

POESIA E PINTURA : UMA ABORDAGEM INTERSEMIÓTICA
DE OSWALD DE ANDRADE E TARSILA DO AMARAL

Jasmine SOARES RIBEIRO MALTA*

RESUMO : O presente trabalho tem por objetivo realizar um estudo interartístico baseado em pesquisa semiológica sobre a poesia de Oswald de Andrade e a pintura de Tarsila do Amaral, durante o período da Arte Brasileira conhecido por Pau Brasil, dominante nos anos de 1924 e 1925. Pretende demonstrar analiticamente o procedimento intersemiótico das obras selecionadas revelando o aspecto intertextual através dos temas tipicamente nacionais, e dos aspectos de construção inovadores influenciados pela arte europeia, apresentados pelos artistas escolhidos; comprovando a aproximação entre as artes pictóricas e poéticas desta primeira fase do Modernismo Brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE : Poesia – Pintura – Análise – Interpretação – Semiótica

A Poesia e a Pintura confundem-se com o surgimento consciente da humanidade. Apesar de à época pré-histórica não possuírem esta conotação, com as conseqüentes indagações humanas propiciadas pela própria evolução, perderam o aspecto meramente utilitário e passaram a ser percebidas como uma manifestação especial.

Ambas pertencem ao mundo da Arte, mas possuem particularidades diferenciadoras quando percebidas como linguagem significativa de comunicação ou como expressão artística.

Para separá-las, alguns especialistas no assunto defendem que a Poesia pertence ao mundo da linguagem, ao universo linguístico, apesar das suas singularidades de produção e de sua multiplicidade interpretativa, e a Pintura compõe o mundo das imagens significativas, fazendo parte

de um grupo onde cores, linhas, formas e materiais traduzem os sentidos e os sentimentos de um artista.

Segundo defendem os teóricos da área, a Pintura é uma arte do espaço e a Literatura – Poesia – é uma arte do tempo, e ambas são formas clássicas de trabalho artístico. A diferença dos códigos comunicativos empregados em ambas gera uma relação paradigmática : ao mesmo tempo em que as “aproxima” também as “afasta”. Tudo dependerá do olhar (clínico ou não) do observador-espectador para o entendimento das obras, juntas, ou em separado.

A Pintura e a Poesia interagem com as funções sensoriais humanas. As faculdades do VER e do OUVIR (“lendo” a poesia ou a pintura e “ouvindo” a poesia ou a explanação sobre a pintura) mesclam os códigos utilizados nas obras e o resultado das devidas apreciações.

Da observação creditada a Simónedes de Céos (Plutarco, *De gloria Atheniesium*, III, 346f-347c), a “*pintura é poesia muda*” e “*a poesia é pintura falante*”, iniciam muitos dos seguidores nos diversos trabalhos com o objetivo de uma leitura entre Poesia e Pintura, entre eles Gotthold Efraim Lessing. Tanto Vítor Manuel de Aguiar e Silva (*Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta, Lisboa, 1990) quanto Aguinaldo José Gonçalves (*Laokoon Revisitado*, Edusp, 1994) citam a obra analítica de Lessing como um parâmetro divisor de águas do trabalho intertextual entre Poesia e Pintura. Logicamente ambos fazem algumas apreciações atualizadas sobre o texto clássico, mostrando inclusive certas discordâncias com o autor de *Laokoon ou os Limites da Pintura e da Poesia*; preocupados em discutir o tema interseccionista proposto pelo filósofo grego.

Pensadores e artistas variados elaboraram trabalhos teóricos aproximando a Literatura das outras artes, não apenas como uma atividade meramente comparativa; mas realmente aproximativa de maneira plausível e esclarecedora.

É demasiado importante salientar que o estudo interartístico é alvo de discussão desde a Antiguidade Clássica, quando os pensadores da época demonstraram interesse em questionar sobre as implicações das diversas formas de Arte. Principiando assim os primeiros estudos sobre Literatura, Música, Pintura e Teatro. Destacadamente sobre o texto escrito em forma de versos e sobre o elemento figurativo, separados ou em conjunto.

Esta preocupação não se limitou (ou limita-se) apenas sobre a poesia ilustrada por um pintor ou sobre uma pintura legendada por um poeta, e sim sobre a poesia que sugere imagens picturais e sobre a pintura que induz a uma linguagem poética. Uma associação intrincada entre os códigos aplicados seria a concepção adequada. Pode-se inclusive citar a poesia de forte apelo visual, onde o papel seria o suporte escolhido transfigurando-se em tela, e a pintura de características figurativas, onde a apara adequada – a tela – converte-se em papel pautado.

A análise interpretativa apresentada enquadra-se na elaboração de um estudo interartístico e entresensorial, propiciado pelo projeto comum de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral durante o período Pau Brasil (anos de 1924 e 1925); após a Semana de Arte Moderna, de 1922, constituindo os alicerces da primeira fase desta nova estética, consolidando o inovador estilo brasileiro. As significações decorrentes constituirão o conteúdo abordado a seguir.

O principal objetivo da pesquisa desenvolvida e realizada foi a possibilidade de acrescentar ao mundo das artes mais um trabalho de aproximação, entendimento e comparação da Literatura para com a Pintura. Talvez não seja justo afirmar, mas entre as formas expressivas preferidas por aqueles que não temem aventurar-se pelo mundo rico, misterioso e convidativo da Poesia e da Pintura, negando qualquer concepção de uma possível facilidade da atividade interartística, cujo campo é tão pouco explorado pela intelectualidade nacional.

A Arte é um *exprimir*, uma manifestação de alguém a partir de um tema proposto, onde a linguagem utilizada é a maneira de expressar, de apresentar, de mostrar publicamente a construção de uma obra. A Arte é expressão da alma do artista através do trabalho realizado por suas mãos. Através da obra de Arte, o homem aproxima-se mais do seu Deus e consegue revelar-se para os outros através do que exprimiu em sua obra. Desnudar-se para o mundo através de um objeto artístico que é a força de expressão de um EU, para um TU. Esta é a forma de a Arte expressar o comportamento do artista para a sua platéia através de uma interação amorosa que só ela pode proporcionar.

A Literatura e sua teorização surgem do texto lírico, assim como todas as outras artes partem da delicadeza dos sentidos tocada pela Beleza que nos cerca e algumas vezes nos comove e nos acolhe.

Desde o nascimento até a morte somos bombardeados diariamente por diversos tipos de linguagens, por mensagens formadas em códigos comunicativos diversos, tendo-nos como alvos, pois até o corpo fala. Agora, a recepção desta mensagem depende da “abertura” cultural de cada um. Aquilo que atinge em cheio um crítico de arte ou um leitor de poesias mais atento, pode passar despercebido por um feirante, por uma pessoa comum. Comum no sentido de pouca bagagem cultural advinda de uma educação (quando há) rasteira e de uma vida sem muitas possibilidades para o crescimento intelectual. Mas mesmo nestes casos, existem aquelas mensagens cuja clareza expressiva permite seu bom entendimento.

O mundo é feito de linguagens – de palavras e imagens – associadas ou sozinhas e não há como negá-las nem mesmo com o isolamento por completo, pois até o céu ou a escuridão transmitem múltiplos significados.

Talvez por ter surgido com a linguagem articulada, a poesia corra nas veias humanas desde seu primeiro momento. E o mundo ao redor estaria habitado pelo poético, cheirando a Arte, esperando apenas o momento certo de cada um para poder manifestar-se aos olhos mais atentos.

O poema, nível linguístico e semântico da poesia, é uma criação riquíssima em imagens. As formadas por suas sugestões sensoriais e as apresentadas em sua constituição por versos e todas as outras expressões artísticas, exatamente pelos recursos imagéticos propostos, estariam impregnadas de poesia. Elas são a exteriorização do homem e por isso mesmo uma tentativa de (re)criação das coisas através da descrição de formas muito singulares de olhar.

O estudo da Literatura remete a esse ser criativo e cheio de intenções e como tal relaciona-se a outras formas de produções artísticas, podendo ser diretamente ligado à Pintura, pois ambas trabalham com a plasticidade, com os conceitos de beleza e prazer, procurando não se dissociar de um posicionamento ideológico proposto pelo autor. O discurso linguístico, através de suas formas espontâneas, frequentemente é associado ao discurso visual com suas formas motivadas e implícitas, buscando compor um estudo colaborativo entre Imagem e Escrita.

A prática comunicativa é própria do ser humano e dela derivam todas as formas de linguagem. Esta característica termina por definir o homem como Homem, como um ser social, sem a qual ele estará isolado e condenado à barbárie. Preso a um estado primitivista de onde só poderá sair quando conseguir obter algum domínio expressivo adquirindo, assim, uma consciência e quem sabe, tornando-se sujeito responsável por suas ações.

A Cultura só existe e seu legado somente é continuado pela existência da comunicação ou das formas comunicativas. A pintura foi uma das primeiras formas de expressão significativa humana, seguida pela linguagem articulada e pela escrita. Assim, ela possui muito a dizer (“uma imagem vale mais do que mil palavras”), cabendo apenas a quem contempla perceber o que está sendo dito.

A poesia, sob este ponto de vista, torna-se muito mais clara por utilizar-se dos recursos linguísticos, porém sua carga metafórica pode tornar-se, muitas vezes, uma barreira incompreensível para quem dela procura usufruir.

Nos dois casos, pintura e poesia precisam de um observador atento (não perfeito, ideal, pois isto é impossível) e perspicaz o suficiente para captar as particularidades inseridas pelos autores em cada uma de suas obras.

O movimento modernista brasileiro, em sua primeira fase, visto pela ótica comunicativa, funcionou bem exatamente por ter-se constituído como fenômeno cultural de comunicação à procura de uma maior proximidade com seu público consumidor; lembrando,

obviamente, o envolvimento de variadas formas de expressões artísticas. A repulsa inicial cedeu logo ao nacionalismo e à procura da verdadeira brasilidade proposta pelos artistas.

O século XIX foi para a Literatura Brasileira histórico e culturalmente profícuo, pois constituiu-se de uma série de estéticas das letras : Romantismo, Realismo, Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo. Sendo as duas últimas ainda remanescentes e muito apreciadas, no início do século XX, junto ao chamado período de transição – o Pré-Modernismo.

Experiências com a Língua e a Linguagem começavam a aparecer junto às propostas já consagradas, e a variedade de temas e estilos não facilitou a criação de um grupo coeso em torno dos mesmos ideais e características. Portanto, nomes como Augusto dos Anjos, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Graça Aranha e Euclides da Cunha não são vistos como participantes de um estilo de época, ou escola literária uniformemente constituída. A evolução natural no trabalho com as palavras parecia preparar terreno para a grande revolução artística que avizinhava-se : o Modernismo.

Dentre todos os nomes artísticos, ou intelectuais, que fizeram-se presentes na primeira fase o de Oswald de Andrade é o mais relevante. Considerado por muitos críticos, dentre eles Afrânio Coutinho em sua coletânea sobre a literatura nacional, o grande mentor da Semana de Arte Moderna e o “pai” do movimento iniciante; o poeta não partiu do vazio para procurar revolucionar a arte brasileira.

A tranquilidade financeira de sua família dava-lhe condições básicas necessárias para manter um estreito contato com o grande centro cosmopolita à época : a França; o “Umbigo do Velho Mundo” quando o tema era o universo artístico e intelectual. As evoluções tecnológicas, científicas e culturais faziam-se presentes em Paris. Para onde convergiam todos aqueles sedentos por transformações e respaldados pelas fortunas cafeeiras.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) tornou-se a grande responsável pela série de inovações no início do século XX, ao proporcionar, ou aperfeiçoar, invenções como o telefone, o rádio, o avião, o *zeppelin*, a lâmpada elétrica, a motocicleta e o carro; dentre outras. Apesar do horror resultante do conflito a industrialização e a urbanização de algumas cidades não pode ser negado. O que significou o aparecimento de uma fortalecida burguesia industrial, tanto no Brasil quanto na Europa.

Neste novo milênio o país era um conglomerado de influências e culturas. E a crescente urbanização era favorecida pela grande leva de imigrantes diversos : italianos, japoneses, alemães, franceses, espanhóis; todos alimentados pelo sonho de uma nova terra cheia de riquezas e oportunidades para quem não tinha medo do trabalho e, principalmente, do Novo Mundo. O estado

de São Paulo terminou sendo diferenciado pela presença do porto de Santos, acolhedor de uma quantidade cada vez maior de sonhadores patrocinados pelo governo e pelos cafeicultores.

A política brasileira era marcada pelas oligarquias paulistas, mineiras e sulriograndeses, e pelo coronelismo nordestino. Os empréstimos no exterior aumentavam a dívida nacional, e a economia procurava à todo custo proteger a cultura cafeeira. Os negócios nas bolsas prosperavam e geravam enriquecimento aparentemente fácil. Até a quebra da Bolsa de Nova Iorque, em 1929, fato empobrecedor e desesperador para boa parte da elite local que mantinha negócios diretamente com o comércio estrangeiro, principalmente o norte-americano.

Mas antes da guerra já existia um estreito laço entre os brasileiros e a França. No rio de Janeiro e em São Paulo a cultura francesa era considerada extremamente chique. A vontade de consumir e de estar próximo a tantas novidades, levava as famílias mais abonadas a preferencialmente para lá enviarem seus filhos procurando dar-lhes a melhor formação possível. A pintora Tarsila do Amaral descreveu como era forte a presença deste país desde sua infância, a exemplo de tantas outras pessoas do mesmo período :

“Cresci numa fazenda de café como a cabrita selvagem, saltando daqui pr’ali entre rochas e cactos.

Mas quando voltava para casa encontrava ao piano uma criatura irradiando beleza: era minha mãe tocando Couperin ou Dandrieu.

À hora do almoço, meu pai , patriarcalmente sentado à cabeceira da mesa à moda brasileira, servia-se de um bom Château-Laffite ou um Chablis, cuidadosamente retirado de uma adega francesa. Minha mãe tomava água de Vichy Hôpital ou Célestin da qual nós, crianças, compartilhávamos, e, algumas vezes, a título de prêmio , dava-nos para provar uma gotinha licorosa de Chatéau d’Iquem.

À hora do café eu repetia papagamente com meu pai versos de Delille

‘Il est une liqueur au poète plus chère

Qui manquait à Virgile et qu’adorait Voltaire.’

Sabia então que existia um Voltaire que existia também um Victor Hugo, um Alfred de Musset e toda uma coleção de poetas e romancistas franceses que eu via carinhosamente encadernados na vasta biblioteca. Conhecia os Miseráveis : minha mãe lia romances e depois contava com minúcias a história, devidamente expurgada das passagens escabrosas. De repente corria com meus irmãos à sala grande que dava para o alpendre : era a novidade de ouvir a caixinha de música. Não era dessas caixinhas-à-toa que vão tocando enquanto a gente vira a manivela. Era uma caixa de vidro, importante, de meio-metro de comprimento, pousada num aparador. Dava-se corda e o cilindro de metal – um porco-espinho, eriçado de fios curtos – girava, levantando dentes de outra peça que emitia os sons. Que delícia ! Meus olhos gulosos espiavam a manobra através do vidro transparente, enquanto a ária do Toreador fazia honra a Bizet num arranjo bem harmonizado.

Logo mais, quando não conseguia fugir Mademoiselle Marie a professora de vinte anos que morava na fazenda, chamava para a lição de francês. Então minha cabritice revoltava-se porque eu queria era saltar pelas pedras ou procurar maracujá no mato próximo.

No jantar fazia as honras da mesa a deliciosa sopa Julienne – coleção autêntica de legumes secos, chegados da França em pacotinhos.

Quando corria ao quarto de minha mãe, divertia-me com a afita métrica, onde se viam, num dos lados, os retratos de todos os reis da França. Entre os remédios caseiros encontrava-se infalivelmente Eurythmine Déthan.

Na toilette de minha mãe viam-se invariavelmente um potinho de Crème Simon, um vidro perfumado de Jicky (nem sei mais se é assim que se escreve), uma caixa de pó de arroz, Fleurs d'Amour, sabonetes de Pinaud, quando não eram Guerlain um vidro de dentifrício Docteur Pierre, uma tesourinha para unhas, marca Vitry. Tudo respirava a França. Nossos vestidos caseiros e os de passeio eram de tecidos franceses e os laços de fita que nos ornavam a cabeça também eram franceses.” (p.20) (AMARAL, 1975,p.20)

A vida em uma fazenda do interior paulista não tornava os hábitos afrancesados menos importantes. De forma contrária, valorizava-os. Tendo visto serem sinônimos de refinamento, de classe, revelando um comportamento de afirmação social para o brasileiro. Ou para os americanos em geral, tidos por “inferiores” em relação à cultura europeia.

As minúcias do relato de Tarsila servem para ilustrar o cotidiano dos mais abonados, portanto dos mais acessíveis aos produtos e comportamentos importados, e a sensibilidade da pintora faz-se notar no comportamento ainda infantil. Logicamente as famílias mais pobres não possuíam laços tão estreitos assim. Mas o painel desejado não recai sobre elas.

O Brasil buscava por sua modernização e era natural as pessoas também procurarem por seu salto evolutivo. A França significava essa “modernidade” – o novo, o diferente, o revolucionário; era estar em contato direto com as grandes mudanças, desde a moda com seu *design* singular, o champanhe com suas bolhas refrescantes, até o conhecer de perto e poder desfrutar diretamente das criações do novo século. As fortunas seculares, ou nem tanto, tornavam esse desejo mais realizável ainda. Tanto para o país, que corria para sua industrialização, bem notável em sua capital financeira – São Paulo; quanto para os endinheirados, que tomavam os vapores rumo à *cidade luz*, distraíndo-se com jogos, bailes, jantares e conversas após o licor e o charuto a bordo, em uma viagem muito longa onde iam exercitando o falar “refinado”.

As primeiras letras eram ainda apresentadas em casa, pela mãe (como aconteceu com Oswald) ou por uma professora particular (como aconteceu com Tarsila). Logo depois seguia-se o estudo em colégios internos, nacionais, ou europeus; sempre rígidos e cheios de regras, longe do ambiente familiar e acolhedor. E o contato com a realidade francesa era feito de forma mais direta.

Sendo este o segundo idioma oficial para as pessoas de clãs tradicionais e de saldo bancário condizente. Dando assim, livre acesso aos autores clássicos, principalmente aos poetas parnasianos.

Os jovens brasileiros em Paris deparavam-se com grandes novidades no ambiente artístico. As Vanguardas Europeias faziam-se presentes nos ateliês, nas academias, nas exposições, nas ruas, nos jornais, nas conversas informais nos cafés. O ar respirado neste meio estava impregnado de renovações intelectuais das quais não se podia fugir, ou ignorar.

Uma importante ideia muito recorrente às Vanguardas e bem utilizada pelo Modernismo brasileiro em sua primeira fase é a do Manifesto. Documento que contém os objetivos e as características de uma nova corrente artística, normalmente é escrito e assinado por uma única pessoa que representa todo um grupo. Por ser publicado em meios de comunicação tem o caráter de um resumo telegráfico. Cabe ao autor transmitir a intenção ideológica dos manifestantes. Tem de ser ao mesmo tempo normativo, descritivo e performático. Ou seja, precisa exercer três funções distintas de forma que elas pareçam uma só : necessita normatizar o movimento manifestante, descrevê-lo e ter o aspecto da performance da nova corrente.

O alvo de um manifesto é sempre o público consumidor de Arte, para o qual o movimento nascente procura apresentar-se e rapidamente conquistá-lo. O autor é sempre o representante da palavra do grupo, mas existem manifestos coletivos; e seu objetivo é fazer a prescrição pública da tendência, explicitando-a para os espectadores. Marinetti foi o autor isolado do primeiro manifesto artístico, demonstrando sua inicial solidão ideológica, onde seu papel como líder de um grupo exigiu um maior estabelecimento da solidariedade entre os possíveis interessados e ele próprio.

Os manifestos direcionam um grupo, mas normalmente primam pela liberdade individual. Por isso, nem sempre há o embate perfeito entre o discurso e a ação por conta desta dupla necessidade : manter a liberdade individual, de criação de cada artista, gerando uma certa imprecisão; e manter a coesão artística dando uma melhor contribuição para o agrupamento, mas perdendo as singularidades dos manifestantes. Cabe aos elaboradores do manifesto explicitar no mesmo este direcionamento. Possui como características marcantes o caráter de interpelação, a brevidade necessária, um gênero demonstrativo e polêmico, a ultrapassagem do tempo, e a oposição ao passado.

Em 1912, recém-chegado da Europa, Oswald de Andrade traz em sua bagagem as idéias das novas correntes artísticas. E com elas trava contato com os brasileiros que possuem também suas ideias modificadoras para a cultura nacional. Aos poucos o público brasileiro toma contato com as Vanguardas e com as obras de arte dentro destes aspectos.

Contudo, é apenas em 1921, durante a exposição de Di Cavalcante, que surge a ideia da realização de uma série de conferências para apresentar ao país a arte modernista. Graça Aranha é o intelectual respaldado a identificar-se imediatamente com os “novos” da arte nacional. Sua atitude é tida como insubordinada e o escritor acaba afastando-se da Academia Brasileira de Letras, logo após o evento pelo qual é um dos responsáveis.

Com patrocinadores arregimentados nos corredores dos negócios de café, acontece em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, uma série de espetáculos acompanhados de exposições e de enorme expectativa do público, a Semana de Arte Moderna.

Os bilhetes de acesso à Semana não eram baratos e o público lotou apenas as duas primeiras noites. Sendo o evento não lucrativo para o grupo organizador acabou dando prejuízo financeiro aos seus idealizadores. Mas quem realmente ganhou com o acontecimento foi a arte brasileira. Pois após o repúdio inicial do público, o Modernismo consolidou-se como uma manifestação notadamente nacional e agradável aos seus apreciadores. Permanecendo por quase um século como a representação artística adequada à busca pela brasilidade de um país sempre crescente e tão diversificado.

As obras de arte encontram-se mais acessíveis, fáceis de serem encontradas dia a dia pela possibilidade de meios aproximativos entre elas e as pessoas. Mas o termo adequado seria “aproximar” ?

Mais disponibilizadas pelo mercado provedor, à vista regularmente, (Tarsila , por exemplo, teve sua arte como adorno de copos de requeijão, agendas, cadernos e garrafas térmicas); seria a aplicação adequada, pois a própria aura da “obra de arte” torna-a mais encontrável para quem com ela possui afinidades. Ver e identificar o objeto vislumbrado torna-se mais prático para os conhecedores do assunto !

Um corpo artístico, antes de mais nada, refere-se a ele mesmo como um conjunto criativo, como uma manifestação estética. E a disposição para a análise pressupõe o mínimo possível de um conhecimento prévio sobre as implicações da Arte : sua Teoria e sua História.

Para o espectador menos preparado ou atento, as obras de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral parecem não ter muitos elementos conjugados comum; a não ser o movimento estilístico a encaixarem-nas simultaneamente algumas vezes. Porém, um estudo aproximativo e intertextual, como este, por exemplo, revela as muitas nuances comuns entre os dois artistas. Além dos fatos de serem modernistas, casados, paubrasilianos, e antropofagistas.

Os anos de 1924 e 1925 são marcos claros na produção poética e na pintura dentro da corrente Pau Brasil. É a querida terrinha interiorana em cores e construções simples, mas repletas de significados pela vida compartilhada.

Existe uma aliança na busca pela brasilidade das coisas : a natureza das fazendas cafeeiras, o Carnaval carioca, o avanço de São Paulo, a elegância caipira da pintora – musa de toda uma geração de intelectuais.

As telas produzidas por Tarsila sugerem imagens captadas por Oswald e recriadas em poemas, traduzindo uma forte relação entre a imagem e as palavras e, em alguns casos, entre as palavras e a imagem (pois o processo contrário também é recorrente), transformando as sugestões do discurso pictórico num discurso poético ou, o inverso, adequando os diferentes códigos utilizados.

Para chegar à noção de entrelaçamento artístico existente, é preciso detectar o processo entre artes que leva à intertextualidade latente – ela existe e é preciso apenas comprová-la com bases teóricas próprias. É observar o “fazer como” de Tarsila para chegar ao “modo de fazer” de Oswald. E a mais adequada aplicação teórica para a realização desta tarefa é uma leitura à luz da Semiótica. O resultado da pesquisa realizada sobre a poesia e sobre a pintura, em separado, deverá ser confrontado em um trabalho sobre as duas produções de forma interativa e cabível entre ambas.

A Semiótica, um estudo baseado nos signos utilizados ou aplicados pelos processos comunicativos, proporciona uma leitura mais plena das obras individuais dos artistas. E uma outra leitura mais aprofundada é propiciada pela atração e entendimento de leitura entre as duas artes , fazendo uma relação entre a Semiótica da Pintura e a Semiótica da Poesia. Uma atividade entre Semióticas, entre semioses; uma aplicação Intersemiótica.

A imagem pintada não é uma reprodução. É a forma técnica de enxergar as coisas, de identificá-las. É sempre a imagem de um pensamento. Não é um passivo espelho da realidade e, por não copiá-la, termina por modificá-la. Trata-se de um mundo escondido do espectador, mas existente dentro do inconsciente pessoal. Através da atitude de mediação o observador pode ter acesso ao claro enigma pictural. O olhar do artista

“atraiçoa o que ele está a ver; é um espelho que revela o mistério das coisas que de outro modo escondem e que só pode ser descoberto com a intervenção da arte e do intelecto.”
(PAQUET, Köln, 2000, p.26)

O encontro entre os dois sistemas sónicos e as duas almas criadoras pode, e deve, ser condensado nesta única palavra. Filha de um outro elemento participativo deste conglomerado de emoções. A intertextualidade Tarsiwaldiana não reside apenas na comunicação entre si, mas com outros conjuntos significativos.

A produção-síntese da estética paubrasiliana encontra-se no livro de poesias “Pau Brasil” publicado em Paris em 1925, mas composto em 1924, escrito por Oswald de Andrade e ilustrado por Tarsila do Amaral. Esta produção faz parte de um projeto comum inspirado no livro “*La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*” (1913), dos artistas e amigos franceses Blaise Cendrars e Sonia Delaunay, cujas guaches ilustram a obra. Um enorme desejo de representar o Brasil em suas obras surgiu após uma série de viagens pelo país. E a mais marcante foi a realizada na Semana Santa de 1924, pelas cidades históricas mineiras. As paisagens foram incorporadas e ataçaram os traços dos modernistas, iluminando suas obras com imagens bem nacionais.

Poemas de Oswald de Andrade, uma “redescoberta” do país de 1500 até a década de 20, serão lidos em parceria com a seleção de obras à óleo, de Tarsila do Amaral; criando o objeto adequado à aplicação da teoria intersemiótica através das intertextualidades consequentemente desnudadas.

Na confecção da capa ilustrativa da obra, o processo figurativo deu-se através da adaptação da bandeira nacional. O verde e o azul são destacados pelo amarelo – linha delimitadora. A vegetação e o oceano, o mar de plantas e o mar de águas. A frase “Ordem e Progresso” é substituída pela palavra Pau Brasil. Madeira vermelha do tingimento têxtil dos nobres, vermelha pelo sangue derramado dos índios.

Para o (re)construtor universal através da imagem lírica, pelo fato de ser extremamente tocável por aquilo que o cerca, até mesmo a ato da leitura pessoal pode gerar um processo receptivo de (re)produção. O verso final pode tornar-se o inicial de outro poema, o motivo do primeiro passa a ser o ponto de partida de um segundo, ou de muitos outros. A “abertura” desencadeada pela poesia permite esta aproximação interessante com as palavras. O desafio torna-se uma aplicação linguística cujo discurso não seja carregado de significados e de intenções, de uma imagem criada a partir de uma exposição de cunho ideológico. Pois quem escreve possui sempre uma intenção, não existem discursos ao léu. Nem o dos loucos é gratuito. A competência desta decifração imagética cabe ao receptor da mensagem lírica, abraçador da ideia, ou censurador dela.

sistema hidrográfico

*As fontes que há na terra sam infinitas
Cujas águas fazem crescer a muytos e muy grandes rios
Que por esta costa
Assi da banda do Norte como do Oriente
Entram no mar oceano*

Vendedor de Frutas

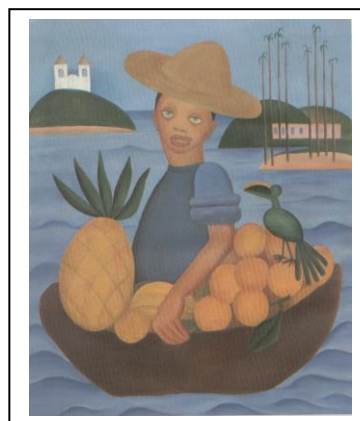


Figura 1

A costa brasileira é longa e uma das mais belas do mundo. O deslumbramento diante da infinidade de águas – lagos, riachos, rios – praias – auto-alimentadoras, retrata fontes quase inesgotáveis para os alimentos tirados da terra. A riqueza das águas leva à riqueza do chão, através dos frutos colhidos nele. O maior beneficiado é o homem, desfrutador de todas as maravilhas e gostosuras proporcionadas por um país abençoado pela natureza farta. São animais, alimentos, vegetais, pigmentos, minerais, preciosidades muitas à disposição.

Com proporções continentais, o Brasil possui condições de abrigar todos os que a ele se dirigem. O rio é um caminho de chegada para o mar, mais uma fonte de vida. Tanto o poema, quanto a pintura retratam a admiração diante do gigantismo aquático nacional. Fonte de vida e sabedoria, a água é indispensável para a sobrevivência. A complementaridade é notável, o texto parece ser invadido pelo azul puro, chapado.

riquezas naturais

Muitos metaes pepinos romans e figos

De muitas castas

Cidras limões e laranjas

Uma infinidade

Muitas cannas daçucure

Infinito algodam

Também há muito paobrasil

Nestas capitánias

A Feira II



Figura 2

A água alimenta, a terra produz, o homem cultiva; depois recolhe e expõe para vender. A feira disponibiliza o que foi cultivado e o sabor nacional invade o paladar dos compradores. O colorido das mercadorias dispostas na tela e relacionadas pelo poeta transformam as duas obras de arte em objetos dialogantes. A intertextualidade é muito clara, direta mesmo. A transposição das frutas reais em palavras e em imagens cria esta recorrência muito objetiva.

As duas obras anteriores parecem também participar do diálogo travado entre as duas de agora. A aproximação entre elas permite a presença de várias vozes, proporcionadas pelos entendimentos, intercomunicadores. Quase compondo uma sequência lógica de fatos.

noturno

*Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano*

A Gare

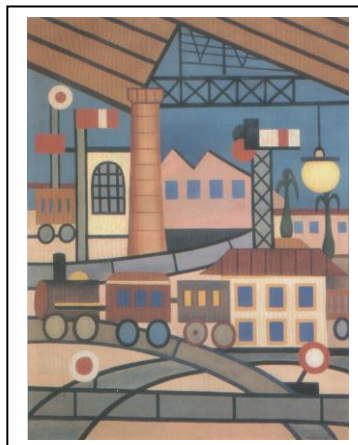


Figura 3

A noite invade a estação e a lâmpada amarela, acesa, substitui a iluminação natural. É o trem aproximando-se, sempre chegando para logo depois partir. As estradas de ferro cortam o país em linhas divisórias aproximativas. Antagonicamente dividem o território, mas o objetivo delas é encurtar as distâncias a serem percorridas, aproximando os destinos de seus destinatários.

paisagem

*O cafezal é um mar alinhavado
Na aflição humorística dos passarinhos
Nuvens constroem cidades nos horizontes dos carregadores
E o fazendeiro olha os seus 800 000 pés coroados*

Palmeiras

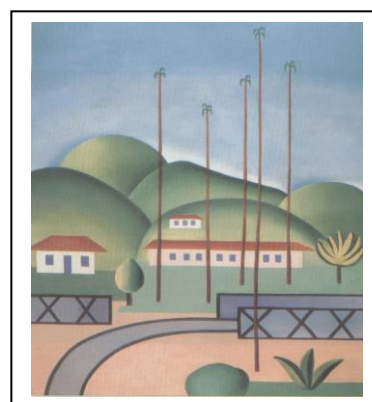


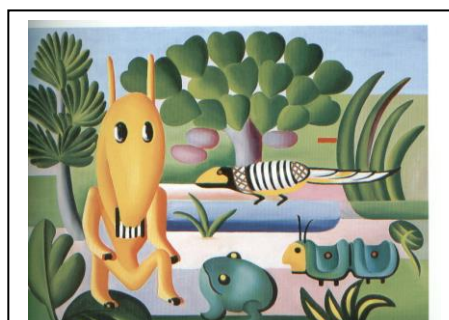
Figura 4

O século XX iniciou invadido por um mar verde de cafezais em flor com seus frutinhas preciosos. O fazendeiro, satisfeito com os resultados obtidos, olha para sua prosperidade convertida em plantação, embevecido, extasiado com tanta oportunidade futura se espelhando. O ouro e a cana convertidos em sacas de café.

assombração

*6 horas
O Domingos Papudo*

A Cuca



E a besta preta
Nadando no vento

Figura 5

O universo rural é povoado por criaturas fantásticas. Assombrações, visagens, figuras folclóricas. O povo simples do lugar converte seus medos em histórias ricas, ora absurdas, ora perturbadoras. A imaginação aliada ao medo mutaciona troncos de árvores e roupas no varal em velhos, bichos gemedores, e crianças mortas chamando por alguém. O Domingos Papudo, transfiguração destes elementos, percorre os hectares da fazenda montado no vento. Uma assombração perdida com hora certa para aparecer. Ao entardecer, onde a luz natural não está clareando o suficiente os caminhos percorridos no retorno do trabalho.

Domingos, além de ter ser tornado um fantasma, ainda por cima era papudo. Em vida, a figura já deveria trazer estranheza e temor aos moradores. Morto, o destino natural seria retornar como assunto do povoado. A Cuca é outra figura assustadora não só para as crianças. Os temas populares do imaginário coletivo permitem a relação aproximativa entre a tela e o poema. Os dois artistas conheciam de perto esta realidade pela frequência assídua às fazendas cafeeiras.

a laçada

O Bento caiu como um touro
No terreiro
E o médico veio de Chevrolé
Trazendo um prognóstico
E toda a minha infância nos olhos

O Touro (paisagem com)

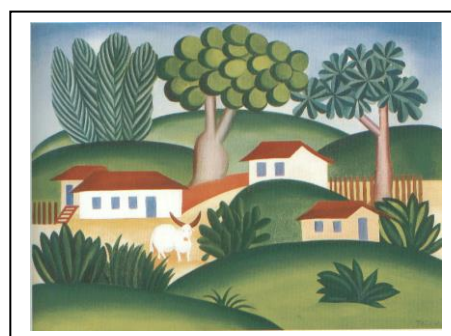


Figura 6

Bento, provável capataz da fazenda, caiu no meio do terreiro como um touro. O peso, o tamanho, a força, criam uma figura similar entre homem e animal. O médico chega de automóvel para tratar do ferido. O carro lembra as correrias atrás dos veículos, aos gritos, dos moleques assanhados pela novidade. A calma do lugar é rompida pelo motor possante. O bicho retratado por Talisca parece calmamente olhar Bento caído sendo atendido pelo médico, no outro lado da tela, acompanhando o observador analista.

poema da cachoeira

*É a mesma estação rente do trem
Toda de pedra furadinha
Meu pai morou alguns anos aqui
Trabalhando
Um dia liquidou
Ativo passivo
Cinco galinhas
E deram-lhe uma passagem de presente
Para que eu nascesse em São Paulo
Como não houvesse estrada de rodagem
Ele foi na de ferro
Comprando frutas pelo caminho*

E.F.C.B.

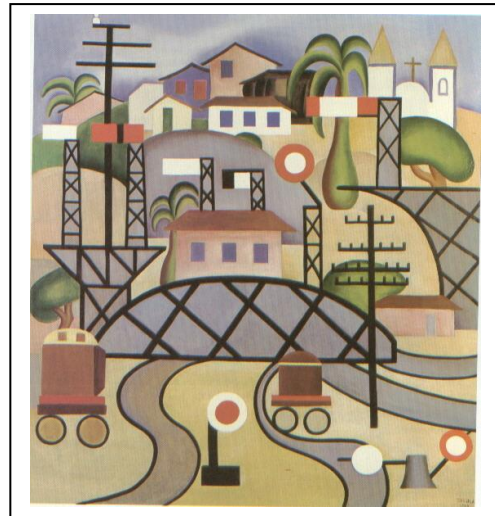


Figura 7

Quando acontece a observação de uma das telas, ocorre, como em toda obra de arte, uma interatividade entre o objeto e o espectador. Como se este fosse convidado a ir preenchendo espaços deixados pela artista, numa complementação da mensagem visual : o apito do trem, o marulhar das águas, o pregoar na feira, o mugido do boi, um vento fresco nas palmeiras ...

O imediatismo do público impede-o de extrapolar a visão da obra. Ele quer explorar seus significados no momento das trocas sensoriais e não pretende ampliar suas reflexões para fora do momento contemplativo, o que limita e reduz a expressividade significativa da arte. A comunicabilidade da arte é elemento primordial para torná-la expressiva diante das transformações provocadas em quem a vê.

A redução de significados frustra o próprio objeto em seus muitos sentidos. Pois tanto a pintura quanto a poesia podem ser lidos à exaustão, sempre com conclusões mais ricas.

Poema da cachoeira e *E. F. C. B.* criam uma interessante aproximação. O pai que parte da cidadezinha, talvez de alguma fazenda, rumo a São Paulo terá como destino final a estação representada na tela. No caminho ele parece ter se deliciado com as frutas compradas na feira e cultivadas pelo vendedor em alguma fazenda ou plantação próxima. O ato de liquidar todos os negócios representa uma tentativa de vida simples, desprovida de muitas preocupações financeiras proporcionadas pela “folga” da venda dos bens, mas com oportunidade de melhoria com a chegada à capital. A viagem de trem, como um merecido presente representa uma conquista equivalente às viagens aéreas, atualmente.

A presença do elemento semiótico em um texto costuma aparecer com muita frequência no mesmo texto ou em outros do mesmo autor. A serialidade dos elementos comuns geram a relação de Isotopia entre eles. As palavras e as imagens criam uma rede de ícones referentes à coisas próprias do imaginário dos artistas.

A água e a cor azul, o trem e a estação, o cafezal, as fazendas, as assombrações, o mundo rural, as criaturas folclóricas, o Carnaval, o morro, a cidade, o carro, o Brasil – Tarsila. Estes são os signos representativos do nacionalismo almejado pelo grupo Pau Brasil. Eles possuem sua autonomia individual, mas existe a ponte interligadora entre eles. Os encontros são proporcionados também pelos desencontros, a aproximação é feita pela analogia, pela semelhança e não pela coincidência. Afinal, não existe ruptura absoluta entre nada.

A pintura pode ser percebida como uma poesia muda. Os mais radicais costumam definir uma tênue linha separadora entre o Poema e a Poesia. O primeiro trata-se do texto escrito, o corpo literário; o segundo refere-se ao sentimento, ao lirismo presente. O poema está impregnado de poesia, mas nem toda a poesia está apenas no poema. E a pintura “fala”, mas precisa da mediação das palavras. Pois a consciência do observador a partir da obra de arte é feita através das palavras. Apenas no século XX houve esta consciência entre texto e imagem pintada de forma mais definitiva e fundamentada.

Uma leitura entre poesia e pintura permite uma observação entre combinações de leituras visuais. E a inter-relação dos temas proporciona adequada e imediatamente uma relação intersemiótica apesar dos olhares do espectador serem direcionados. Na poesia ocidental, ele ocorre da esquerda para a direita e de cima para baixo. Na pintura, o olhar é amplo, liberto, passeia por toda a tela.

A pintura e a poesia transformam a realidade em uma outra, criando um sistema apto para a exploração semiológica. Seria uma transformação do mundo real em símbolos, através das imagens e das palavras. O entendimento dos signos contidos nas obras levará a uma aplicação da mensagem contida, percebida e compreendida. O “texto” será composto por uma mistura de citações estruturadoras de um terceiro texto formado pelo observador analista, criando um círculo móvel de significações e correspondências.

A pintura e o poema estão revestidos de sentimentos, criando um diálogo dimensionado pelo espaço criativo dos autores e dos interpretantes. Não existe uma única voz a “falar” os textos. No mínimo três atuantes – pintor, poeta, analista – interagem durante a comunicação artística.

O processo de criação sempre intrigou aqueles não diretamente ligados ao processo. Às pessoas comuns o artista parece estar envolto em uma aura mística, divina, dotado por algum

“dom” especial não compartilhado pelos outros. O ato de criação acaba por ganhar contornos de mágica, alquimia, ou qualquer outra conotação inexplicável racionalmente.

Ao poeta e ao pintor, esta admiração endeusadora torna-se maior. O mundo das palavras está em um santuário aonde apenas os sacerdotes escolhidos podem adentrar. A imaginação pictural reside nos recônditos específicos da alma de apenas alguns iluminados. A habilidade e a técnica podem ser ampliadas e aperfeiçoadas. Mas criação não se aprende na escola. Muitos desejam criar poemas e pinturas, mas reduzido é o número de aptos a tal atividade.

Sempre motivo de fria admiração, a pintura contrasta com a poesia, desencadeadora de paixões. O observador do pictural é distante, mantém-se como mestre no assunto; o leitor de poemas é movido pelo calor do texto. Mas ambas envolvem os espectadores de maneira profunda e modificadora.

O diálogo, explícito ou implícito, entre os textos trata-se de uma transmutação do conhecimento em que o poder de observação constitui-se a chave de acesso ao mundo do saber. A Semiótica torna-se uma das adequadas ferramentas de compreensão ampla. A decodificação dos sistemas de signos aplicados, não de forma encerradora, última, mas como ponto inicial para demais ampliações de sentidos; contempla uma prática de investigação e encontro com soluções, muitas vezes, surpreendentes.

Referências Bibliográficas

- ALTET, Xavier Barral I. *História da Arte*. 2^a ed. São Paulo : Papyrus, 1994.
- AMARAL, Aracy Abreu. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5^a ed. São Paulo : Editora 34, 1998.
- _____, Aracy Abreu. *Tarsila sua Obra e seu Tempo*. São Paulo : Perspectiva, 1975. Vol. 1 e 2.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*. 4^a ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1974. Vol. 7.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa : Edições 70, 1982. p.129-198.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 35^a ed. São Paulo : Cultrix, 1997. Cap. VII, p.303-379.
- _____, Alfredo. *Reflexões Sobre a Arte*. São Paulo : Ática, 1985.
- BRADBURY, Malcom & McFARLANE, James. *Modernismo : Guia Geral / 1890-1930*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- BRAGA, Ângela e REGO, Lígia. *Tarsila do Amaral*. 1^a ed. São Paulo : Moderna, 2000. Coleção Grandes Mestres da Arte no Brasil.

- BRILL, Alice. Da Arte e da Linguagem. São Paulo : Perspectiva, 1988.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. A Vanguarda Antropofágica. São Paulo : Ática, 1985.
- BUTOR, Michel. Les Mots dans la Peinture. Paris : Paris VI/Champs /Flamarion, 1969.
- CALABRESE, Omar. A Linguagem da Arte. Rio de Janeiro : Globo, 1987.
- CARAMELLA , Elaine. História da Arte – Fundamentos Semióticos. Bauru : EDUSC, 1998.
- CARVALHAL , Tania Franco. Literatura Comparada. 4^a ed. São Paulo : Ática, 1999.
- ECO , Umberto. Tratado Geral de Semiótica. 3^a ed. São Paulo : Perspectiva, 2000.
- _____, Umberto. Tratado Geral de Semiótica. 3^a ed. São Paulo : Perspectiva, 2000.
- EDELINE , Francis ; KLINKENBERG , Jean-Marie & MINGUET , Philippe. Traité du Signe Visuel : pour une Rhétorique de L'Image. Paris : Paris VII/Editions du Seuil, 1992.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Oswald : Itinerário de um Homem sem Profissão. Editora da Campinas : UNICAMP, 1989.
- GONÇALVES , Aguinaldo José. Laokoon Revisitado – Relações Homológicas entre Texto e Imagem. São Paulo : EDUSP, 1994.
- GOTLIB, Nádia Batella. Tarsila do Amaral : A Modernista. 2^a ed. São Paulo : SENAC, 2000.
- LENHER , Sheila. Arte como Medida. São Paulo : Perspectiva, 1982.
- MACHADO , Álvaro Manuel e PAGEAUX , Daniel-Henri. Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura. 2^a ed. Lisboa : Editorial Presença, 2001.
- MUKAROVSKY , Jan. Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte. 2^a ed. Lisboa : Editorial Stampa, 1990.
- NETTO , J. Teixeira Coelho. Semiótica , Informação e Comunicação. 5^a ed. São Paulo : Perspectiva, 1999.
- OSBORNE , Harold. Estética e Teoria da Arte : Uma Introdução Histórica. Tradução Octavio Mendes Cajado. 2^a ed. São Paulo : Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo. Caps. 1, 9 e 10 ; p.29-5 , p.209-274.
- PAES, José Paulo. A Ruptura Vanguardista : As Grandes Obras. In : América Latina : Palavra, Literatura e Cultura. Campinas : Edit. Da UNICAMP/Memorial, 1993. Vol. 3, p.100-123.
- PLAZA , Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo : Perspectiva, 1987.
- PRAZ , Mario. Literatura e Artes Visuais. São Paulo : Cultrix/EDUSP, 1982.
- READ , Hebert. O Sentido da Arte. 8^a ed. São Paulo : IBRASA, 1978.
- RIFATERRE , Michel. Sémiotique de la poésie. Paris : Editions du Seuil, 1983.
- RODRIGUES, A. Medina et alli. Antologia da Literatura Brasileira – Textos Comentados : O Modernismo. São Paulo : Marco Editorial, 1979. Vol. II, p.3-153.

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. 7^a ed. Petrópolis : Vozes, 1983.

ZATZ, Lia e TEIXEIRA, Zeflávio. Tarsila. São Paulo : Paulinas, 1995.