

LITERATURA E PINTURA: CONJUNÇÕES ESTÉTICAS

Egle Pereira da Silva (UFRJ)

eglesilva@hotmail.com

RESUMO

Tendo como ponto de partida a obra do escritor norte-americano Paul Auster e a teoria do historiador da arte alemão Aby Warburg, a presente comunicação pretende investigar a relação entre literatura e artes plásticas, mais precisamente, a ideia de que ambas exigem de quem as lê uma alternativa ousada de leitura, calcada num paradoxo singular: serem lidas não pela via da língua comum, mas por intermédio de signos para os quais não há significados, exceto aqueles fornecidos por um leitor disposto e inventivo, ao mesmo tempo que estes seguem um código estabelecido, e somente o seu desconhecimento impeça o seu deslindamento.

Palavras-chave: Paul Auster. Aby Warburg. Literatura. Artes.

Este trabalho toma como ponto de partida o pensamento do historiador da arte, o alemão Aby Warburg, aplicando-o à literatura do escritor norte-americano Paul Auster, mais precisamente, articulando-o com o diálogo que o autor estabelece entre literatura e artes plásticas na sua vasta obra, em especial na poesia.

Warburg, em seus estudos sobre a influência da Antiguidade na evolução estilística do primeiro Renascimento destaca uma linguagem gestual típica da arte antiga que se repete séculos depois: a mão levantada em forma de proteção a um ataque. Auster também trabalha com gestos que se repetem como imagem, na sua poesia e na sua prosa. Uma em especial se destaca: o homem sozinho em seu quarto escrevendo.

Na obra de Auster, o quarto não simboliza uma consciência hermética, a representação do sofrimento mental daquele que o habita; ao contrário, ele é um convite para quem nele está voltar a sua atenção para o exterior, para o mundo além dele, metaforizado na luz vazando das janelas, tal qual nos quadros de Vermeer, ou,

na claridade que não invade o quarto, em *Quarto em Arles* (1888-1899), famoso quadro de Van Gogh.

Todavia, há uma sutil diferença entre as mulheres de Vermeer em seus quartos e aquele que escreve no quarto de Auster: enquanto aquelas, sozinhas em seus aposentos, com a luz forte do mundo real jorrando por uma janela (aberta e/ou fechada), na imobilidade de suas solidões, são uma evocação quase dolorosa do dia a dia em suas variáveis domésticas, o escritor sozinho em seu quarto traçado por Auster é a imagem da felicidade de quem está prestes a descobrir uma verdade terrível e inimaginável, e se rejubila com esse novo poder outorgado por si mesmo: o de *sublime alquimista* capaz de transformar o mundo a seu bel-prazer – se a verdade por alcançar é terrível e inimaginável, o é simplesmente porque ele diz que é.

A sensação experimentada pelo escritor no quarto de Auster, e que ele leva seus leitores a sentir também, é igualmente diferente da impressão passada pelo quarto pintado por Van Gogh: embora o artista diga não haver nada nele com os postigos fechados, tudo nele está obstruído – uma cama bloqueia uma porta; uma cadeira bloqueia outra porta; a janela está fechada, não se pode entrar nele, tampouco sair. Sufocado entre os móveis e os objetos do cotidiano, ali presentes, há um grito de dor e aflição de quem o ocupa e foi conscientemente forçado a habitar. O mundo real termina na porta atrás da barricada; o do artista começa neste espaço fechado, impenetrável e de profunda solidão: o quarto não é só a imagem da solidão de um homem, mas a substância dessa solidão. Pesada e irrespirável, tal solidão só pode ser apresentada nos seus termos, tal qual visualizado na tela do artista. A solidão de Auster é de tipo diferente, irradia-se para fora do quarto, mesmo não saindo dele. Ela não só é capaz de atravessar paredes, como também de derrubá-las. Uma passagem de “Espaços Brancos” é emblemática do aqui dito:

Caminho entre essas quatro paredes, e enquanto estou aqui posso ir aonde quiser. Posso ir de um extremo ao outro do quarto e tocar qualquer uma das quatro paredes. Ou até todas as paredes, uma depois da outra, exatamente como quiser [...] A luz, que vaza das jane-

las, nunca projeta duas vezes a mesma sombra, e a cada momento eu me sinto a beira de descobrir alguma verdade terrível, inimaginável. São momentos de grande felicidade para mim. (AUSTER, 2013, p. 330-331)

"Solidão" e "memória" estão intimamente ligados à imagética do quarto: ao lermos a passagem citada, sentimos o escritor se descolando simultaneamente para dentro de si mesmo e para fora do mundo. Entre quatro paredes, ele experimenta uma súbita consciência: mesmo sozinho em seu quarto, na mais profunda solidão, ele não está só, ou melhor, ao tentar falar/escrever a sua solidão (o escritor precisa estar só para escrever), ele torna-se mais do que apenas ele mesmo, mas vários outros. Único lugar do mundo só seu, o quarto, espaço tão particular, não só o liga ao resto da humanidade como – em sua *escuridão mágica* – tem o poder de fazer as coisas acontecerem. Neste exato momento, quando as coisas acontecem, a memória surge, não apenas como ressurreição de um passado particular, mas principalmente como uma imersão no passado dos outros, i.e., na história, da qual o escritor é tanto testemunha como participante e observador à distância. Tudo está presente na mente do escritor, ao mesmo tempo; cada coisa reflete a luz de todas as outras, a sua única e inexpugnável *radiância*.

Se há um motivo para o escritor estar no quarto escrevendo é porque há algo dentro de si que anseia por ver tudo novamente, saborear o caos das coisas em sua crua e imediata simultaneidade. Contudo, a escrita disto é difícil, lenta e delicada: a caneta não é capaz de alcançar as palavras descobertas no espaço da memória. Algumas foram para sempre perdidas, outras talvez possam ser lembradas, para novamente escaparem. Não é possível ter certeza de nada. A única certeza possível é do texto, todo livro na verdade, ser sempre uma imagem de solidão. As palavras nele contidas representam muitos meses, até mesmo muitos anos da solidão do seu escriba. Logo, ao ler o trabalho escrito por outro, o leitor defronta-se com uma parte desta solidão, nela penetra e a torna igualmente sua. Um problema aqui se instaura, pois quando uma solidão é rompida, assumida por outros, ela deixa de ser o que ela é para transformar-se numa estranha forma de companheirismo: o leitor é

uma espécie de fantasma do escritor. Ele tanto está no quarto com ele como não está; coabita esse espaço, apesar de fisicamente ausente.

Há nesta metamorfose suscitada pela solidão uma mecânica similar à da memória: tudo nela é o mesmo e outra coisa; é menos o passado contido nos homens do que a prova de suas vidas no presente; sensação física; marca impressa do passado a permanecer no corpo, e sobre a qual não se tem controle. Se um homem quiser estar realmente presente em seu entorno, ele deve pensar menos em si mesmo e mais no mundo diante de seus olhos. Ele deve esquecer a si próprio para estar lá, como uma forma de viver a própria vida sem perder nada dela. Desse esquecimento advém o poder da memória nos escritos de Auster.

Memória é o que os artistas do Renascimento parecem querer resgatar ao lançarem seu olhar criativo para a Grécia Antiga. Warburg chama a esse movimento “arqueologia fiel” do passado. Ou seja, um processo de escavação, coleta e estudo do passado através de seus materiais restantes. Ler a obra de Auster requer uma fórmula parecida. Desterrar sua poesia, pouco conhecida e estudada, é se deparar com outro gesto igualmente repetido em sua obra: o do escritor que articula literatura e artes plásticas; escrita e pintura.

Tal diálogo acontece tanto dentro como fora do livro. Ele aparece nas capas de seus livros, no interior de seus poemas e no título deles. *Effigies* (1976), terceiro livro de poesia de Auster, é um bom exemplo da relação escrita-pintura. Este livreto foi o único de sua fase poética a ser relançado, numa edição luxuosa e limitada, apenas vinte exemplares, com ilustrações da artista plástica Sarah Horowitz. Para cada exemplar, Horowitz fez desenhos específicos, o que torna cada volume único.

Fragments from cold, quarto livro de poesia do autor, também dialoga com as artes plásticas. Neste livro, a capa e cada poema são acompanhados pelo impactante desenho do artista plástico Norman Bluhm: pinceladas negras furiosas cortando a folha em branco que abriga os poemas e os traços do pintor. É preciso sali-

entar que não houve colaboração entre poeta e pintor, os poemas foram escritos antes, e só depois de prontos Bluhm teve acesso a eles. O processo de trabalho de Bluhm é curioso: ao receber os poemas de Auster, colou-os um ao lado do outro na parede de seu *studio* e passou o pincel por toda a sua extensão. Trata-se, na verdade, de uma única pintura, cortada em pedaços. Ou seja, uma pintura que é o fragmento de si mesma. Nessa perspectiva, a pintura se coloca em consonância com o próprio título do livro que lhe serve de tela.

A relação entre poesia e arte, em *Fragments from cold*, não fica restrita à capa e às pinceladas que acompanham as palavras no espaço branco da folha, ela se faz presente nos próprios poemas: Van Gogh é uma presença forte. O poema "*Reminiscence of Home*" faz eco com o quadro "*Reminiscence of the North*", do famoso pintor.

Seu último livro de poesia, *Facing the music* (1980), também apresenta o mesmo capricho estético dos livros aqui citados: a capa já é por si só uma obra-prima e um caminho para entender o trabalho de Auster como um todo: uma antiga ilustração, "*Pulley*", retirada do livro *Technical history of macrocosm*, do físico, filósofo e ocultista inglês, Robert Fludd (1574-1637).

Na gravura, vemos um homem erguendo uma grande e pesada pedra por meio de um equipamento mecânico constituído de cordas e roldanas preso a um objeto suspenso no ar com aspecto de meia-lua, com um rosto em seu interior aparentando ser masculino, mas não permitindo qualquer tipo de identificação, pois dele só podemos ver o contorno de um dos lados da face; sequer os olhos são visíveis, como se essa lua e esse rosto estranho que ela abriga, representassem todo o manancial de possibilidades que abriga o sujeito, o que ele carrega de mais sombrio e luminoso dentro de si, como o amor, a imaginação, a loucura, o desejo humano de transcendência. Ao mesmo tempo, é corpo material, físico, percebido pela visão – corpo celeste, pedra no céu, que ajuda o homem a carregar o peso do mundo, por conta de uma força mai-

or, invisível, escura que faz com que exista uma atração mútua entre eles e dessa gravitação não pudessem se livrar.

Lua, pedra, céu, ar são imagens importantes no *corpus* textual de Auster. Não podemos esquecer os títulos de alguns de seus romances – *Moon palace* (1989) e *Mr. Vertigo* (1994) – e de um curto ensaio chamado 'Moonlight in the Brooklyn Museum', sobre a tela "Moonlight" de Ralph Albert Blakelock (1847-1919).

As ilustrações das capas e até mesmo do interior dos livros de poesia de Auster constituem uma corajosa alternativa de leitura, em especial de suas imagens e metáforas: serem lidas sem que o leitor esteja baseado numa língua comum, por intermédio de signos para os quais não há significados, exceto aqueles fornecidos por um leitor disposto e inventivo. Contudo, essa mesma alternativa serve de alerta: na maior parte dos casos, os signos seguem um código estabelecido, e somente a ignorância desse código impede o leitor de lê-los. Mesmo assim (ou até por isso), este percorre as páginas dos livros com deliciosa atenção; detém-se nas suas imagens nada familiares e tenta reconstituir sua história, imaginar para que servem, ali, presas às sequências dos versos ou à folha da capa; inventa um significado para essas figuras que parecem falar com ele em uma espécie de língua estrangeira, ainda não aprendida.

As ilustrações que compõem os livros de poesia de Auster, tanto dentro quanto fora dele, parecem querer indicar uma coisa só: ainda que o material lido nos fale por meio de uma língua desconhecida, mesmo não conseguindo entendê-la podemos em geral atribuir-lhe um sentido, não necessariamente o dito no texto, como se toda leitura contasse também com a capacidade criativa de quem o lê.

É como se no diálogo com outras formas de arte a poesia já mostrasse a posição do autor em relação ao sentido de texto e da própria literatura: tecido complexo de relações entre elementos de diferentes níveis e formas que torna possível a significação; espaço polissêmico no qual outros textos e manifestações artísticas variadas se cruzam. Não se deve, todavia, confundir essa multiplici-

dade, nem as diferentes paisagens que se apresentam com referências marcadas, vinculação voluntária, consciente e explícita a outros autores, artistas e obras. Mais abrangente, o texto e a literatura são campos abertos de expressões, muitas delas anônimas, cuja origem se perde: são citações sem aspas, automáticas, independente da intervenção consciente da vontade. Ou seja, espaço trans-histórico, trans-social, transcultural e transpolítico onde diferentes códigos são projetados indefinidamente e tornam aquele que é citado de certa forma anônimo. Não apenas isso, região onde a linguagem é tematizada como errância, vazio, silêncio; e o leitor, entendido não mais como um receptor passivo, e sim um "coautor", pois também gera sentidos infinitos, é convidado a entrar na sua circularidade e se deixar interrogar por ela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTER, Paul. *White spaces*. New York: Station Hill, 1980.
- _____; HOROWITZ, Sarah. *Effigies*. Portland: Wisedurck, 2012.
- _____. *Paul Auster* [todos os poemas]. Trad.: Caetano W. Galindo. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2013.
- GOGH, Van; LEEUW, Ronald. *The letters of Van Gogh*. Trad.: Arnold J. Pomerans. London: Penguin, 1998.
- GOWING, Lawrence. *Vermeer*. California: University of California, 1997.
- MANGUEL, Alberto. *A history of reading*. London: Penguin, 1997.
- SILVA, Egle Pereira da. Máscara e dissimulação na Cidade de Vidro de Paul Auster. *Revista Garrafa*, n. 4, set./dez.2004. Disponível em:
<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/index_revistagarrafa.htm>.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA

_____. *A poesia de Paul Auster*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). – Instituto de Letras/Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlim: B. G. Teubner, 1932.

_____. *Schlangenritual*. Ein Reisebericht. Berlim: Klaus Wagenbach, 1988.

_____. *The renewal of Pagan Antiquity*. Contributions to the cultural history of the European Renaissance. Trad.: D. Britt. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.