

APROXIMAÇÃO ENTRE MONET E ALBERTO CAEIRO (FERNANDO PESSOA)

Sônia Maria Zanetti Thomaz
Departamento de Letras
UNICENTRO, Irati-PR

Resumo: Este trabalho faz uma aproximação entre literatura e artes plásticas, comparando a pintura impressionista de Claude Monet intitulada “Campo de Papoulas em uma Baixada perto de Giverny”, pintado em 1865, e a poesia “Verão”, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, fundamentado a partir da teoria semiótica de Peirce (cf. Santaella).

Palavras-chave: Aproximação; Literatura; Artes-Plásticas; Didática de Literatura.

Abstract: This paper presents the results of a comparison between a visual work of art and a literary piece: the impressionist painting entitled “Field of poppies in a lowland near Giverny”, painted by Claude Monet in 1885, and the poem “Summer”, by Alberto Caeiro, one of the heteronyms of the Portuguese poet Fernando Pessoa, drawing on semiotic theory by Peirce (cf. Santaella).

Key-words: comparison; literature; painting; teaching of literature.

Introdução

Este artigo apresenta reflexões sobre afinidades entre um quadro do impressionista Claude Monet (1840-1926) intitulado “Campo de Papoulas em uma Baixada perto de Giverny”, pintado em 1885, e a poesia “Verão”, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa (1888-1935).

As inter-relações da literatura com a pintura vêm de longa data. Segundo MUKAROVSKÝ (1993, p. 230-31) “... a poesia procurou aproximar-se, repetidas vezes

e de vários modos, da música e da pintura (...) as artes estão intensamente ligadas entre si e evoluem não apenas individualmente mas também como um todo.”

O estudo da intersemiotividade é, portanto, uma das importantes opções para aprofundar a leitura do significante, não só ao explorar questões da influência de pintores sobre escritores e vice-versa, mas, também, ao tentar compreender aspectos específicos das linguagens que se interpenetram. Nesta comparação entre Monet e Pessoa, não cabe um estudo de influência, mas de reflexão sobre características estéticas.

Na minha experiência como professora de literatura, no Curso de Letras da UNICENTRO (Irati), percebo que a aproximação entre as artes plásticas e a poesia se justifica como um eficiente procedimento didático para proporcionar aos estudantes uma vivência estética mais ampla do que costumam ter meramente através do estudo da palavra e dos períodos literários. O exemplo aqui considerado revela as sutilezas do olhar do escritor, que, além de oferecer um jogo de palavras, produz notáveis efeitos visuais ao utilizar, no poema “Verão”, recursos similares aos do impressionismo de Monet.

Relação imagem e contexto verbal

Segundo SANTAELLA (1999, p. 13), “as imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas”, milênios antes do aparecimento do “registro da palavra pela escritura”. Entretanto, a disseminação da palavra humana começou a “adquirir dimensões galácticas já no século XV de Gutenberg, a galáxia imagética começou a desenvolver-se no século XX.”

BENVENISTE (apud SANTAELLA, 1999, p. 13), expõe que:

As imagens são um sistema semiótico ao qual falta uma metasemiótica: enquanto a língua, no seu caráter metalinguístico, pode servir ela própria, como meio de comunicação sobre si mesma, transformando-se assim num discurso auto-reflexivo, imagens não podem servir como meios de reflexão sobre as imagens. O discurso verbal é necessário ao desenvolvimento de uma teoria da imagem.

Mas o afastamento dos dois códigos, o verbal e o visual, não é tão radical quanto o autor sugere.

Para SANTAELLA (1999, p. 14), o código verbal não se desenvolve sem imagens, porque o nosso discurso está entremeadado de imagens. Desse modo, a “teoria das imagens” sempre requer a utilização de imagens, pois a palavra “teoria” significa “vista” em sua etimologia, advinda do verbo grego “theorein”, sinônimo de “ver, olhar, contemplar ou mirar.”

Assim sendo, é pertinente uma abordagem teórica do estudo da imagem.

SANTAELLA (1999, p. 15) diz que o “mundo das imagens” está dividido em dois “domínios”, sendo que o “primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras”, desse modo, as “imagens são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo domínio é o imaterial

das imagens na nossa mente, onde estas surgem como visões, fantasias, imaginações (...), geralmente como representações mentais.” Os dois domínios estão ligados porque não existem imagens como “representações visuais” que não sejam provenientes de imagens na mente daqueles que as criaram, bem como não há imagens mentais que não tenham se originado no mundo concreto dos objetos visuais.

SANTAELLA (1999, p. 15) afirma que os conceitos significativos dos dois “domínios” da imagem são os de “signo e representação”. Desse modo, são o seu “lado perceptível e o seu lado mental, unificados em um terceiro item que é o signo ou representação.” O estudo das representações visuais e mentais é a temática de duas ciências: “a semiótica e a ciência cognitiva.”

Para SANTAELLA (1999, p. 53), a “relação entre a imagem e seu contexto verbal é íntima e variada.” A imagem pode adornar um texto verbal ou o texto pode tornar compreensível a imagem através de uma interpretação. Em ambos os casos, a imagem parece não ser o “suficiente” sem o texto. Na situação aqui apresentada, o pintor e o escritor criaram obras desvinculadas. A sua aproximação, porém, permite ao leitor uma experiência cognitiva mais elaborada, com recursos do impressionismo de Monet, final do século XIX, que são revividos na poesia de Alberto Caeiro/Pessoa.

**Campo de Papoulas em uma Baixada perto de Giverny (detalhe).
Claude Monet (1885)**



Verão

Alberto Caeiro

Heterônimo de Fernando Pessoa (1888-1935)

*Como quem num dia de Verão abre a porta de casa
e espreita para o calor dos campos com a cara toda,
às vezes de repente, bate-me a Natureza de chapa
na cara dos meus sentidos,
e eu fico confuso, perturbado, querendo perceber
não sei bem como nem o quê...*

*Mas quem me mandou a mim querer perceber?
Quem me disse que havia de perceber?*

*Quando o verão me passa pela cara
a mão leve e quente de sua brisa,
só tenho que sentir agrado porque é brisa
ou que sentir desagrado porque é quente,
e de qualquer maneira que eu o sinta,
assim, porque assim o sinto, é que é
meu dever senti-lo...*

SEABRA (1991, p. 95) argumenta que o poeta Caeiro sabe que em “poesia nomear é criar a realidade” do que é dito. Desse modo, por uma condição que é própria da linguagem poética, ele dá vida às coisas, através dos seus poemas. Caeiro, poeta objetivo, define-se “como um poeta da Natureza: fui o único poeta da Natureza”, diz de si mesmo.

Observando a pintura de Monet e a poesia de Caeiro, acredito ser possível empregar a teoria de BARTHES (apud SANTAELLA, 1999, p. 54) sobre a relação imagem – texto que caracteriza os “dois pólos extremos de um contínuo que vai da redundância à informatividade.” KALVERKÄMPER (apud SANTAELLA, 1999, p. 54) diferencia nessa escala três casos, sendo que será citado o pertinente a esta comparação que é o terceiro caso, onde imagem e texto têm a mesma importância, ou seja, “a imagem incorporada ao texto.” Também é relevante citar Molitor, Spillner e Titzman (apud SANTAELLA, 1999, p. 54), que mencionam o caso da “equivalência” entre texto e imagem, descrito como “complementaridade”, onde os conteúdos de imagem e de palavra “utilizam os variados potenciais de expressão semióticos (...).”

Monet, pintor da escola impressionista, como tal, propunha-se a “representar os objetos” conforme suas “impressões pessoais”, deixando de preocupar-se com regras estabelecidas (SERULLAZ, 1989, p. 7). Não há na obra analisada o “desenho-contorno” definido com precisão e forma, sugerindo volume. A pintura é feita do “primeiro plano até

a linha do horizonte”, através da “degradação de coloridos e de tons que marcam o espaço e o volume.” Há preferência pelos verdes, amarelos e vermelhos, dentre outros tons. O impressionista “vê e representa a natureza tal qual ela é, (...) em vibrações coloridas.” (ibid, p. 9).

MORAIS (1989, p. 51) expõe que os impressionistas prendem-se à natureza e aos sentimentos despertados por ela, tentam captar em seus quadros o “fugidio, o efêmero e o fugaz da vida ao ar livre. Eles expressam (...) o reflexo da luz, a dissolução das imagens, a indefinição no contorno das figuras que se movimentam (...) na relva. Trata-se de pintar o que não se repete, o instante”. Buscaram o *plein air*, trocaram o “assunto pelo motivo” e é isso que os distingue dos outros pintores.

MORAIS (1989, p. 51) argumenta que os impressionistas preferem pintar ao ar livre, pois longe das “convenções deformadoras do ateliê fechado, a realidade se desfaz em aparências, em fenômenos óticos, num vibrante tripúdio de manchas cromáticas e luminosas”. Para eles, “a realidade material transforma-se numa metamorfose móvel de parencas coloridas.”

MORAIS (1989, p. 159-60) expõe que o impressionista prima pela espontaneidade, naturalidade, de modo que a sua pintura seja uma “impressão evocativa e não descrição superacabada”. Este utiliza a “decomposição das formas em jogos de luz, que representa cor”, que é necessário “colher em toques miúdos, as sombras são cor e transparência”. Valoriza a luz, que representa a cor, a vida, o momento. Para ele, o “objeto material perde (...) a sua determinação porque se transforma em modulação luminosa (...) e contraste de cores.”

Observando o quadro de Monet, retratando um campo de papoulas, tem-se a impressão de que é uma pintura que fala, pois as pinceladas harmoniosas parecem nos transportar ao ambiente retratado. É como se estivéssemos dentro da paisagem. O colorido da obra é um retrato vivo da natureza no verão, encaixando-se perfeitamente aos versos de Caeiro, dando a impressão de que o texto e a pintura se integram.

O poeta faz uso de metáforas, como “bate-me a Natureza de chapa na cara dos meus sentidos, (...) Quando o Verão me passa pela cara a mão leve e quente da sua brisa...”

A linguagem sinestésica de Caeiro denota a sua alegria em poder estar desfrutando daqueles momentos junto à Natureza, feliz por estar vivo.

No segundo verso, o poeta fala que “espreita para o calor dos campos (...)”; nesse momento, surge a possibilidade de comparar novamente verso e tela, que também retrata um campo e a natureza, com as papoulas floridas no verão.

A brisa quente do verão é representada nas papoulas vermelhas. A tela reproduz a imagem do verão.

PISCHEL (1996, p. 163) afirma que Monet tinha predileção em retratar a “tranqüilidade agreste de Giverny”, como é o caso do quadro analisado.

Recorrendo à teoria das cores de KANDINSKI (apud CHEVALIER et al., 1997, p. 40) para interpretar a pintura de Monet neste trabalho, percebe-se que

predominam as cores amarela, vermelha e verde. KANDINSKI expõe que o amarelo tende ao claro, não podendo haver “amarelo muito escuro”. Este significa a “juventude”, o “vigor”, a “eternidade”. O amarelo é a cor mais “quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre os limites em que o artista desejou encerrá-la”. Está presente ao fundo do campo de papoulas, na tela de Monet.

O vermelho, que é a cor predominante no quadro onde estão as papoulas, é, segundo CHEVALIER (1997, p. 944), considerado o símbolo do início da vida, com “sua força, seu poder e seu brilho”; o vermelho também é a cor do fogo e do sangue. O vermelho é “brilhante, centrífugo, diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando como um sol, o seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível”. Também evoca o “calor, a intensidade, a ação, a paixão (...), a beleza.”

A cor verde, por sua vez, tem o significado de “tranqüilidade, esperança, pois a cada primavera, após o inverno provar ao homem a sua solidão e precariedade, desnudando (...) a terra que ele habita, esta se reveste de um novo manto verde que traz de novo a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz”. O verde é “cálido” é o “despertar da vida”, é a cor da água, assim como o vermelho é a cor do fogo e é por isso que o homem sempre sentiu que essas cores são “análogas às da essência e existência do homem.” (CHEVALIER, 1997, p. 938).

O verde também significa a “manifestação da natureza na primavera e a imortalidade (...), simbolizada pelos ramos verdes”. Devemos considerar, ainda, que o “desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde”; além disso, o equilíbrio entre o verde e o vermelho é o “o segredo do equilíbrio do homem e a natureza”. O verde também norteia o nascimento das flores e este se complementa juntamente com o vermelho. O amarelo representa “força ativa” e “aspecto ensolarado”. (CHEVALIER, 1997, p. 941-3).

ARNHEIM (1989, p. 219), ao discorrer sobre a teoria das cores, argumenta que, quando falamos em contraste, referimo-nos a uma “relação que combina exclusão, e queremos dizer com isso que ela abrange todas as três dimensões fundamentais da cor. Em sua forma elementar, estabelece-se um contraste entre uma cor fundamental genuína e um composto de outras duas cores; assim (...) o vermelho contrasta com o verde...”

O autor diz que as cores de “um par contrastante de cores são complementares. Elas se exigem mutuamente.”

ARNHEIM (1989, p. 255) afirma que o modo como a cor verde e a vermelha se atraem é sentido como uma “atração ativa, e este comportamento dinâmico é uma característica direta da existência perceptiva, sendo dados tão imediatos quanto a matriz e o brilho.”

POUND (apud SANTAELLA, 1999, p. 69) argumenta que “a poesia está mais próxima da visualidade (...) do que da linguagem verbal”. Por outro lado, DUFRENE (apud SANTAELLA, 1999, p. 101), fazendo uma “homologia língua-pintura, formulou duas importantes objeções”, sendo que uma é “estrutural” e outra “estética”. Ele argumenta que, estruturalmente, “a pintura, ao contrário da língua, não é um sistema com duas

articulações”, ou seja, “a arte não escreve sua própria gramática. Ela a inventa e a subverte em sua invenção.” Esteticamente, “a pintura não tem a função de significar, mas a de mostrar: a função semântica não é um critério de sua qualidade estética.”

Assim sendo, MARIN (apud SANTAELLA, 1999, p. 101) faz uma descrição da pintura como sendo “um sistema aberto de leituras (...)” que, exposta ao “olhar do observador”, sempre detectará “novas diferenças na articulação pictorial.”

Desse modo, na comparação feita entre a pintura de Monet e a poesia de Caetano, aplica-se à categoria da semiótica peirciana da imagem, chamada “primeiridade”, ou seja, “a forma de ser daquilo que é como é, positivamente e sem nenhuma referência a qualquer outra coisa”. É a categoria da “presença imediata, do sentimento irrefletido, da nova possibilidade, da liberdade, da imediaticidade, da qualidade não diferenciada da independência.” (SANTAELLA, 1999, p. 143).

Justifica-se a aplicação dessa teoria, visto que a pintura e a poesia analisadas não foram feitas especialmente uma para a outra, mas, apesar disto, elas se integram, possibilitando a transposição do texto para a pintura.

Considerações finais

O universo que emerge da pintura e da poesia não se limita a uma única maneira de pensar porque a subjetividade de cada artista produz novas nuances de interpretação, conforme suas preferências estéticas.

Apesar das linguagens artísticas e nacionalidades tão diversas, há aproximação entre Monet e Caetano (Fernando Pessoa). Para OLIVEIRA (1999, p. 162), “a poesia pinta com palavras, a pintura fala com imagens...” Para GOMES, Alberto Caetano “voltado para a natureza, (...) é o poeta inocente que deseja ter a alma simples de um pastor, integrado à vida natural” (1994, p. 8). Pode-se observar, então, que, no poema “Verão,” Caetano certamente “pinta com palavras” esta simplicidade. Pessoa, que ainda não havia nascido quando Monet pintou o “Campo de papoulas...”, não pode ser chamado de impressionista. Pode-se, no entanto, perceber o quanto o seu estilo singelo, neste poema de Caetano, remete à visualidade impressionista.

Inúmeras outras possibilidades de leituras intersemióticas, tais como a que apresentei aqui, permanecem inexploradas e poderiam oferecer excelentes recursos para o enriquecimento de aulas de literatura, tanto em nacionalidades específicas como num enfoque universal.

Referências

ARNHEIM, R. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ASH, R. (ed.). *Os impressionistas*. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

- CHEVALIER, J. et al. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- GOMES, Á. C. (org.). *Fernando Pessoa*. Antologia Poética. São Paulo: Moderna, 1994, p. 4-9.
- MORAIS, A. *Panorama das artes plásticas – século XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.
- MUKAROVSKÝ, J. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1993.
- OLIVEIRA, V. S. de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: UNESP, 1999.
- PISCHEL, G. *História universal da arte*. São Paulo: Melhoramentos, 1996.
- SANTAELLA, L. et al. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SEABRA, J. A. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- SERULLAZ, M. *O impressionismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.