sua família não aprova sua exposição e ele, de modo extremamente submisso, não quer contrariá-la: “Durante o dia, em consideração aos pais, Gregor já não queria mais se mostrar à janela” (KAFKA, 2011, p. 59). Com isso, sua prisão torna-se cada vez mais intensificada e sua desesperança absoluta. Assim, a cor cinza da fachada do hospital mostra-se reveladora, pois, de acordo com Kandinsky (1996a), o cinza indica a falta total de possibilidade de vida, de movimento, de ação, incapaz de resistência, sem ressonância nem movimento, enfim sem esperança.

Portanto, para se compreender o processo de produção das conotações resultantes das junções tanto do Ser humano com o inseto em Kafka quanto do Ser humano com o gabinete em Dalí, não se pode focá-los como signos prontos, como símbolos estereotipados. Para compreendê-los no que eles dizem, precisa-se ir àquilo que faz com que eles digam o que diz:

ir ao que subjaz aos signos humano, inseto e gabinete, à montagem, aos recortes do espaço, da forma e da cor, bem como à interação entre esses recortes que transformam de signos, ou símbolos estereotipados (o humano, o inseto e o móvel), em símbolos vivos. Assim, o que interessa nessas duas obras é o encontro do ser com o não-ser. E esse encontro é produto de um ato de linguagem, de uma enunciação que faz-ser um estado sígnico novo, que transforma um estado de virtualidade nos códigos, em símbolos vivos, ou seja, a Verdadeira Metamorfose no trabalho de arte, segundo Silva (1995).

3.2 Ampliando o diálogo

Outras obras de igual importância, como os quadros *O terapeuta* (1936), do pintor belga René Magritte, e *Auto-Retrato Mole com fatia de bacon frito* (1941), do pintor catalão Salvador Dalí, artistas plásticos do movimento surrealista, dialogam, homologicamente, quanto ao seu processo de construção, com as duas obras anteriormente analisadas (*A Metamorfose*, de Franz Kafka, e o *Antropomórfico Gabinete*, de Salvador Dalí).

Como se pode observar, o procedimento de desrealização, para lembrar Rosenfeld (1996), básico para definir o processo não-imitativo das artes, sobretudo as da modernidade, manifesta-se igualmente nas obras citadas, respeitando, é claro, a natureza de seus meios de expressão, tanto nas artes plásticas quanto na literatura (Gregor e o signo icônico do quadro de Dalí metamorfoseados continuaram a existir, embora já não fossem mais aquilo em que aparentemente se consistiam, pois nem Gregor nem a imagem, considerados estranhos, enquadravam-se no gênero humano).

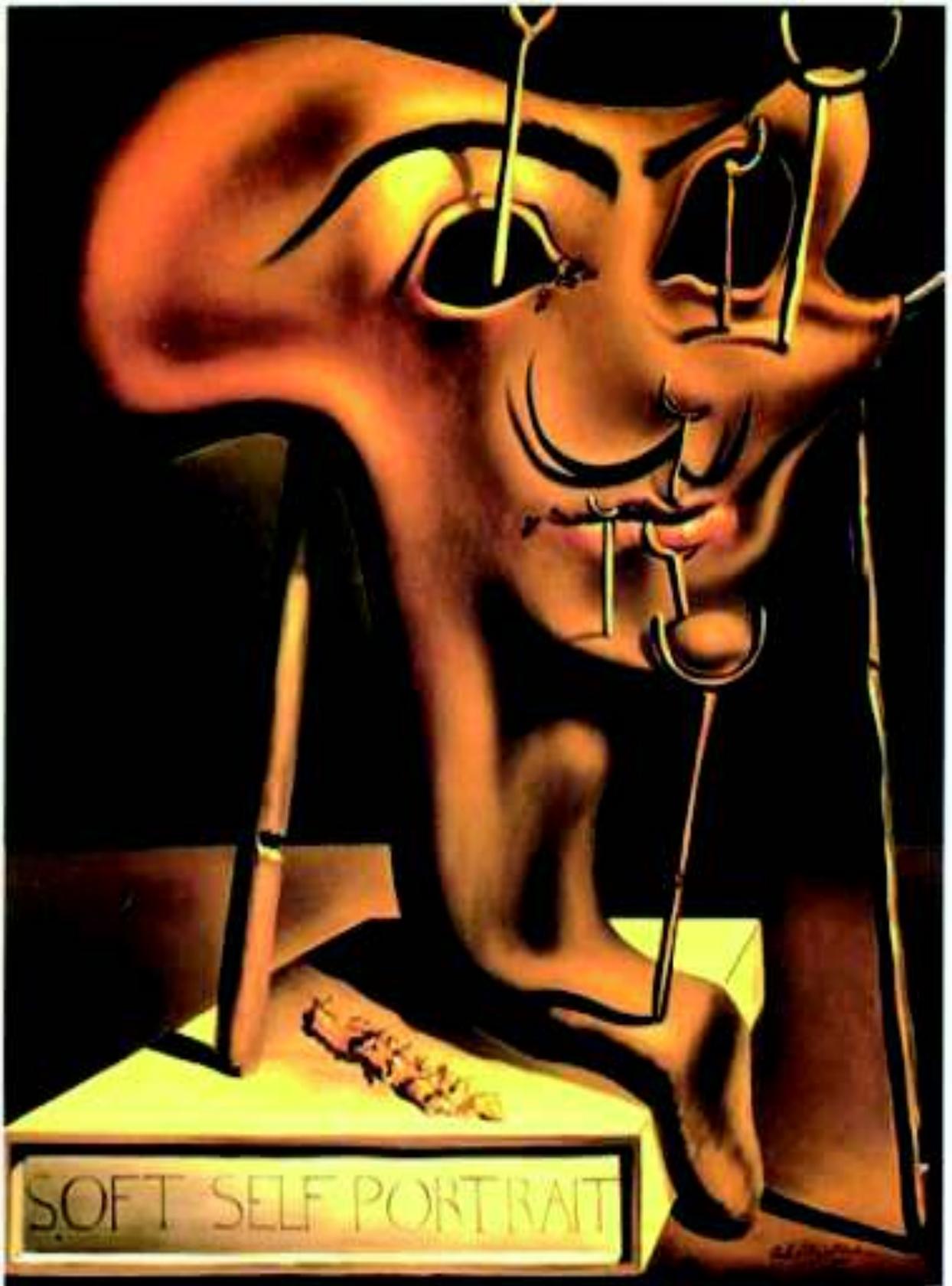
Desse modo, o referente do mundo real, em todas elas, foi desreferencializado, desrealizado, desautomatizado, singularizado, transformado em algo estranho (estranhamento), para lembrar Chklovski (1970), metamorfoseado em uma nova forma (nascidoura do sentido), para lembrar Silva (1995), em outra referência, formada pela nova pertinência semântica, para lembrar Ricoeur (2000). Todos esses procedimentos são considerados, conforme Gonçalves (1994), procedimentos homológicos estruturais responsáveis por unir as Artes em geral, sobretudo as da modernidade.

Figura 8: O terapeuta



Fonte: Magritte (1936)

Figura 9: Auto-Retrato Mole com fatia de bacon frito



Fonte: Dalí (1941)

Assim, levando-se em consideração o pêndulo poético de Valéry (1993), ou seja, a íntima relação entre o plano de expressão e de conteúdo, em *O Terapeuta*, observa-se que a obra é composta, metonimicamente, por partes que fazem lembrar uma figura humana masculina, conforme revelam os signos do chapéu, da calça, das botas, das mãos e da bengala. No entanto, o manto cobre todo o local em que seria o rosto, não o deixando à mostra. Já, no lugar do tronco, tem-se, estranhamente, o signo de uma gaiola aberta com duas aves, uma dentro e outra fora. Contudo, apesar de a gaiola estar aberta, elas não fogem. Estranhamente, permanecem presas, mansamente submissas e resignadas a ela, o que contrasta com os demais signos do quadro, pois o espaço externo, à volta, apresenta-se aberto, livre, convidativo ao voo, onde, ao fundo, na parte superior do quadro, tem-se o que seria a imagem do horizonte e, na parte inferior, o que seriam as imagens de terra e grama. Além do mais, o signo da maleta agrega, ao conjunto da obra, a ideia de alguém que está de passagem, ou seja, livre para ir e vir.

Na síntese desse paradoxo, entre a liberdade e a prisão, parece estar um sentimento mais amplo de aprisionamento que assemelha, tematicamente, essa obra à *A Metamorfose*, de Kafka e ao *O Antropomorfo Gabinete*, de Dalí. Elas parecem revelar um sentimento de prisão que aflige todo ser humano, incondicionalmente: a prisão interior, psicológica, dentro de sua própria condição de existir, em que, inevitavelmente, cada um se encontra, uma prisão sem grades nem muros aparentes. Nesse sentido, o contraste entre as cores excêntricas (parte inferior do quadro) e concêntricas (parte superior do quadro), que atraem e afastam, respectivamente, o espectador, parecem corroborar com o sentimento dual de liberdade e de prisão. Assim, paradoxalmente, embora tudo contribua para a liberdade, o ser humano não está livre. São muitas amarras invisíveis que o subjagam. Por conseguinte, o violeta, que ocupa uma boa parte da obra, revela algo de “doentio, de apagado e de triste. É a razão, sem dúvida, pela qual as senhoras idosas o escolhem para seus vestidos. Os chineses fizeram dele a cor do luto” (Kandinsky, 1996a, p. 99).

Já no quadro, *Auto-Retrato Mole com fatia de bacon frito*, parece ter restado, do referente inicial, apenas o que aparentam ser o bigode e as sobrancelhas do próprio pintor Salvador Dalí, conforme a semelhança dos traços e o título, *Auto-Retrato*, levam a crer. Contudo, realizando uma leitura centrípeta ou interna das relações de sentido na obra de arte, conforme teoriza Frye (1973), observa-se que o signo icônico do quadro de Dalí parece indicar a figura de uma imagem humana desrealizada, para lembrar Rosenfeld (1996), desautomatizada e singularizada, para lembrar Chklovski (1970), incapaz de sustentar-se por si só. São necessários, para isso, vários signos de estacas, de vários tamanhos (grandes, médios e pequenos), distribuídos por toda a obra para conseguir, finalmente, mantê-la de pé. Por esse

motivo, o signo das estacas torna-se revelador, uma vez que simboliza apoio, sustentação, a muleta necessária para dar firmeza e equilíbrio à imagem, a qual, sem ela, desmoronaria-se.

Desse modo, causa estranhamento o fato de a imagem, mesmo não tendo condições nenhuma de se manter de pé, sem o auxílio das estacas, ostentar ainda um certo ar de pedantismo, onipotência e superioridade, conforme o nariz e o queixo levantados e a postura ereta em cima de um pedestal, fazem crer, como se estivesse pronta para discursar a qualquer momento. Liga-se a isso o signo da boca. Ela precisa, estranhamente, de um número maior de estacas, quatro ao todo, do que as outras partes da imagem para mantê-la, precisamente, fechada, o que aparenta, pelo número excessivo das estacas, demandar um esforço maior na ação de calar-se. Acrescenta-se, ao conjunto da obra, o signo do que parece ser a língua.

Ela apresenta-se, estranhamente, em uma proporção maior do que o signo da cabeça, não cabendo, portanto, dentro da boca e se estendendo no lugar do corpo, ou melhor, assumindo o próprio corpo. Assim, o corpo é a língua e a língua é o corpo. Ela escorre solta sem nenhum empecilho. O signo dos olhos também é revelador. Ele se assemelha a dois buracos negros de grande dimensão, repletos de uma escuridão e de um vazio de grande profundidade, em que o espectador, ao mergulhar neles, transpondo, assim, a moldura do mundo referencial, para lembrar Uspênski (2010), parece não encontrar o caminho de volta e se perde no meio do nada, no vazio do ser humano. Eles são misteriosos: para fora do olho esquerdo, transpassa uma estaca; no olho direito, uma estaca insiste em mantê-lo mais aberto do que o outro.

Todo esse conjunto, embora precise de vários apoios para se manter de pé, encontra-se, ironicamente, sobre um pedestal, signo que suscita os sentidos de elevação, dignidade, orgulho, admiração e onipotência. Dessa forma, chega a ser cômico que algo tão irrisório seja posto em evidência sobre um pedestal. Assim, Salvador Dalí faz refletir, ironicamente, sobre a vaidade do ser humano, que – embora seja um nada, comparado a um bacon frito, e represente um vazio infinitamente profundo – possui a língua maior do que a cabeça e se encontra, apesar de tudo, ereto em cima de um pedestal de forma eloquente, pronto a discursar. Portanto, nessa nova pertinência semântica, o nada, o vazio existencial, a falácia e a vaidade parecem ser apresentados, pelo artista, como inerentes ao ser humano. A escuridão dos olhos se confunde com a escuridão do fundo do quadro, ampliando a sensação de vazio do homem. O marrom, conforme Kandinsky (1996a), possui um som interior profundo, que revela muito do estado interior, psíquico do ser. Assim, a obra também faz refletir sobre o que seria do ser humano se lhe fossem retiradas as estacas, ou muletas, que lhe dão sustentação.

Desse modo, compreende-se melhor a fala de Frye (1973) ao afirmar que a poesia (entendida aqui como toda arte) é o produto, não apenas de um ato voluntário e deliberado da

consciência, mas também de processos subconscientes, pré-conscientes, semiconscientes ou mesmo inconscientes. Para o autor, na elaboração da poesia (e das artes em geral), exige-se grande soma de força de vontade, mas parte dessa força deve ser empregada em tentar desconstruir a vontade, tornando-a, assim, involuntária. A técnica da poesia (e de todas as artes) é uma perícia habitual, e, portanto, cada vez mais inconsciente. Por esse motivo, observa-se, em todas as obras analisadas nesta pesquisa, a presença marcante do espírito criativo e subjetivo dos autores, materializado em suas obras de arte, o que faz ser essas obras consideradas grandes Artes.

3.3 *Aquele mundo de Vasabarro*, de José J. Veiga, e *A trincheira*, de Otto Dix

Escrito em 1982, *Aquele mundo de Vasabarro*, de José J. Veiga, escritor goiano, apresenta-se como um intrigante romance de natureza insólita, pertencente ao movimento surrealista. É uma obra que chama a atenção pelo seu processo de construção, cuja estrutura aproxima-se, homologicamente, das outras obras já analisadas aqui, bem como do quadro *A Trincheira*, de Otto Dix. São obras que têm, na base de sua elaboração, procedimentos comuns de construção, como os fenômenos de *desrealização*, teorizado por Rosenfeld (1996), *desautomatização* e *singularização*, ou *estranhamento*, segundo Chklovski (1970), *motivação composicional* ou, como é mais conhecido, *moldura*, conforme Uspênski (2010). Tais procedimentos, observáveis nestas e nas demais obras de arte da modernidade, são responsáveis pela questão da homologia estrutural entre as artes dessa época, segundo Gonçalves (1994), e, conseqüentemente, pelo processo de *Metamorfose Verdaderamente Radical* no trabalho de arte, teorizado por Silva (1995), *metáfora metamorfoseante*, segundo Gonçalves (2017), ou *metáfora viva*, conforme Ricoeur (2000).

Imbuídos do espírito criador, os artistas valem-se desses procedimentos para metamorfosearem o mundo natural em signo complexo da obra de arte. E o resultado disso são obras, espetacularmente, insólitas, estranhas, desreferencializadas, metamorfoseadas em algo novo, dotadas de um novo objetivo referencial e de uma nova pertinência semântica, a qual se deve tentar compreender, para lembrar Ricoeur (2000). Assim, para se alcançar a nova pertinência semântica a qual se busca, cabe ao fruidor ultrapassar as molduras da obra de arte (literária e plástica), conforme teoriza Uspênski (2010), e tentar modalizar os vazios, encontrados na obra, em possíveis efeitos de sentidos, conforme Iser (1979), obviamente, não preenchíveis, pois, se assim o fosse, não seria obra de arte, uma vez que perderia sua opacidade.

Desse modo, cabe ao fruidor mobilizar efeitos de sentido ao penetrar nos mistérios da significação, exercitando o movimento centrípeto, conforme Frye (1973), observando a íntima relação entre o plano de expressão e de conteúdo, segundo Valéry (1993).

Dessa maneira, em *Aquele mundo de Vasabarro*s, de José J. Veiga, percebe-se a presença de um narrador que parece reconhecer o estranhamento de sua obra e, por isso, inicia-a com a explicação do porquê do nome singular, Vasabarro, que, não aleatoriamente, nomeia tanto o lugar quanto a própria obra. Segundo o narrador, esse vocábulo sugestivo “evoca conceitos aceitáveis com um mínimo de imaginação” (VEIGA, 2006, p. 14). Escrito em terceira pessoa, por um narrador observador onisciente e onipresente, o romance conta a história de um lugar completamente estranho, desconstruído, desrealizado, que não se sabe ao certo o que é: se um vilarejo, um castelo ou uma fazenda aberrante. O que se sabe é que ele é, extremamente, feio, sujo, repugnante e amedrontador, mesmo para quem passa ao longe:

Vasabarro agora era um lugar situado fora dos caminhos e das cogitações do mundo. Saber que aquilo ainda estava de pé já era o suficiente para tranquilizar quem passasse ao longe. As pessoas olhavam a massa enorme, espaiada, sempre escura, se lembravam das lendas ouvidas, em criança, e desviavam o olhar, às vezes, com arrepios. Mas ninguém queria ver a feia construção desmanchada, fosse pelo tempo, fosse por algum desastre geológico; enquanto Vasabarro continuasse em pé e sólido suas paredes de duro granito continuariam protegendo o resto do mundo do derrame de qualquer peçonha que pudesse existir, que devia existir atrás delas. Vasabarro era feio a qualquer hora, nem a força do sol mais forte conseguia mudar a cor das paredes, paredões, muralhas, torres e contrafortes que o tempo, a chuva, a poeira, o musgo haviam decidido que seria escura e triste. Vasabarro era como um vulcão que as pessoas que vivem ao pé dele querem ver sempre lá, desde que adormecido; se um dia aquilo desmoronasse, ninguém sabe o que poderia escorrer das ruínas (VEIGA, 2006, p. 13).

Em toda obra, Veiga cria uma profusão de elementos fanopaicos (imagens metafóricas, alegóricas e comparações) e logopaicos (caricaturas e neologismos que traduzem a capacidade combinatória entre forma e conteúdo), para lembrar Ezra Pound (2013), com o firme propósito de melhor apresentar aquilo a que se propõe, isto é, o estranhamento não só de um lugar insólito, mas das personagens e, sobretudo, dos acontecimentos que se passam em Vasabarro. Assim, o autor desreferencializa a história e figurativiza a linguagem, resultando em uma singular sátira alegórica surrealista de um regime opressor, ditatorial e com leis absurdas, como se pode notar no fragmento abaixo:

O banquete era presidido pelo Simpatia e assistido por toda a família – a Simpateca, o filho Andreu, a filha Mognólia e mais os senescas, os conselheiros, os ajudantes, todos vestidos com seus uniformes vistosos e usando penduricalhos diversos. A mesa enorme, tomando todo o salão de festas, tinha a forma de U, sendo a parte curva, mais elevada do que o resto, ocupada pelo Simpatia e sua família. Criados vestidos de camisola e de rosto pintado serviam a comida, atendendo a qualquer pedido ou objeção até do mais humilde faxineiro como se estivessem servindo um senesca ou o próprio Simpatia.

Mas essa cortesia exagerada tinha muito de malícia ou maldade, e sabendo disso as pessoas comiam com os olhos no prato e a atenção no regulamento, que todos repassavam um dia antes; porque de sua mesa elevada o Simpatia de vez em quando pegava a luneta que ficava ao lado do prato e focalizava um setor do enorme salão: se percebia alguma falha, dava uma ordem e o delinquente era retirado na própria cadeira, carregada por homens fortes, como num andor, derrubando fragmentos de comida pelo caminho (VEIGA, 2006, p. 18-19).

Como é comum em um regime totalitário, muito do dito encontra-se no não-dito, cabendo ao leitor o preenchimento desses vazios, como por exemplo, na cena em que Mogui parece se surpreender ao tomar conhecimento de como é a vida em Vasabarro, inclusive a de Genísio: “– Se é assim, vou contar pra minha mãe. – Acha que ela não sabe? Mogui **não respondeu**, eles continuaram a caminhada **calados**. O medo que Genísio sentia acabou afetando Mogui, ela se assustava com qualquer sombra lançada pelo roto das paredes” (VEIGA, 2006, p. 110, grifo nosso). O silêncio de Mogui torna-se revelador. Eles sabem que não há a quem recorrer. Ninguém é capaz de mudar a dura realidade de Vasabarro. Assim, em um ambiente em que o signo do silêncio já diz muito, “deve ter (ainda mais) cuidado com o que fala” (VEIGA, 2006, p. 99). Procedendo, assim, José J. Veiga demonstra ser um escritor de emoções muito mais profundas do que as que aparecem na superfície do texto. Ele estimula o leitor a suprir o que ali não se encontra. Aparentemente, o que se oferece na superfície é muito pouco perante o que se expande na mente do leitor. Ao dar início à narrativa, o leitor tem a sensação de uma história despreziosa e singela, porém ao aprofundar nas minudências da linguagem, inclusive nos não-ditos, o leitor toma conhecimento do quão rica é essa obra e passa a considerá-la nas mínimas fagulhas de significação: “os vazios nas articulações do diálogo estimulam o leitor a preenchê-los projetivamente. Jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provocam a tomar como pensado o que não foi dito” (ISER, 1979, p. 90). Tal fundamento encontra ressonância no caráter específico da linguagem defendido por Merleau-Ponty *apud* Iser (1979), para quem a própria falta de um signo pode ser, ela mesma, um signo. Se a linguagem recusa-se a enunciar a própria coisa, ela, irrevogavelmente, expressa-a. “A linguagem é significativa quando, em vez de copiar o pensamento, se permite dissolver-se e recriar-se pelo pensamento” (MERLEAU-PONTY *apud* ISER, 1979, p. 91).

Além dos estranhos acontecimentos que ocorrem em Vasabarro, eles são ainda intensificados pelas constantes metamorfoses (físicas e comportamentais) sofridas pelas personagens na calada da noite. Essas transformações maléficas têm como objetivo adequar a nova forma à nova personalidade das personagens. Assim é que elas se metamorfoseiam em caricaturas da maldade, da perseguição, da violência e da opressão. Conforme Baudelaire (1998), a caricatura é dupla: envolve o desenho e a ideia. O primeiro é violento; o segundo,

mordaz e velado. Foi por esse processo maléfico, o qual muitos atribuem a uma maldição de Vasabarro, que Andreu, menino sensível, irmão compreensivo e amigo, sofreu a grande e irreversível mudança:

O modelo mais exemplar de mutante era Andreu. [...] Por que processo maléfico teria ocorrido a mudança? [...] Até as feições de Andreu estavam mudando, e depressa, para alcançar a nova personalidade. O perfil de menino bonito de que Mogui e a mãe se orgulhavam no passado estava se transformando rapidamente numa caricatura cruel. O sorriso tão simpático era agora um esgar acanhado e malévolos, e o queixo bem torneado e harmônico com o rosto de pequeno príncipe bondoso estava se afinando, se entortando e se projetando para a frente como se toda noite, enquanto ele dormia, algum modelador demoníaco o visitasse para dar mais um toque deformante naquele rosto já tão entortado.

E o olhar também estava sendo trabalhado por forças invisíveis. O olhar tão puro, tão terno, de bezerro inocente, era agora um olhar duro, frio, os olhos funcionando como aberturas de um cérebro em perpétuas maquinações maldosas. Mogui teve de reconhecer que não tinha mais um irmão: o jovem desconhecido que assumira o posto de Simpatia nada ia fazer para descobrir o paradeiro de Genísio (VEIGA, 2006, p. 180 - 181).

Observa-se também, no romance de Veiga, um outro efeito de estranhamento, dessa vez, alcançado pelas características insólitas do Realismo Maravilhoso. Segundo Chiampi (1980), esse efeito é causado pela junção dos contrários (irrealidade/realidade), num gesto radical do autor de tornar verossímil o inverossímil. Para isso, Veiga faz uso de mecanismos linguísticos que legitimam esse impossível lógico, como, por exemplo, o jogo com o uso dos dêiticos, de modo que o pronome demonstrativo de terceira pessoa “aquele/aquilo”, presente no decorrer da narrativa e no próprio título (*Aquele mundo de Vasabarro*), faz pensar em Vasabarro como um lugar distante, irreal, fantasioso, fora da realidade, “dos caminhos e das cogitações do mundo” (VEIGA, 2006, p. 13), conforme se observa no fragmento: “saber que **aquilo** ainda estava de pé já era o suficiente para tranquilizar quem passasse **ao longe**” (VEIGA, 2006, p. 13, grifo nosso). O uso dos dêiticos permite, portanto, uma contraposição espacial interessante entre “lá dentro, aquilo” (referindo-se a Vasabarro = mundo do faz de contas, da imaginação e da irrealidade) e “cá fora” (mundo da realidade, objetivo, normal), conforme se pode notar nos fragmentos: “pelo que se sabia **cá fora** (mundo real), **aquilo** (Vasabarro = mundo irreal) era um castelo aberrante...” (VEIGA, 2006, p. 14, grifo nosso), “...alguns fatos que aconteceram **lá** (mundo fantástico) em determinado período acabaram se filtrando para **fora** (cá = mundo real), e até com certa riqueza de detalhes” (VEIGA, 2006, p. 14, grifo nosso). Essa contraposição espacial apresenta-se como forma de unir o inverossímil ao verossímil (irrealidade/realidade). Para completar a perfeita união dos dois mundos (o real e o maravilhoso), o autor faz questão de atestar que “os acontecimentos, encontrados em relatos de viajantes que lá estiveram em épocas diferentes, **parecem verdadeiros**” (VEIGA, 2006, p. 14, grifo nosso). No entanto, o primeiro relato a ser exposto sobre Vasabarro, trata-se da estranha

e importante cerimônia do Enxoto das Aranhas, que, ironicamente, se realiza no dia 1º de abril. A escolha dessa data, não aleatoriamente, torna-se reveladora para o propósito de uma obra pertencente ao Realismo Maravilhoso, uma vez que ela é conhecida, mundialmente, como o dia da mentira, ou o dia de grande imaginação.

Contudo, ao enveredar pelos labirintos significativos da obra, unindo o plano de expressão ao plano de conteúdo, o leitor se sente como que traído pelo autor, ao constatar que Vasabarro não é um mundo que acontece do outro lado de lá, longe, distante do leitor; mas um mundo que é perfeitamente reconhecível, verossímil, que se confunde com o seu, que, em muitos casos, convive-se nele, dentro dele. Por esse motivo, torna-se reveladora a afirmação que Gonçalves faz no posfácio à mesma obra *Aquele Mundo de Vasabarro*, de José J. Veiga (2006): “a intrusão do fantástico de Veiga não é bem intrusão, mas a própria refração alegórica da realidade. Daí, denominarmos essa literatura de *alegoria da ruína*” (GONÇALVES *apud* VEIGA, 2006, p. 188 – 189, grifo do autor). Por esse motivo, essa obra se constrói a partir das relações tensas entre ficção e realidade. Conforme Gonçalves em *Aquele mundo de Vasabarro* (2006), não se pode negar que esse romance seja uma alegoria do poder marcada por profunda ironia. Contudo, o modo como é construído revela formas de indagação sobre o mundo e sobre os homens, nas suas relações tensivas, muitas vezes não sabendo o que fazer com sua própria condição de opressão, submissão e vazio.

As condições de vida em Vasabarro são estagnantes, paralisantes, causadas, principalmente, pelo medo, como se a vida fosse essa eterna condição de nada, de formas humanas postas em condição vegetativa, à espera de que o pior aconteça. Nesse universo de estagnação, desenrolam-se as ações mais absurdas, insólitas, improváveis, porém, dentro de um inverossímil crível, o que causa estranheza. Nesse romance de Veiga, “o que se denomina de **insólito** é uma estratégia narrativa para **tornar cresspa a face da realidade** considerada normal, não insólita” (GONÇALVES *apud* VEIGA, 2006, p. 193 – 194, grifo nosso).

Resumidamente, *Aquele mundo de Vasabarro*, de José J. Veiga, conta a história de “um lugar situado fora dos caminhos e das cogitações do mundo” (VEIGA, 2006, p. 13), no qual as personagens, em sua maioria caricaturadas, vivem em um regime alienante de cumprimento de leis absurdas e vazias, sob o julgo de um poder esquizofrênico, autoritário, violento e opressor, onde os mais humildes são sempre os mais perseguidos e castigados. Em Vasabarro, tudo é muito estranho e absurdo. Organizado em uma sociedade de classes, os mais ricos habitam os andares superiores, enquanto os mais pobres habitam os porões escuros, juntamente, com ratos, lixo, sujeira e toda a sorte de desmandos e perseguições.

Por esses lugares sombrios, úmidos, abafados circulava uma estranha fauna humana, só vista ali. A obscuridade e o abafamento do ambiente facilitaram o aparecimento de uma gente soturna, assustada, desconfiada, farejante, de pele cor de estanho principalmente no rosto, por estar mais exposto à atmosfera cinzenta do lugar. Essa gente andava pelos corredores, passadiços, galerias em passo negaceante de gato atrás de rato, ou passo arisco de rato fugindo de gato, olhando para os lados, farejando, e, por isso, tinham o nariz mais desenvolvido que o comum das pessoas (VEIGA, 2006, p. 68).

Os signos de poder, desmandos, autoritarismo, violência, opressão e medo estão por toda narrativa, como por exemplo, a comparação de Vasabarro a um quartel, as punições sem motivo, a vigilância excessiva, a desconfiança de tudo e de todos, os castigos, os gritos, os murros na mesa, as cabeças e olhares abaixados, os ouvidos atrás das portas, as gagueiras, os suores frios, as perseguições, as brigas, as intrigas, as mentiras, as traições mesmo dos mais próximos, os assassinatos, as prisões, as covardias, as leis severas, o sentimento de emparedamento, dentre outros. Devido a tudo isso e às péssimas condições de vida do local, os moradores de Vasabarro são pessoas imensamente tristes, amedrontadas, rudes, desconfiadas com tudo, até consigo mesmas, sem perspectiva de um futuro melhor. Conforme se observa:

Instalou-se um regime de meticulosa vigilância, o povo se fechou em seus cubículos amedrontado, desconfiado, desinteressado, quem tinha um pensamento guardava bem guardado. Todo mundo vivia para dentro, pagava o que era exigido em trabalho e não se abria com ninguém, o amigo mais íntimo de ontem podia agora ser um mijoca, elemento mais perigoso do que o merdeca porque andava à paisana (VEIGA, 2006, p. 29).

Por conseguinte, as pessoas perdem a condição de seres humanos, passam à condição de robôs, vazias e insensíveis, andando de um lado para o outro, atendendo a exigências mecanicamente burocráticas e sem sentido, sempre com o medo aterrorizante de serem pegos mesmo sem estar cometendo nenhuma falta, por mínima que seja. Nisso ocorre o fenômeno de reificação: as pessoas sofrem um profundo processo de desumanização, perdem o sentido da vida e, com isso, tornam-se robotizadas e vazias. Assim, considera-se reveladora a fala do narrador em relação a Genísio: “dos males o menor. Agora ele estava apavorado, mas estava vivo. Estava mesmo? Quem podia dizer que estava vivo em Vasabarro?” (VEIGA, 2006, p. 24). Igualmente é significativa a fala de uns dos rebeldes: “aqui em Vasabarro ninguém é gente. Ou vocês pensam que o Simpatia é gente?” (VEIGA, 2006, p. 73). Isso prova que mesmo a camada mais alta da sociedade não está livre dessa ‘maldição’: “este lugar tem uma maldição, e quem nos diz que não a levamos se sumirmos? O melhor é ficar e tentar decifrar a maldição, assim quem sabe a gente consegue desmanchá-la para os nossos netos ou bisnetos?” (VEIGA, 2006, p. 183).

De modo semelhante, o pintor alemão expressionista, Otto Dix, realiza, no quadro *A Trincheira*, por meio de um código completamente distinto do literário, no caso a pintura, os

mesmos procedimentos estéticos metamorfoseantes de desconstrução/construção da obra de arte, já citados anteriormente, como os de desrealização, conforme Rosenfeld (1996), desautomatização, singularização e estranhamento, conforme Chklovski (1970), responsáveis por destruir a referencialidade primária e fazer nascer um novo referente, com um novo significado, metamorfoseado em signo complexo.

Assim, ao transpor as molduras do quadro *A Trincheira*, conforme teoriza Uspênski (2010), procurando unir o plano de expressão ao plano de conteúdo, uma vez que, segundo Arnheim (2005), parar ao nível da superfície deixaria todo o empreendimento truncado e sem significado, observa-se que o caráter dinâmico da obra dá-se pela excepcionalidade do artista em relacionar formas, cores, espaço e movimento, conforme pode-se perceber.

Figura 10: A Trincheira



Fonte: Dix (1918)

As pinceladas (verdadeiros signos icônicos), com cores quentes (amarelo, vermelho, laranja) e frias (azul, verde, roxo), cores eufóricas e disfóricas, excêntricas e concêntricas, respectivamente, são responsáveis por engendrar, juntamente com as formas e as linhas curvas, um belíssimo movimento circular, numa profusão de cores e formas que se assemelham a um redemoinho cromático.

De acordo com Gonçalves (1994), percebe-se que o principal ponto de intersecção que impera nas duas formas de arte (literatura e pintura) é a consciência do signo como elemento fundamental, como célula propulsora de todo o processo de construção. Sem a consciência semiótica das linguagens, não se pode conduzir à construção dos sentidos. Isso implica dizer que as aludidas pinceladas são o mais puro exemplo da esfera semissimbólica do signo icônico, que vai ao encontro da esfera semissimbólica do plano de expressão do romance de José J. Veiga, expressos, muitas vezes, nas alegorias, caricaturas e neologismos carregados de significação, como nos nomes criados para denominar as personagens: Genísio (Ele não poderia ser nomeado de Genésio, pois não tem a potência da vogal “e”. Assemelha-se a um “i”, ou seja, raquítico e insignificante), merdecas, mijocas, Simpateca, Simpatia, senescas, coringas, grumas, dentre outros. Cada um com sua carga semântica, que justifica sua criação

O princípio dessa evolução criadora do signo da obra de arte, ou processo de metamorfose, assenta-se no ato de *desconstrução/construção* da matéria em objeto no qual se inscreve um novo valor. Portanto, seguindo esse princípio, os artistas aqui abordados constroem seus objetos novos, valendo-se do que têm em mãos. Como se pode perceber, no quadro *A Trincheira*, as pinceladas de Otto Dix faz lembrar elementos metonímicos da guerra, partes dilaceradas de corpos humanos (cabeças, braços, mãos, pernas, troncos), sangue e fragmentos da natureza. São estilhaços de signos (semisímbolos) que, apresentados por um turbilhão de cores em formas curvilíneas, assemelham-se, estranhamente, a um redemoinho cromático. Seguindo uma ordem de fora para dentro, têm-se a presença circular, embora não muito precisa, do marrom nas bordas, seguido de pinceladas verdes, vermelhas, amarelas, roxas e azuis, sendo que as cores eufóricas são sufocadas pelas disfóricas. Isso parece provocar, no espectador, em um primeiro momento, sentimentos paradoxais de euforia e disforia, porém, ao final da experiência, parece prevalecer a imagem disfórica do estranho objeto.

A Trincheira, portanto, é como se aludisse a uma alegorização desconstrutiva da guerra para que se revele na sua essência, agora transformada, metamorfoseada em signo complexo, visivelmente destituída de sua referencialidade. Assim, não se pode mais falar da temática da guerra, mas de um estranho objeto novo, no qual o movimento, as cores, as linhas, as formas e

o ritmo, engendram-se para dar origem a um novo objeto singularizado, e é isso o que constitui o fenômeno da metamorfose verdadeiramente radical na obra de arte, segundo Silva (1995).

Ao analisar essa obra, percebe-se que ela vai na contramão das afirmações dos autores que defendem ser a pintura a arte da espacialidade e da simultaneidade por natureza. Contrariamente, ela chama a atenção, justamente, pelo movimento, pela dinâmica visual que suscita aos olhos do observador, talvez por ser, o movimento, a atração visual mais intensa da atenção, conforme Arnheim (2005). É como se as linhas, as cores e as formas se unissem em uma dinâmica de um movimento espiral ininterrupto e tudo, no quadro, movesse junto em um grande redemoinho de cores.

Conforme pode-se observar em *A Trincheira*, o espaço também suscita uma questão temporal. Como lembra Klee (1979), o movimento se dá a tudo previamente, e nisso está implícito o fator tempo, de modo que o olho do observador tende a seguir o movimento das imagens, percorrendo o sentido horário. Sobre o assunto, Gonçalves (1997) esclarece que a continuidade temporal e a simultaneidade espacial conjugam-se, por procedimentos estéticos, no que se poderia chamar *imagem*, rompendo com a divisão entre as duas categorias. Tanto para Klee (1979) quanto para Gonçalves (1997), seja nas artes plásticas ou na literatura, espaço e tempo são noções que não podem ser separadas. Assim, como se pode perceber, por meio do quadro e do romance, as duas noções (espaço e tempo) caminham juntas na elaboração da obra de arte, responsáveis por fazer surgir a imagem singular. Para usar uma frase de T. S. Eliot, em relação ao quadro *A Trincheira*, essa é uma obra que “se move eternamente em sua imobilidade” (ELIOT *apud* ARNHEIM, 2005, p. 365). Por esse motivo, torna-se relevante o que Kandinsky (1996a) afirmou sobre o crescimento da pirâmide de uma arte única. Para ele, qualquer artista que tenha consciência e saiba utilizar os meios expressivos de sua arte é capaz de igualá-la às demais, sem distinção, contribuindo, assim, para o crescimento e fortalecimento da pirâmide de uma Arte única, Universal e Geral.

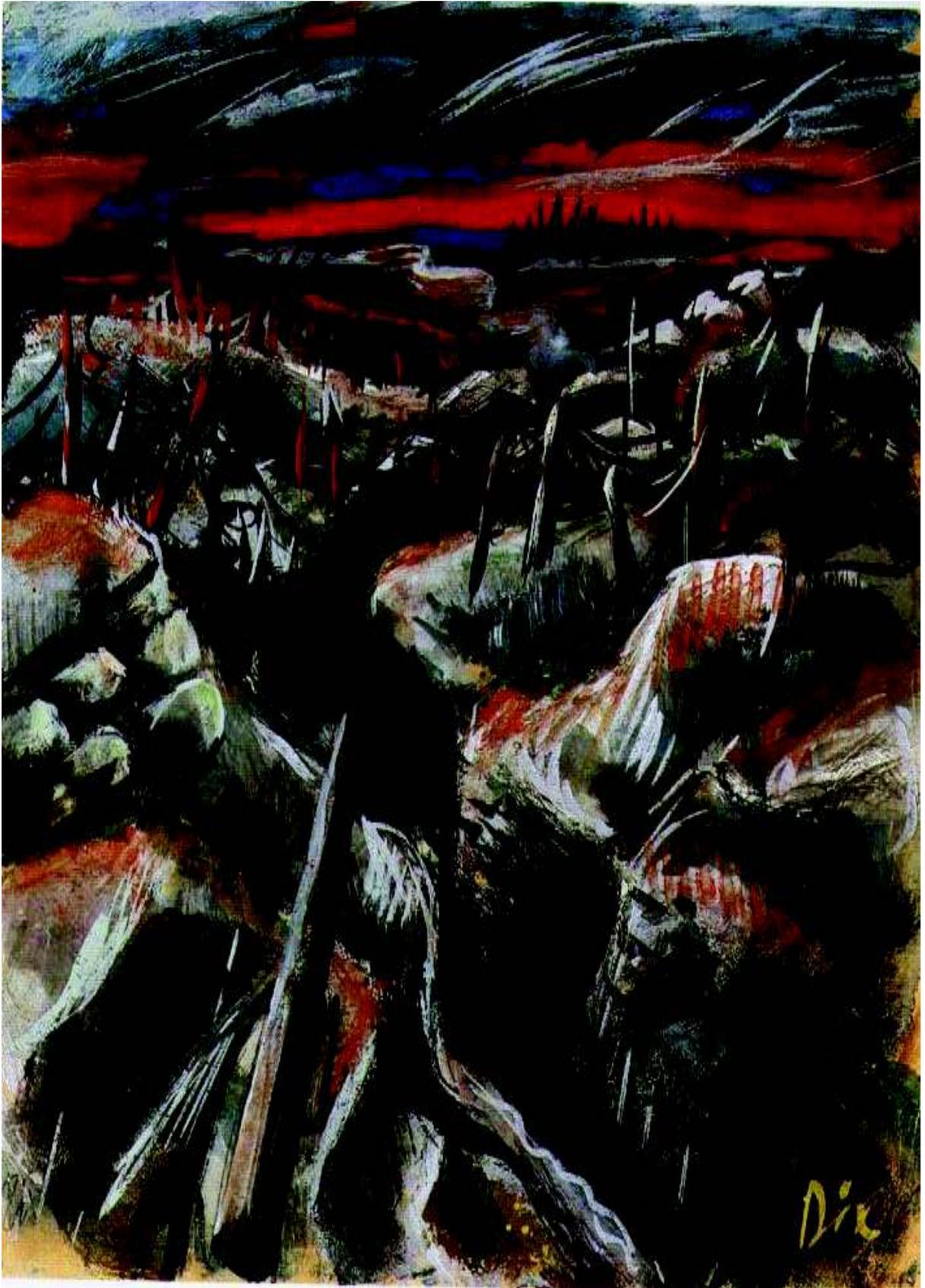
Outro ponto em comum entre as duas obras analisadas é o tratamento dado às cores. Nas duas obras, as cores não são meramente ilustrativas, mas, pelo contrário, o modo como são trabalhadas, no plano de expressão, faz com que contribuam, significativamente, para a construção do plano de conteúdo. Assim, do mesmo modo que as cores (eufóricas e disfóricas), no quadro de Otto Dix, suscitam sentimentos semelhantes no espectador, a obra de José J. Veiga está carregada de significação transmitida pelas cores. Não é à toa que a cor, para se descrever Vasabarro, é o cinza: suas paredes são cinzas, seus dias são cinzas, até a atmosfera do lugar é cinzenta, como revela-se nos seguintes fragmentos: “às vezes eu acho que a vida lá fora deve ser bem melhor do que aqui. Aqui é muito triste, cinzento, ninguém ri” (VEIGA, 2006, p. 175),

“era um dia igual aos outros, enfumaçado, cinzento” (VEIGA, 2006, p. 181). Quando não é a cor cinza que prevalece, o preto aparece com toda sua força e desce pesado sobre os porões e noites de Vasabarro: “bastava o sol sumir [...] para a escuridão baixar pesada, sufocante, e as pessoas andarem esbarrando nela como quem esbarra em fardos de alguma matéria maléfica” (VEIGA, 2006, p. 40 – 41).

O cinza, portanto, acrescenta à narrativa, conforme Kandinsky (1996a), a atmosfera de imobilidade profunda, sem ressonância interior, sem esperança. Mais intensamente o preto impregna, à obra, uma atmosfera de aflição intensa, uma sufocação ameaçadora, “como um ‘nada’ sem possibilidades, como um ‘nada’ morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro” (KANDINSKY, 1996a, p. 96, grifo do autor). Na obra, o azul do final da tarde, carregado de introspecção, avança rumo ao preto e tingem-se de uma tristeza sem fim, que ultrapassa o humano. Essa escuridão pesada e maléfica contribui para intensificar a maldição de Vasabarro, que afinal de contas “era um fruto podre, e logo estaria seco” (VEIGA, 2006, p. 181).

Outra obra que se assemelha às demais, já analisadas, é o quadro *Trincheiras*, também do conhecido artista plástico alemão Otto Dix. Ao observá-lo, percebe-se que sua base de elaboração está fundada nos mesmos procedimentos de desreferencialização (desconstrução/construção), responsáveis por gerar o processo de metamorfose no trabalho de arte, cujo objetivo é destruir a referencialidade primária, afastando-se do mundo natural, para fazer nascer um novo objeto, transformado, metamorfoseado, um signo complexo, carregado de uma nova pertinência semântica, conforme parecem indicar as bases estruturais das obras de arte, sobretudo, da modernidade.

Figura 11: Trincheiras



Fonte: Dix (1917)

Desse modo, a temática da guerra foi desconstruída, desrealizada, para dar lugar a um objeto estranho, um signo complexo, desrealizado, desautomatizado, construído por meio das pinceladas do artista, verdadeiros signos icônicos carregados de tons fortes: vermelho, preto e azul, intensos, que parecem ser a exteriorização de sentimentos profundos e angustiantes. Esses sentimentos parecem não caber dentro do quadro e, por isso, transbordam, inundam o interior do espectador.

Analisando a obra, observa-se que ela está dividida em dois planos, ou duas faixas horizontais: a inferior e a superior. A primeira ocupa quase todo espaço. Nela, estão representados signos que se assemelham a cercas ou estacas posicionadas na vertical, com tamanhos irregulares devido ao desnível do terreno. Uma vala corta toda essa faixa, iniciando do lado inferior direito até o lado superior esquerdo. Os signos dessa primeira faixa estão numa posição vertical, tendendo a alcançar o infinito. Já a segunda faixa remete ao signo do horizonte, do infinito. Ocupa uma pequena parte no canto superior do quadro. É composta por pinceladas que se contrapõem, à primeira faixa, quanto ao sentido, por estarem na horizontalidade, mas se confundem com a primeira pela tonalidade das cores, de forma que a verticalidade da primeira faixa alcança a horizontalidade da segunda e, como a tonalidade das cores é, praticamente, a mesma, elas se amalgamam, passando a formarem um só plano, numa perfeita união.

Assim, os dois planos, o terreno (inferior) e o celeste (superior), tornam-se um só pela junção das cores. Os signos icônicos das cores ocupam toda obra e parecem desvelar sentimentos profundos da existência humana, como o desespero, a dor, o sofrimento, a aflição intensa. Nesse sentido, a cor vermelha, apesar de ser eufórica, é sufocada pelas cores cinza, preta e azul, prevalecendo, em relação à obra, um sentimento de disforia, que transborda os limites da moldura e invade a alma do fruidor.

Conforme pôde-se observar, durante o desdobramento desta pesquisa, algumas questões importantes foram levantadas como norte para o desenvolvimento das reflexões, aqui, apresentadas, a saber: “Quais são os elementos comuns e comparáveis das artes?” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 163); “Qual é a superioridade dos signos da Arte com relação a todos os outros?” (DELEUZE, 2003, p. 37); e a provocação formulada a partir do pensamento de Gonçalves em compreender o “Núcleo dos procedimentos do trabalho de arte” (Gonçalves, 1989, p. 25). Assim, chega-se, aqui, à conclusão de que a resposta a esses questionamentos encontra-se **no elemento de enlevação em arte ou na natureza do poético**.

Portanto, segundo estes autores, o **elemento de enlevação em arte** ou **a natureza do poético** está: na realização da metáfora metamorfoseante para Gonçalves (2017); na linguagem poética para Kristeva (2012); na forma icônica de pensar ou na Metáfora Viva para Ricoeur

(2000); no signo imaterial para Deleuze (2003); na direção de leitura centrípeta para Frye (1973); na íntima relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo ou “pêndulo poético” para Valéry (1993); no processo de metamorfose no trabalho de arte para Silva (1995).

Desse modo, retornando aos dois pares de obras, percebe-se, tanto no primeiro (a novela *A Metamorfose*, de Franz Kafka, e o quadro *O Antropomórfico Gabinete*, de Salvador Dalí) quanto no segundo (*Aquele mundo de Vasabarro*, de José J. Veiga, e o quadro *A Trincheira*, de Otto Dix), um elemento comum que aproxima todas essas obras. Esse elemento é **o elemento de enlevação em arte**, no caso a **metáfora metamorfoseante**. No primeiro, Gregor Samsa, transformado em inseto monstruoso, e o signo icônico do quadro de Dalí, transformado em gabinete, simbolizam o signo da decadência humana. No segundo, Vasabarro é a alegorização de um sistema de poder decadente, opressor, autoritário e violento. O quadro *A Trincheira* alude a uma alegorização desconstrutiva da guerra por meio da metonímia, como se partes dilaceradas de corpos humanos, em meio a cores excêntricas e concêntricas, entrassem em um movimento circular constante, que mais se assemelha a um redemoinho cromático.

Todas essas obras assemelham-se, homologicamente, quanto à sua estrutura. São obras construídas a partir do metamorfoseamento do mundo objetivo ou **processo de metamorfose na obra de arte**. Na base desse procedimento, estão os fenômenos de desreferencialização das obras de arte, sobretudo as da modernidade, como desrealização, conforme Rosenfeld (1996), desautomatização, singularização ou estranhamento, conforme Chklovski (1970).

IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos vícios que o aprendizado tradicional de linguística incutiu, erroneamente, ao longo dos tempos é de que o signo é algo pronto, acabado e que deve ser trabalhado com ele de forma estática, como se fosse um tijolo. Essa visão sufoca exatamente aquilo que torna o signo algo vivo, em ebulição, a semiose, a significação, o processo que faz (re)nascem o signo, ou estilhaços de signos. Esse processo denominado de esfera semissimbólica da linguagem é produto de um ato de linguagem, de **uma enunciação que faz-ser um estado sígnico novo, que transforma um estado de virtualidade nos códigos, em símbolos vivos**. Esses estados de virtualidade simbólica estão como que adormecidos no signo em estado de dicionário, para lembrar Drummond. O que o processo de metamorfose faz, ou o ato de linguagem, é, justamente, tocar esses signos adormecidos e despertar as suas latências simbólicas: “o signo lateja, o importante é reaprender a senti-lo e a ouvi-lo” (SILVA, 1995, p. 63).

O princípio da evolução criadora do signo na obra de arte (ou processo de metamorfose) assenta-se no ato de *desconstrução/construção* da matéria em objeto no qual se inscreve um novo valor. Nesse sentido, tanto na literatura quanto nas artes plásticas, apesar de se valerem, obviamente, de meios diferentes para sua construção, o signo verbal e o ícone extrapolam seus limites de expressão, sobretudo nas artes da modernidade, colocando-se, ambos, num patamar de possibilidades incalculáveis, conforme atesta Kristeva (2012) ao afirmar que **“a linguagem poética é a única infinidade do código”** (Kristeva, 2012, p. 170, grifo nosso). Vale ressaltar que essa linguagem poética não se restringe apenas à literatura, mas à toda enlevação em arte, pois, de acordo com Jakobson (1969), “qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora” (JAKOBSON, 1969, p. 128). Daí a confirmação da existência dessa “metamorfose/metaformose que aponta para a **transmutação da linguagem** onde se anuncia/denuncia (consequentemente) a transmutação da forma de pensar do ser humano” (LEMINSKI, 1998, p. 7, grifo nosso). Disso, deduz-se, portanto, que as artes (visuais e verbais), além de possuir, através do processo de metamorfose, a potência determinante para a geração de novos sentidos, elas têm o poder de ampliar as lentes de visão com as quais o fruidor enxerga o mundo e age sobre ele. Nisso, corrobora o pensamento de Merleau-Ponty (2004) ao declarar que a pintura (e demais artes) é uma forma imperiosa de situar o observador diante do mundo vivido.

Considerando o princípio da metamorfose de que “não há ser, tudo é mudança, ecos, revérberos, câmbios perpétuos” (LEMINSKI, 1998, p. 21), infere-se, daí, que o objeto

construído, ou a obra de arte, não vem do nada, mas, sim, de outros objetos eventualmente destruídos ou desmontados, conforme o fenômeno de bricolagem. Assim, estilhaços de signos unem-se para gerar uma forma nova, metamorfoseada em signo complexo, cujos fundamentos assentam-se nos procedimentos de **desrealização**, segundo Rosenfeld (1996), **desautomatização**, singularização e estranhamento, segundo Chklovski (1970), muito comuns às artes desreferencializadas da modernidade. Isso implica dizer que a criação de uma obra de arte, principalmente desse período, não se dá sem destruição ou, pelo menos, sem negação do valor do objeto inicial em proveito do objeto final. Essa transformação, ou processo de metamorfose, apresenta sempre uma dupla face: negativa e positiva. Nisso, parece residir o que Ricoeur (2000) denomina de a chave da referência metafórica, pois, segundo ele, “a colisão semântica (literal/não-literal = face negativa) é somente o avesso de um processo cuja função icônica (metáfora = face positiva) é o direito” (RICOEUR, 2000, p. 293).

Desse modo, a metáfora é vista, segundo Ricoeur (2000), como uma fórmula para a construção de ícones. Sua apresentação icônica possui tanto o poder de elaborar quanto o de ampliar a estrutura paralela. Disso, infere-se que **a metáfora é considerada o núcleo dos procedimentos do trabalho de arte em geral** e, portanto, elemento fulcral de homologia entre as artes, conforme Gonçalves (2017). Para além disso, a metáfora é vista por Ricoeur (2000) como uma **metamorfose mental**, já que, segundo o autor, “o ‘objetivo de toda poesia’ é o de ‘estabelecer uma mutação da língua que é, ao mesmo tempo, [...] uma metamorfose mental” (RICOEUR, 2000, p. 238, grifo do autor). Tal pensamento pode-se estender às demais artes sem prejuízo de sentido. Assim, o objetivo das artes, sobretudo da modernidade, parece ser o de estabelecer uma nova pertinência por meio de uma mutação do signo, ou estilhaços de signos, melhor dizendo, por meio de um **processo de metamorfose no trabalho de arte**, para gerar o que se denomina de signo complexo ou metáfora complexa. Tal fenômeno tem como base uma sintaxe da construção das formas, cujo mecanismo composicional encontra, na arte moderna, a fonte para sua realização. Trata-se, conforme Silva (1995) e Gonçalves (1994), dos princípios elementares do pensamento mítico e do fenômeno de bricolagem, bem como dos procedimentos de desreferencialização da obra de arte, que, juntos, promovem uma espécie de superposição de imagens articuladas na linearidade sintagmática, mas que se processam no eixo paradigmático. Nesse sentido, torna-se reveladora a fala de Marcel Proust:

Mas podia distinguir que **o encanto de cada uma (marinha) consistia numa espécie de metamorfose das coisas representadas, análoga à que em poesia se chama metáfora** e que, se Deus Pai havia criado as coisas nomeando-as, era tirando-lhes o nome ou dando-lhes um outro que Elstir as recriava. Os nomes que designam as coisas respondem sempre a uma noção da inteligência, estranha às nossas impressões

verdadeiras e que nos força a eliminar delas tudo o que não se reporte a essa noção (PROUST *apud* GONÇALVES, 1994, p. 211, grifo nosso).

Portanto, com o advento da modernidade, as artes (literária e plástica) passaram a adotar um comportamento insubmisso em relação à natureza, ou melhor, passaram a fazer-se a própria natureza, metamorfoseadas, dotadas de uma face distinta, fragmentárias, estranhas, complexas. Englobam e transformam-na de maneira surpreendente. Transformando a realidade em sistema de signos, a obra de arte passa a se realizar como construção de vazios que não podem mais ser preenchidos de maneira fácil. Assim, ela assemelha-se a peças de um grande quebra-cabeça, cuja imagem só pode configurar-se na hipótese e não na certeza.

No entanto, não basta que o artista transforme o mundo representado em espaço de signos, mas também que o fruidor receba a obra enquanto tal. Logo, é através da consciência dessa metamorfose que se torna possível sair do universo da identificação para entrar na esfera expressiva da obra. Cabe ao fruidor, portanto, enveredar pelas nuances de significado das obras de arte, assumindo uma direção de leitura centrípeta, conforme Frye (1973), na observância da íntima relação de sentido entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, conforme Valéry (1993) e na geração da fórmula entre o fenotexto e o genotexto, de acordo com Kristeva (2012), sem deixar de lado a consciência do fundo figural de base, segundo Silva (1995), muito semelhante ao que Frye (1973) teorizou como princípio de retorno, uma vez que "tanto por ela própria quanto por seu contexto, uma obra literária se explica por aquelas que a precederam e aquelas que a sucederam" (BRUNETIÈRE *apud* COMPAGNON, 2003, p. 157). Só assim, para ao menos se conseguir penetrar nas minudências da linguagem, ou, para lembrar Kristeva (2012), na significância do texto.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão*. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

ASHTON, Dore. *Picasso on Art*. New York: Viking Press, 1972.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. 7. ed. Campinas - SP: Papirus, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

BRANCUSI, Constantin. *Pássaro no Espaço*, 1919. Disponível em: <<http://noblat.oglobo.globo.com/noticias/noticia/2008/09/escultura-passaro-no-espaco-de-constantin-brancusi-124413.html>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

BRUNEL, P.; PICHOS, C. L.; ROUSSEAU, A. M. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1990.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura*. Trad. Eugenio Ímaz. México: FCE, 1967.

_____. *Linguagem e Mito*. São Paulo -SP: Editora Perspectiva S. A., 1992.

CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso: formas e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo - SP: Editora Perspectiva S. A., 1980.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1970.

COMPANGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. (Orgs.). *Razões e Sensibilidades: a semiótica em foco*. Série Trilhas Linguísticas n. 6 – 2004.

DALÍ, Salvador. *Auto-Retrato Mole com fatia de bacon frito*, 1941. Disponível em: <http://www.towooart.com/oldart/old_world/dali/dali_7.htm>. Acesso em: 15 jan. 2018.

_____. *Canibalismo de Outono*, 1937. Disponível em: <<https://biblioklept.org/2011/10/01/cannibalism-in-autumn-salvador-dali/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

_____. *O Antropomórfico Gabinete*, 1936. Disponível em: <<http://pt.wahooart.com/@@/8XYNHX>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DIX, Otto. *A Trincheira*, 1918. Disponível em: <<http://pt.wahooart.com/@@/8XYNHX>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

_____. *Trincheiras*, 1917. Disponível em: <<http://weimarart.blogspot.com.br/2010/05/otto-dix-trenches-1917-at-that-moment.html>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 13.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Transição & Permanência: Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo - SP: Iluminuras, 1989.

_____. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 56-68, dec. 1997. ISSN 2237-1184. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13268>>. Acesso em: 15 jan. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p56-68>.

_____. José J. Veiga e a alegoria da ruína. In: VEIGA, José J. *Aquele mundo de Vasabarro*. Goiânia: ICBC, 2006.

_____. (Org.). *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: teoria e prática*. Curitiba, PR: CRV, 2017.

GREIMAS, Algirdas Julius. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

HELDER, Herberto. *Os Passos em Volta*. Rio de Janeiro: Porto Editora, 2015.

HUMBOLDT, W. V. *Sobre pensamento e linguagem*. Trad. e apres. de Antônio I. Segatto. In: *Trans/Form/Ação*. Marília, v. 32, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732009000100012>>. Acesso em 26 fev. 2018.

ISER, W. Interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Robert Hans et. All. *A Literatura e o leitor*. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Trad. Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

_____. *Ponto Linha Plano: contribuição para a análise dos elementos picturais*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1996b.

_____. *Pintura Azul*, 1924. Disponível em: <<https://santhatela.com.br/produto/kandinsky-pintura-azul/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

KLEE, Paul. *Teoría del Arte Moderno*. Trad. Esp. de Hugo Acevedo. Buenos Aires: Caldén, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semánlise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

MACIEL, B. et al (Org.). *Epistula ad Pisones*. Trad. Org. Sandra B. Bianchet et al. Belo Horizonte: VivaVoz. FALE/UFMG, 2013.

MAGRITTE, René. *O terapeuta*, 1936. Disponível em: <<http://noblat.oglobo.globo.com/arte-hoje/noticia/2012/08/magritte-terapeuta-os-poderes-restauradores-da-arte-461085.html>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

MENDILOW, Adam Abraham. *O Tempo e o Romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: CHAUI, Marilena de Souza (Org.) *Os pensadores*. Trad. Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguilar, Pedro de Souza Moraes. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *Conversas*. Trad. Fábio Landa, Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MITCHELL, William John Thomas. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PICASSO, Pablo. *As metamorfoses de um touro*, 1945-1946. Disponível em: <<http://oficinasdeindividuação.blogspot.com.br/2011/02/25-o-boi-e-arte-picasso-e-o-boi.html>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. José Paulo Paes, Augusto de Campos. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

PROUST, Marcel. No caminho de Swann. In: _____. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Mário Quintana, 9. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1973.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwartz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SILVA, Ignacio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

USPÊNSKI, Boris Aleksandrovich. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org). *Semiótica Russa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Perspectiva, 2010 (Col. Debates; v.162).

VALÉRY, Paul. *Variedades*. BARBOSA, João Alexandre (Org.). Trad. Maiza Martins Siqueira, São Paulo: Iluminuras, 1993.

VAN GOGH, Vicent Willem. *Girassóis*, 1889. Disponível em: <<https://seuhistory.com/hoje-na-historia/van-gogh-envia-quadros-dos-girassois-para-o-seu-irmao>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

_____. *Quarto em Arles*, 1888. Disponível em: <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/van-gogh-s-bedroom-in-arles/kQEugEsNjGDZfw?hl=pt-BR>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

VEIGA, José J. *Aquele mundo de Vasabarro*. Goiânia: ICBC, 2006.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Trad. José Passa e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.