

PINTAR COM PALAVRAS: EUCLIDES DA CUNHA E REMBRANDT EM DIÁLOGO

Andreia Rosmaninho*

RESUMO

Este trabalho surge para investigar o estabelecimento do diálogo que se firma entre o discurso jornalístico-literário e a arte pictórica. Considerando o fato de haver algumas ocorrências de referências diretas a obras e a artistas da pintura por parte de autores cujo trabalho é baseado em fatos reais, objetiva-se estudar os aspectos que envolvem estes intertextos e compreender o porquê de tais recorrências. No caso da produção de Euclides da Cunha, o discurso apóia-se no texto pictórico de Rembrandt para passar ao leitor as impressões que teve dos fatos que testemunhou.

PALAVRAS-CHAVE

Intermedialidade. Interdiscursividade. Discurso pictórico.

1 INTRODUÇÃO

Partindo da análise de certos textos que se inscrevem na literatura não-ficcional, percebe-se que, algumas vezes, com o propósito de compor uma descrição minuciosa e fiel, escritores lançam mão da citação de uma ou de outra obra de arte, à qual foi remetido na ocasião do trabalho jornalístico, o que demonstra que o exercício da reportagem pede, muitas vezes, um apoio visual.

Quando Euclides da Cunha, escritor e jornalista correspondente enviado ao norte da Bahia para cobrir o final da Guerra de Canudos, escreve para *O Estado de São Paulo*, apóia-se no texto pictórico para passar ao leitor as impressões que teve dos fatos que testemunhou. É de forma original que o parágrafo de abertura da matéria, escrita em 12 de julho e publicada em 24 de agosto de 1897, se apresenta:

* Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie

Acabo de assistir na estação da Calçada ao desembarcar de cerca de oitenta feridos que chegam de Canudos e não posso, nestas notas ligeiras, esboçar um quadro indefinível com o qual se harmonisariam admiravelmente o genio sombrio e o pincel funereo de Rembrandt. (CUNHA, 1897, p.A12)¹

Neste exemplo, o escritor aponta, logo no início, o ângulo mais relevante do acontecimento. Dando destaque aos aspectos pessoais e sensacionais, constrói metaforicamente um dos trechos mais imagéticos da produção, trazendo concomitantemente a principal seqüência narrativa em formato noticioso a partir de uma referência intersemiótica. A narrativa em primeira pessoa é outro ponto de destaque. Assumindo a incapacidade de descrever a cena presenciada, Euclides faz com que o leitor busque na memória uma produção rembrandtiana para que este remonte a visualização do desembarque dos feridos provenientes de Canudos apelando, assim, à acuidade imaginativa da recepção.

Como o trabalho de Rembrandt é bastante extenso, não é possível afirmar que Euclides pensa nesta ou naquela tela. Entretanto, opta-se por relacionar este trecho da obra euclidiana ao texto pictórico “Filósofo meditando”, de 1631, a seguir reproduzido:



¹ CUNHA, Euclides da. 12 de julho de 1897. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, SP, p.A12-A13, 24 agosto 1897. (grafia original)

O fato de “ser testemunha ocular da história” pautou o trabalho de uma série de pintores e escritores históricos. E é a este tipo de diálogo que esta pesquisa está dedicada.

A escolha desta tela prende-se ao fato de o elemento figurativo representado dialogar com as próprias condições de produção da obra *Os Sertões*. De acordo com registros do próprio autor, o livro escrito em 1902 foi parcialmente redigido no interior da famosa cabana de zinco, em São José do Rio Pardo, de maneira que o viés temático da produção pictórica remete ao estilo rigoroso e sisudo que permeia a escrita euclidiana.

Além do mais, há uma série de elementos analisáveis e dignos de nota nesta singular obra de arte, que trata do processo de hipotetizar.

2 DESCRIÇÃO, ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DO TEXTO PICTÓRICO DE REMBRANDT

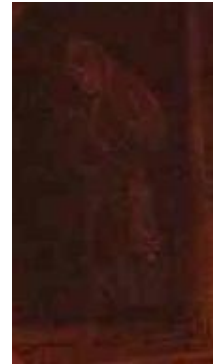
Inserido no contexto do Barroco, o pintor e gravador holandês, Rembrandt, produziu uma série de trabalhos importantes.

Sabendo que a arte é uma linguagem que se constrói tendo como base uma organização textual, analisa-se a tela de acordo com os preceitos da sintaxe da linguagem visual.

A obra, uma pintura a óleo com pincel sobre madeira, está exposta no Louvre, em Paris. A forma escolhida para a concepção do texto visual foi do tipo representacional-simbólica, havendo uma evidente interação entre ambos os níveis. No concernente ao plano da expressão, os elementos compositivos mostram-se sugestivamente, como que por trás de uma cortina de fumaça. À esquerda vê-se um homem de barba branca sentado, com as mãos sobre o colo, cabeça semi-baixa, diante de uma mesa e de uma janela. À direita mostram-se os primeiros degraus de uma escada que, por ter forma de caracol, segue à parte superior esquerda da tela, fazendo com que o elemento principal – que é o filósofo – apareça posicionado sob a mesma. Há, ainda, em segundo plano, uma porta baixa, em formato de arco, fechada. Este elemento, propositalmente representado fora de escala, gera certa inquietação, já que o mesmo se mostra, ao mesmo tempo, desproporcional e pouco distante em relação à cena principal, fazendo com que o espectador tenha a ilusão referencial de que a porta é realmente pequena e que o ambiente interno é ligeiramente inacessível. Neste ponto lembra-se da noção de perspectiva de Eduardo Neiva, segundo a qual existem “duas categorias

importantes: proporção e distância” (p. 34). Para o autor, “a perspectiva deixa de ser um esquema unitário de representação; ela funciona retoricamente como fator de reconhecimento e de sentimento de realidade, decorrente da presença de um espectador ideal” (p. 39). E ainda, de acordo com GOMBRICH, “com uso da perspectiva, o mundo espacializa-se segundo o olhar do espectador” (apud Neiva, p. 39).

São também passíveis de análise e de interpretação os elementos que, a um primeiro lance de vista, são imperceptíveis. Ao contrário do que parece em uma observação superficial, o filósofo não se encontra sozinho no ambiente: existem mais dois homens compondo a tela, que são reproduzidos nos detalhes a seguir:



O primeiro deles encontra-se à direita da tela, sob a escada. Está sentado sobre um banco, junto a uma espécie de fornalha, que ilumina muito timidamente esta figura. O outro está subindo a escadaria. Também cabisbaixo, situa-se na parte mais escura da tela, voltado para o lado esquerdo, de modo a ser depreendido após algum esforço observativo. Ambas as figurativizações apontam igualmente para a idéia de busca da verdade por meio da meditação, metaforizada, respectivamente, pela luminosidade do fogo e pelo ato de movimentar-se sugerido pela ascensão da escada.

O cenário representado é predominantemente escuro, indicando que o artista enxerga e apresenta ao espectador a morfologia visual da cena de maneira inexata e difusa. Este efeito dá-se por meio de uma técnica denominada veladura, inserção de uma espécie de cobertura que consiste na “aplicação de uma demão de tinta transparente, mas colorida, lançando uma película uniformemente colorida por sobre todas as cores utilizadas na obra” (COSTELA, p. 68). Este formante matérico torna a tela regularmente castanho-amarelada.

Acerca do aspecto das cores, registra-se que a tela é monocromática, uma vez que a única cor utilizada é a matiz castanho-amarelada, além do branco e do preto. A variação de luz, determinada pelas diversas tonalidades que se apresentam, cria o

jogo entre claro e escuro, característico do pintor, e a idéia de oposição, particular da arte barroca. O volume iluminado apresenta, portanto, uma maior ênfase ao ponto focal (ou centro de interesse da tela), de maneira que tudo o que é disposto do lado esquerdo é caracterizado como elemento positivo, enquanto o que é justaposto ao lado direito é tido como elemento passivo, ou negativo.

No que diz respeito aos elementos eidéticos, os tipos de linhas são curvos e as formas predominantes são arcos geométricos – a janela, a porta e a escada têm formas ora anelar, ora circular. Na visualização da escada, mostra-se a idéia de um movimento ascendente, que sugere a elevação do homem.

Conforme firmado anteriormente, o texto visual é construído por meio da idéia de ambigüidade, conferida pelos jogos de claro e escuro, pela disposição dos objetos no espaço, pela relação que estabelecem entre si e pela ênfase da luz (que gera o efeito de aguçamento do espectador).

Em relação às técnicas visuais utilizadas, existe a idéia de contraste entre tons, formas e escalas. A obra de arte pode ser classificada como portadora de instabilidade – devido à ausência de constância –, assimetria – devido à falta de correspondência das partes situadas nos lados opostos em relação ao centro –, irregularidade – sugerida pela inconformidade com as regras ou expectativas –, complexidade – caracterizada pela qualidade de abranger muitos elementos ou partes –, fragmentação – por fracionar-se em diversas partes interpretáveis –, profusão – também pela superabundância de elementos –, exagero – por exaltar excessivamente a questão da oposição –, estase – pela idéia de paralisação e de entorpecimento presentes –, opacidade – pela presença da sombra espessa na representação de um ambiente que se estabelece como sombrio –, variação – devido à discrepância e ao desvio de direção da proposta –, distorção – reconhecida pela deformação da imagem –, acaso – devido ao caráter de imprevisibilidade que se apresenta –, profundidade – caracterizada pela agudeza de espírito e pela presteza de compreensão do artista –, difusão – devido à falta de concisão –, embaçamento – presente por meio do empalidecimento da composição –, rotundidade – demonstrada pelas linhas curvas que compõem a tela – e paralelismo – evidenciado pela distribuição dos elementos analisáveis entre os lados esquerdo e direito.

Quanto aos elementos da sintaxe discursiva, acredita-se na modalização dos objetos de valor de acordo com a percepção de mundo do produtor do texto, que é “aquele que organiza, emerge no texto como enunciador-enunciatário, na medida em que o enunciador e o enunciatário são figuras do enunciado que cumprem a finalidade

de conceder visibilidade” (BUORO, p. 130) e que exprime “a gestualidade do pintor que instala um eu, isto é, a presença de um sujeito que se expressa na gestualidade da ação de pintar, impressa na materialidade da tela” (p. 153).

Considera-se, ainda, o plano do conteúdo sob a perspectiva da semântica visual, que considera que todo arranjo textual produz sentidos. Esta morfologia, que envolve a seleção de linhas, cores, tons, formas, texturas, proporções, tamanhos, escalas, materiais, movimentos e ritmos, produz jogos que se estabelecem no espaço pictórico.

Assim, o sujeito do discurso cria uma relação entre arte e tema. O conteúdo ideológico veiculado trata do processo de filosofar, de conceber hipóteses. A idéia de inacessibilidade já mencionada, conferida por uma porta baixa e pelo ambiente fechado, sugere o confinamento ao qual o pensador está submetido, bem como a luz que entra pela janela figurativiza a temática da sabedoria e do conhecimento. Também não é por acaso que a escada está situada à direita da tela, dispondo seu lado avesso à luminosidade: propõe-se, dessa forma, a idéia de ascensão e de elevação, não ao céu, mas a um outro ambiente interno, ainda mais escuro que o retratado no cenário atual. Que elevação seria esta, então, senão para um ambiente igualmente terreno, isento de claridade e, por conseqüência, destituído de saber ou progresso?

A visão de mundo veiculada no texto pictórico insinua, pois, que o isolamento é uma condição para o processo de criação, de maneira que o ato de pensar deve ser inerente ao ser humano que busca a verdade e o conhecimento.

O conjunto da mensagem, contudo, desperta a compaixão da recepção, de forma que o espectador sente-se compadecido e penalizado quando do contato com a angústia expressa na figura deste ser.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra dialoga, então, com os preceitos da arte barroca, escola que, ao contrário da arte renascentista (que pregava o predomínio da razão sobre a emoção), propõe a exaltação dos sentimentos na obra de arte, que se expressa de forma dramática e intensa, buscando envolver emocionalmente o público.

Assim, avalia-se que os propósitos compositivos realizam-se na consecução da obra de arte, ou seja, naquilo que a obra recorta e deixa ver, de modo a conjugarem-se adequadamente forma e conteúdo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BUORO, Anamélia Bueno. *Olhos que pintam: uma leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Educ/FAPESP/Cortez, 2002.
- COSTELLA, Antonio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GOMBRICH. Ernst H. *Arte e ilusão*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- NEIVA JR. *A imagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios).