

## LITERATURA E OUTRAS ARTES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Danglei de Castro Pereira (UEMS)  
[danglei@uems.br](mailto:danglei@uems.br)

### 1. Introdução

A relação entre poesia e pintura é percebida como pertinente em diversos estudos nos últimos anos. O estudo de Aguinaldo José Gonçalves (1994) é um exemplo de abordagens críticas que focalizam a proximidade entre poesia e pintura. Antes de Gonçalves (1994), identificamos no aforismo de Simônides de Céos (*apud* GONÇALVES 1994) a ideia de que a poesia é pintura que fala e poesia é pintura muda. Neste estudo, apresentaremos pontos de contato entre as manifestações artísticas que compõe o *corpus*: o poema “Floras ígneas”, de Pedro Kilkerry e a tela “O grito”, de Edvard Munch. A discussão toma como ponto de partida à presença de proximidades estruturais nos exemplos artísticos pensados a partir da relação ambígua entre a imagem e o som.

Deixamos claro, no entanto, que nossa discussão focaliza aspectos estéticos presentes no *corpus* e lembramos que não é objetivo da investigação estabelecer uma comparação minuciosa entre as expressões artísticas aqui abordadas; algo que ultrapassa os limites da reflexão. Nossa preocupação é verificar, no *corpus*, a validade do conceito de homologia e, com isso, discutir proximidades entre os textos aqui abordados.

Para tanto, como forma de objetivar nossa discussão, abordamos aspectos da relação entre imagem e som em nosso escopo de investigação. Antes, no entanto, comentaremos a presença do ritmo e da imagem como pontos importantes na construção dos sentidos na poesia e na pintura.

### 2. Imagem e som: aspectos relevantes de uma aproximação em processo

O aforismo de Simônides de Céos compreende proximidades entre poesia e pintura uma vez que a ideia da presença de traços sonoros nas sugestões imagéticas da pintura são fatores de contato entre signo pictórico e signo linguístico. A dicotomia associada ao signo, não só linguístico como pictórico (matizes e imagens) propicia um espaço de con-

tato entre as sugestões imagéticas e sonoras imanentes a cada signo. No signo as representações pictóricas encontram um espaço de confluência no qual convivem sugestões rítmicas e imagéticas. Som e imagem, nesse caso, não são elementos excludentes, antes apontam para uma convivência semântica, perceptível em nível profundo quando da discussão dos diferentes gêneros que compõe a poesia e a pintura. É desta confluência que, segundo Gonçalves (1994), estabelece a identidade estrutural entre diferentes formas de expressão artística, neste estudo, poesia e pintura.

Na perspectiva homológica os pontos de contato são estruturados por elementos estéticos perceptíveis na organização global tanto da lírica como da pintura. Não pensamos, naturalmente, que a pintura e a poesia utilizam os mesmos mecanismos estéticos, mas que existem contatos em sua estrutura profunda. Aracy Amaral (1975, p. 121) observa que a arte busca na palavra uma potência sugestiva que, em muito, vale-se de imagens e sons articulados sugeridos na materialidade do signo linguístico. Esta ideia remonta as considerações de Valery (1998) quando discute a presença na lírica de elementos relacionados ao som e a projeção imagética como espaços dialéticos na formação dos sentidos tanto na lírica quanto na pintura.

Malarmé (1992), poeta francês do final do século XIX, é outro crítico/poeta a discutir aspectos imagéticos na gênese da poesia lírica, pois para o poeta a “a poesia é pensar por imagens”, lembrando, nesse momento, a ideia central do poema “Correspondências”, de Baudelaire (1998). Entendemos, então, que no signo poético encontramos um simulacro de sugestões significativas, muitas vezes, construídas nas relações imagéticas presentes na carga semântica da palavra, ou seja, na presença ambígua de uma relação conflituosa nas projeções entre significante e significado, retomando Saussure (1998).

Da mesma forma, o signo pictórico como simulacro de significados implícitos utiliza as formas imagéticas (figuras, contornos, contrastes de tons e matizes, imagens concretas e abstratas, entre outras), projetando sentidos em um percurso dialético face à materialidade do signo linguístico, inferido nas imagens evocadas. Fica evidente, no entanto, que não falamos em uma identidade plena entre signo linguístico e signo pictórico, antes na presença de elementos estruturais comuns entre eles. Para nós, imagem e som são espaços específicos de significação. No entanto, permeados por um diálogo, o percurso dialético entre som e imagem reorganiza sentidos articulados com uma carga semântica sugerida para, na confluência desses traços, construir sentidos no signo linguístico e/ou

pictórico.

Feitas estas considerações sobre o signo e o conceito de homologia iniciamos, na próxima seção do texto, a discussão de nosso *corpus* com a preocupação de apresentar elementos que confirmem as sugestões críticas apresentadas até este momento do texto.

### 3. “*Floras ígneas*”: poema visual<sup>75</sup>

Nascido em Salvador/BA no dia 10 de março de 1885, Pedro Milhão Kuilkuery, posteriormente Kilkerry, não chegou a publicar nenhum livro em vida, porém colaborou em alguns periódicos com *Os Anais e Cruzada*. Redescoberto pela vanguarda concretista por meio da publicação do estudo *Revisão de Pedro Kilkerry* pelos irmãos Campos em 1964, o poeta adquire alguma notoriedade, porém passados quase sessenta anos da publicação do estudo sua obra continua desconhecida do grande público.

Na poesia “*Floras ígneas*” de Kilkerry a presença do ritmo binário de caráter jâmbico alternado a uma organização sintática em versos heptassílabos e octossílabos que, por vezes, encontram em versos tetrassílabos e trissílabos em *enjambement* com o verso anterior – “De um chacal” e “De animal” – uma forma inusitada de apresentação temática.

#### **Floras Ígneas**

Pedro Kilkerry ( 1885-1917)

Eu sorvo o maxixe do estio...  
E envolve um cheiro, bestial,  
Ao solo quente, como o cio  
De um chacal.

Distensas, rebrilham sobre  
Um verdor, flamância de asa...  
Circula um vapor de cobre  
Os montes -- de cinza e brasa

---

<sup>75</sup> No que refere-se às informações bibliográficas e biográficas sobre Pedro Kilkerry, tomamos por fonte: CAMPOS, A. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo. Brasiliense, 1985. Não é preocupação do estudo, discutir a ambiência do poeta dentro do Simbolismo brasileiro, antes abordar no poema em discussão traços pertinentes à presença do conceito de homologia esturural, nos moldes desta discussão.

Sombras de voz hei no ouvido  
– De amores revivos, protervos –  
E anda no céu, sacudindo,  
Um pó vibrante de nervos.  
O mar faz medo . . . que espanca  
A redondez sensual  
Da praia, como uma anca  
De animal  
O sol, de bárbaro, estanque,  
Olho, em volúpia de cisma,  
Por uma cor só de prisma  
Veleiras, as naus – de sangue...

II

São longe levadas, pelas  
Mãos de fluido ou braços de ar!  
Cinge uma flora solar  
– Grandes rainhas – as velas.  
Anda por onda ébria, erguida,  
As ondas – povo do mar –  
Tremem, nest’hora a sangrar,  
Morrem – desejos da vida!

III

Nem ondas de sangue... e sangue  
Nem de uma nau – morre a cisma.  
Doiram-se as faces do prisma  
Mulheres – num manguê

A organização do poema em três momentos distintos parece confundir o leitor diante de um espaço insólito que tem no título “ígneo” um ponto de confluência. A primeira parte do poema apresenta um cenário estranho no qual um “eu” sorve “o maxixe o estio...” em uma posição de contemplação caótica marcada pelos “cheiros” captados pelo eu-lírico. O “cheiro, bestial” do “solo” “quente” comparado ao cio do “chacal” e as referências a um “verdor” contaminado por “flamândias de asa” em montes que parecem queimar ao sabor do sol – “cinza e brasa” – ampliam a confusão inicial que chega ao eu-lírico em um espaço de sensações cromáticas, ruídos e imagens interpenetradas, configurando um caos imagético.

A imagem sensual da “paria” e a referência ao mar agitado que, segundo o poema, “faz medo” e ataca a “redondez sensual” da praia contribui para a percepção de sensações lançadas a partir do olhar confuso do eu-lírico que parece contemplar um cenário ainda inacessível ao leitor. O vermelho ganha amplitude sonora no texto na medida em que o ca-

lor e as referências ao “solo quente” e ao “tremor ou ondulação” ofusca a visão do eu-lírico a partir do matiz rubro. As descrições apresentadas pelo eu-lírico aparecem como “sombas” e imagens distorcidas, quase sinestésicas, na medida em que evocam “vozes”, traços do paladar e sensações cromáticas lançadas por um eu-lírico contemplativo. Esta confusão é ampliada pela sobreposição de matizes como o verde e o cinza associadas ao vermelho da “brasa”, contribuindo para a percepção de um espaço que sufoca o eu-lírico, como a queimá-lo. As sombras de “amores revivos, protervos” e a agitação do “pó vibrante de nervos” organizam, no entanto, o processo contemplativo do eu-lírico em direção a uma sensualidade sugerida no poema pela referência fálica da maré atacando violentamente a “redondez sensual da praia”.

O aparente caos imagético encontra na profusão de sons evocados na primeira parte do poema uma organização contraditória, que será redefinida a partir do segundo momento do poema. Nesta parte do texto a agitação sonora do primeiro momento é minimizada por uma quietude rítmica, na qual uma “flora solar” parece indicar um horizonte em que “rainhas”, as “velas” andam por “ondas ébrias” em uma alusão a contaminação pelo matiz rubro e pelo calor escaldante que faz tremer e provoca o fim ou supressão de “desejos da vida”. O signo “morrem”, no entanto, é deslocado de uma ordem direta, estabelecendo uma ligação entre o “sol estaque”, sugerido ao final do primeiro momento do poema, e a referência ao entardecer “flora solar” matizada como rubra no texto. Esta observação indica que o caos significativo sugerido no primeiro momento do poema aponta para a percepção, no segundo e terceiro momento, de uma descrição mimética do entardecer.

Nessa possibilidade de leitura o eu-lírico apresenta imagens e reflexos do entardecer ao leitor, relacionando de maneira livre as sensações evocadas pela observação do pôr-do-sol. A imagem das “ondas” que “morrem” na “redondez da paria” tingidas de vermelho, nesse sentido, estabelecem a correlação aqui apresentada. O que garante a unidade significativa para o poema é, portanto, a descrição mimética de sensações provocadas no eu-lírico ao contemplar o pôr-do-sol. Entendemos, então, que o matiz “rubro” estabelece a ligação entre os signos nas estrofes do poema o que possibilita a percepção mimética do entardecer em torno da “flora solar”. Em outros termos, o poema descreve o fim de tarde a beira mar, no qual o sujeito lírico absorto pelas imagens e memórias de “amores, rubros” coloca-se em condição contemplativa diante da natureza, no caso, o pôr-do-sol. Nessa linha de leitura, as sensações sugeridas no po-

ema indicam um exercício criativo que reifica a descrição do cenário e indica a necessidade de ligação entre os três momentos do poema como forma de decodificação do cenário apresentando, no caso, a percepção das sensações provocadas no eu-lírico ao observar o pôr do sol.

As anáforas negativas que iniciam a terceira parte do poema, nesse sentido, são indicações de que o signo poético em “*Floras ígneas*” tangencia a construção de uma imagem do sol poente em direção a significantes evasivos para o leitor. O “*sangue ... e sangue*” que fecha o primeiro verso desta parte do texto aponta para a presença do vermelho como desdobramento do poeta, algo percebido apenas na leitura imagética sugerida no texto. Esta possibilidade de encadeamento de imagens, sons e sensações sobrepostas como descrição do entardecer na praia projetadas por um raio de visão amplo com o qual o eu-lírico convive na praia ao observar o progressivo avanço do matiz rubro no espaço que observa. As *naus* e as ondas de “*sangue*” são rubras por uma interferência da “*flora solar*”; refletida na observação minuciosa do eu-lírico, por isso, contemplativo e pacificado pelo contato com o natural ao longo dos três momentos do poema.

O jogo enigmático que fecha “*Floras ígneas*” é também irônico, pois sugere nas referências fálicas que percorrem o texto, uma ambiguidade significativa o que explicaria a profusão de imagens e sensações evocadas no poema. É, no entanto, a partir do segundo verso do terceiro momento que o poema parece esclarecer a “*cisma*” dos primeiros versos, pois o dourar as “*faces do prisma*” sugere a presença da conjunção de imagens que fazem de “*mulheres – num mangue*”, último verso do poema, uma indicação irônica da confluência visual apresentada no texto, o que confirmaria a perspectiva metalinguística associada ao texto.

O poema não apresenta imagens opostas, mas sobrepostas o que flexibiliza ou dificulta o enfrentamento objetivo da cena descrita como a descrição de “*mulheres, num mangue*”. Não se trata, naturalmente, de uma oposição de imagens ou de uma única imagem reificada ao longo do texto; antes a explicitação de fragmentos não só de imagens, mas de sons e sensações que, inclusive, incorporam as mulheres sob o matiz vermelho que organiza o olhar do eu-lírico diante das faces do “*prisma*”, outra ironia no poema.

Falamos em uma conjunção de imagens que organiza o ritmo binário do poema em direção ao cromático, ao visual. Desta relação, em muito ambígua, pela forma com que o poema apresenta as imagens e

sensações, temos a ideia de apaziguamento do eu-lírico, mesmo sob a égide do calor escaldante que compõe o *freime* de uma praia ao pôr-do-sol. É, portanto, da conjugação entre som e imagem que o poema recupera o sentido de observação mimética, organizando a estrutura interna de “Floras ígneas” como momento de reflexão diante do elemento natural associado, ironicamente, ao pôr do sol.

O título do poema, nesse sentido, é argumento em favor da leitura apresentada, pois a flora solar, matiz avermelhada ao pôr-do-sol, justifica a presença do mimetismo aqui apresentado. Embora, em um primeiro momento, tenhamos a impressão de caos significativo, este vem da apresentação concomitante das imagens e ruídos que compõe o cenário descrito no poema e não de uma incoerência significativa.

A utilização do pé jâmbico, nesse sentido, contribui para o caráter elegíaco que o poema ironicamente assume. A homologia no texto de Kilkerry materializa-se na apresentação de um percurso descritivo por meio de sugestões de imagens e fragmentos cromáticos, no caso, a reiterada referência ao matiz rubro como principal organizador das sensações implícitas no ritmo do texto. Este percurso, sugerir uma imagem caótica e correlacionar esta imagem a sons e sensações é aspecto relevante na construção da tela “O grito”, de Edvard Munch produção a ser discutida na próxima sessão deste estudo.

Lembramos, no entanto, que não é objetivo do artigo comparar o poema de Kilkerry a tela de Munch; antes discutir a presença da homologia entre som e imagem nas duas obras.

#### **4. Cromatismo e som em “O grito”, de Edvard Munch**

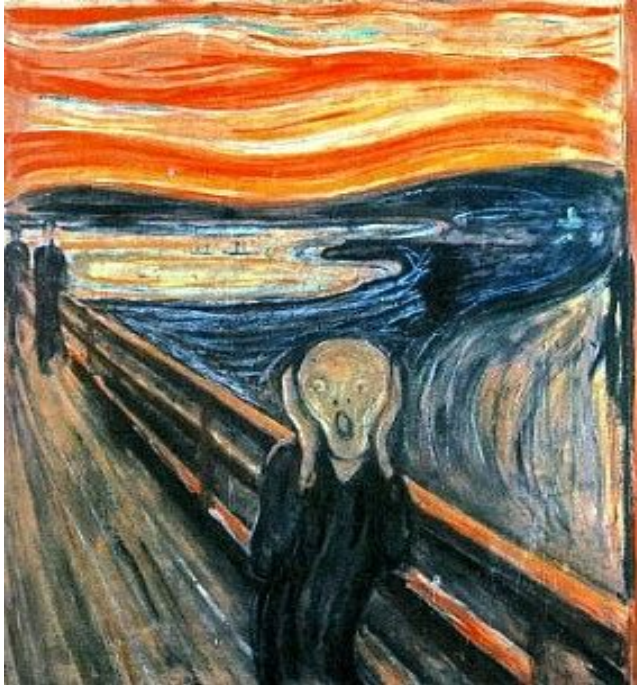
Edvard Munch.<sup>76</sup> nasceu no dia 12 de Dezembro de 1863 em Loten na Noruega. O pintor morto em 23 de janeiro de 1944 é considerado um dos grandes representantes do Expressionismo. Suas telas apresentam uma inquietação do homem ao final do século XIX ao retratar questões

---

<sup>76</sup> As referências bibliográficas foram retiradas da Enciclopédia Britânica. Não nos preocuparemos em ambientar o pintor ao Expressionismo ou discutir pormenorizadamente a compleição específica de sua obra. Nossa preocupação é discutir a presença de aspectos sonoros na construção da tela “O grito”(1892) com a preocupação de verificar na relação entre som e imagem um argumento em favor da presença do conceito de homologia estrutural na tela; ideia que justifica a eleição da obra como objeto de discussão deste trabalho.

ontológicas relacionadas à construção de um cenário histórico conturbado que, anos mais tarde, seria pano de fundo para a instalação do Nazismo alemão.

A tela “O grito” focaliza, em primeiro plano, uma figura humana, no mínimo, de forma ambígua.



*O grito*, Edvard Munch

O personagem central é apresentado de forma distorcida. Ao fundo aparecem dois personagens caminhando no que seria uma ponte ou rua. Estes estão eretos e próximos, quase a tocar as mãos. Aparentam um certo equilíbrio que contrasta drasticamente com a expressão agônica sugerida pela face da personagem distorcida em primeiro plano. É interessante verificar que estas personagens, no canto esquerdo da tela, são retratadas de forma linear e diferem-se da figura central que segura entre as mãos, como a tapar os ouvidos, a cabeça. A boca aberta, a face distorcida garante a tela uma identidade imediata ao título. Trata-se, nesse caso, da retratação de um grito, de um som materializado como pintura.



Os motivos temáticos frequentemente associados a tela alinham o “grito” a percepção agônica do estado caótico pelo qual passa a sociedade ao final do século XIX e início do século XX. Como nossa preocupação não é investigar os desdobramentos temáticos da tela indicamos, apenas, que a produção retrata a agonia de seu período histórico. Pensamos na presença do som como principal elemento de construção da tela. Esta ideia ganha força quando verificamos matizes em cinza escuro mescladas a tons mais claros como o laranja na base e o azul claro distribuído ao longo da tela. A presença de uma organização em espiral que caminha do primeiro plano, como a lembrar um rio, em direção ao fundo da tela assume posição central na composição, provocando o deslocamento da figura humana distorcida no primeiro plano em uma espécie de movimento em onda que atinge diretamente a figura humana em primeiro plano.

A espiral percorre uma trajetória angular dentro da tela e caminha em direção ao ponto de equilíbrio em laranja ao final da composição como a contaminá-lo pela junção do azul escuro, azul claro e o cinza amarelado da base direita da composição. Entendemos que esta trajetória indica um movimento de ondas sonoras no interior da composição o que possibilita a inferência da propagação do som do grito proferido pela personagem em primeiro plano como espaço constitutivo que percorre o interior da tela de Munch. Esta percepção justifica a distorção da personagem e a sensação de desespero provocada pela diluição de sua feição em direção ao caótico representado, metonimicamente, pela abertura desproporcional da boca e do dos olhos da personagem.

Pensamos, então, em uma desarmonia entre a base da tela e sua projeção em abismo; ampliada progressivamente pela presença da espiral cada vez mais escura no centro da composição. Os personagens aparentemente imunes ao grito, canto esquerdo, caminham em sentido paralelo a propagação do som que, pela forma angular da espiral, sugere um encontro, um contato com a onda sonora que se propaga caoticamente dentro da tela. A propagação do som é, por isso, elemento suficiente para pensarmos em uma produção pictórica que materializa a imagem de um som, no caso, o grito da personagem em primeiro plano. Ao focalizar não só uma imagem, mas procurar iconizar o som produzido pela personagem na tela de Munch sugerindo uma intercessão entre som e imagem como base para a construção da obra.

Este aparente caos sonoro é organizado na tela de Munch pela sobreposição de matizes como laranja, azul escuro (quase negro) na contra-

posição com o cinza, o azul claro e o laranja. Os matizes são mesclados e propagados pelo tom angular que a pincelada de Munch imprime a composição. O efeito caótico proveniente da propagação do som do grito da personagem ecoa pela tela em uma referência ao processo mimético de propagação do som em ambientes. Esta percepção é argumento em favor da ideia de que a tela de Munch usa o som como um dos principais elementos de construção. Entendemos que o sentido de agonia sugerido na tela é resultado da impossibilidade do personagem central em mudar ou reter a propagação do som, aspecto que reifica a perspectiva ontológica que a tela produz ao focalizar a inércia do sujeito diante das mudanças sociais apresentadas na transição do século XIX para o século XX.

O percurso em espiral, nesse sentido, iconiza ou tenta materializar a propagação do som dentro da tela, fato que justifica a dificuldade em focalizar detidamente a personagem em primeiro plano. É como se ela escorresse ou se movimentasse quando compelida a se fixar. Teríamos, então, uma “pintura que grita”, parafraseando Céos. O teor semântico do grito, como dito há pouco, é metafórico e atinge o ontológico, pois representa o estado agônico do sujeito na virada dos séculos XIX para o século XX e, por isso, é de difícil apreensão.

Pensar a tela como refração temática do aumento progressivo da mecanização do mundo, a diluição dos valores humanistas ou, mesmo, como uma referência ao caos social que eclodirá de maneira inevitável a partir da secada de 20 do século passado; é algo extremamente pertinente quando do enfrentamento temático da tela em seu percurso histórico.

## **5. Considerações finais**

Neste estudo, nossa preocupação central foi verificar que pintura e poesia utilizam de maneira específica som e imagem, mas, em alguns momentos, valem-se destes elementos de maneira complexa e, por isso, podem apresentar pontos de confluência estética. Munch representa pictoricamente a presença do som enquanto elemento de construção do pictórico e o poema de Kilkerry vale-se das imagens como forma de materializar as inúmeras interferências sonoras na imagem que observa, no caso, o pôr-do-sol. Entendemos que poema de Kilkerry vale-se da imagem como propagação de sons e que Munch adota procedimento semelhante ao estabelecer na materialização pictórica uma onda que utiliza aspectos sonoros como uma das formas de expressão da imagem agônica que o personagem central de sua tela sugere.

Esta correlação –som e imagem – como aspecto constitutivo de nosso *corpus* de investigação indica que tanto a pintura, quanto a poesia estabelece pontos de contato para além das representações temáticas por elas sugeridas, algo que justifica a presença da homologia estrutural entre as obras aqui abordadas.

O artigo esboça um ponto de contato entre poesia e pintura. Enquanto Kilkerry parece encontrar conforto na observação elegíaca do elemento natural; Munch anuncia a impossibilidade dessa harmonia. Nas duas composições, no entanto, encontramos uma confluência de elementos sonoros e pictóricos como objetos de construção estética nas obras.

A guisa de conclusão, entendemos que a homologia estrutural, longe de estabelecer apenas aproximações temáticas, indica um caminho estilístico para o enfrentamento do objeto artístico, aqui apenas apresentado.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, A. artes plásticas. In: ÁVILA, A. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 121-7.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. São Paulo: Ática, 1993.
- CAMPOS, A. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GONÇALVES, J. A. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.
- KILKERRY, P. *Agonias*. São Paulo: Ática, 1994.
- MUNCH, E. *O grito*, Disponível em:  
<[http://upload.wikimedia.org/wikimedia/pt/5/51/O\\_grito.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikimedia/pt/5/51/O_grito.jpg)>. Acesso em: 27-11-2012.
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1982.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- VALERY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1994.