

A CERTEZA DA INCERTEZA: LEITURA DO POEMA “INTERROGAÇÃO”, DE CAMILO PESSANHA

Jonas Andrade Martins da Silva (UFRN)¹

RESUMO

No artigo em questão, o qual se insere na área da Literatura, será realizada uma leitura do poema “Interrogação”, do português Camilo Pessanha (1989), correlacionada com a pintura *Bather*, de Pierre Renoir (1905), a partir da análise léxico-semântica e interpretativa do poema e seus movimentos em comparação com aspectos formais permeados pela interpretação da pintura, considerando também outros momentos em que houve interseção entre essas duas grandes áreas da Arte. Como suporte teórico, são empregados os estudos de Rildo Cosson (2006), Paulo Freire (1996) e William Roberto Cereja (2005). Outrossim, o estudo proposto leva em conta o fato de que, socialmente, a arte é posta como algo distante de um grande grupo da sociedade, pois muitos não entendem o sentido de se apreciar uma obra, não só pela falta de motivação, mas também pelo acesso. Somado a isso, o contexto escolar abarca muitas matérias de diferentes áreas do conhecimento e, nesse sentido, ao somar duas disciplinas (no caso literatura e arte), tanto o docente trabalha melhor o conteúdo, como o discente o entende de forma mais aprofundada e enxerga mais sentido em tais conhecimentos. Apesar de o poema “Interrogação” ser um texto simbolista e o quadro *Bather*, uma pintura impressionista, observou-se que a intertextualidade ultrapassa qualquer barreira de época, estilo ou espaço, bastando estudar e abordar as obras de forma coerente. Por fim, para embasar a análise literária, utilizaram-se os conceitos de Jonathan Culler (1999), Ezra Pound (1951), Charles Baudelaire (2008) e Luiz Costa Lima (2017).

Palavras-chaves: Estudos Literários. Intertextualidade. Leitura de poema. Camilo Pessanha. Pierre Renoir.

¹ Graduando em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Rio Grande do Norte.

INTRODUÇÃO

A literatura e a pintura são duas formas de expressão dentro da grande área da Arte, portanto, a ideia de um diálogo entre as duas é algo já defendido por autores como Baudelaire (1995, p. 673): “[...] a melhor apreciação de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia.” Nesse contexto, não apenas a crítica de arte se torna mais rica e profunda, como também mais aprazível ao olhar de muitos leitores, considerando ou não o contexto de sala de aula. Afinal, as obras de arte são “[...] tão inexauríveis e imprevisíveis quanto os seres humanos” (SILVA, 2010, p. 158) e, por exemplo, ligar uma pintura a um livro expande cada vez mais a interpretação de ambas as expressões artísticas.

Seja um quadro inspirado em uma obra literária ou apenas uma tela e um texto verbal com um mesmo tema comum, o diálogo entre literatura e pintura é infinito e, para ocorrer de forma coerente, exige um conhecimento artístico do leitor. Contudo, tendo em vista o distanciamento entre as galerias de arte e a maior parte da população brasileira, a intertextualidade entre tais áreas da Arte ajudam a criar um significado mais palpável entre ambas as expressões, o que por consequência tende a instigar um desejo de conhecimento no expectador/leitor.

Lembrando que nas salas de aula, os movimentos literários são ensinados a partir da análise de obras literárias, observam-se aspectos lexicais, estruturais, o contexto histórico e vários outros. Logo, uma análise literária deve ser introduzida no contexto de sala de aula, contanto que o docente compreenda os limites de sua turma e observe a melhor maneira de realizar o ensino. Assim, neste artigo, o leitor irá acompanhar uma análise formal do poema “Interrogação”, de Camilo Pessanha, para então seguir as relações presentes com a pintura *Bather*, de Pierre Honoré-Renoir, e finalizando na explicação de sua transposição didática para o universo escolar e a conclusão.

PRIMEIRAS IMPRESSÕES DO POEMA

Interrogação

Não sei se isto é amor. Procuo o teu olhar,
se alguma dor me fere, em busca de um abrigo;
e apesar disso, crê! nunca pensei num lar
onde fosses feliz, e eu feliz contigo.

Por ti nunca chorei nenhum ideal desfeito.
E nunca te escrevi nenhuns versos românticos.
Nem depois de acordar te procurei no leito
como a esposa sensual do Cântico dos cânticos.

Se é amar-te não sei. Não sei se te idealizo
a tua cor sadia, o teu sorriso terno...
Mas sinto-me sorrir de ver esse sorriso
Que me penetra bem, como este sol de inverno.

Passo contigo a tarde e sempre sem receio
da luz crepuscular, que enerva, que provoca.
Eu não demoro o olhar na curva do teu seio
nem me lembrei jamais de te beijar na boca.

Eu não sei se é amor. Será talvez começo...
Eu não sei que mudança a minha alma pressente...
Amor não sei se o é, mas sei que te estremeço,
que adoecia talvez de te saber doente.
(PESSANHA, 1989, p. 20)

O poema “Interrogação” é um dos textos contidos no livro *Clepsidra*, publicado em 1920, o qual é considerado uma coletânea, organizada por Ana e João de Castro Osório, dos escritos do poeta simbolista Camilo de Almeida Pessanha (1867-1926). O referido escritor não mantinha as versões originais de seus poemas, mas os sabia de cor e assim os recitava para seus amigos, mesmo que antes da publicação de seu único livro, já tivesse seus textos publicados nas revistas *Centauro* e *Ave Azul* em conjunto com outros poetas.

Na primeira leitura do poema, independente do contexto do autor, o texto poético causa estranhamento, tendo em vista que, mesmo o eu lírico estando incerto sobre seu sentimento em relação ao sujeito do enunciado, ele possui uma ligação com essa pessoa, a qual é mostrada nos versos 19 e 20: “[...], mas sei que te estremeço, que adoecia talvez de te saber doente”. Com isso em vista, a relação texto e paratexto é bem clara, pois a interrogação (título do poema) é o nome escrito de um signo gráfico (?), que marca o teor de pergunta/dúvida no final das frases na língua portuguesa, e no início da 1ª, 3ª e 4ª, estrofes o eu lírico exprime tal indecisão relativa ao amor.

No entanto, não é feita uma pergunta ao leitor, pois em todo o texto o sinal gráfico (?) não aparece, ou seja, ele está seguro de sua incerteza, criando assim um paradoxo. Aliás, a frase “Não sei se isto é amor” (1º verso) é construída de diversas formas ao longo do poema: “Se amar-te não sei” (9º verso); “Eu não sei se é amor” (17º verso) e “Amor não sei se o é” (19º verso), o que intensifica o sentimento impreciso do eu lírico, porém, pelo recurso da paráfrase, ela não se transforma em uma repetição cansativa.

Ademais, pode-se inferir que o sujeito do enunciado é uma mulher, pois no verso 15, quando o eu lírico manifesta-se nos seguintes termos: “Eu não demoro o olhar na curva do teu seio”, ou seja, coloca-se uma marca do corpo feminino, além disso, no verso 8, ele refere-se a essa pessoa como esposa: “como a esposa sensual do Cântico dos cânticos”, remetendo outra vez à imagem da mulher. Porém, os adjetivos empregados, os quais se referem em sua maioria ao sujeito do enunciado, apresentam neutralidade de gênero, tal qual em: “onde fosses feliz, e eu feliz contigo” (verso 4, em que feliz é um adjetivo neutro) ou estão ligados indiretamente ao sujeito do enunciado, como por exemplo: “a tua cor sadia, o teu sorriso terno...” (verso 10, os adjetivos concordam com a cor e sorriso) e “[...] nenhuns versos românticos.” (linha 6, românticos concorda com versos). Desse modo, o sujeito da enunciação pode ser interpretado como um homem, se levarmos em conta o autor Camilo Pessanha, ou como uma mulher, dependendo do contexto e da visão de mundo do leitor. Não obstante, o sujeito da enunciação demonstra nunca ter experienciado ainda o sentimento do “amor” de fato, pois não se está certo se está tocado por tal sentimento e ao longo de todo o poema ele nega que idealiza, mas assim o faz, idealizando esse ser que se mostra tão perfeito.

ANÁLISE FORMAL DO POEMA

O poema é composto majoritariamente de um léxico não rebuscado, entretanto, contém palavras bem distantes do léxico prosaico (“terno”, “crepuscular” e “enerva”, contidas no segundo verso da terceira estrofe e no segundo da quarta estrofe, respectivamente). Esse emprego do vocabulário coaduna-se com o fato de o poema “Interrogação” ser considerado simbolista, movimento que retoma conceitos do Romantismo e é uma contraposição ao Realismo e ao Cientificismo do século XIX. Portanto, idealiza o sujeito do enunciado e por isso não usa um léxico prosaico, já que a ideia é propiciar um distanciamento do real.

Vale salientar que o poema apresenta uma quantidade muito maior de verbos em comparação com os adjetivos (são 24 verbos e 7 adjetivos diferentes), os quais, em sua maioria, dizem respeito ao

sujeito da enunciação, como podemos exemplificar no verso 3, da terceira estrofe: “Mas sinto-me sorrir de ver esse sorriso”. A partir disso, denota-se a ideia de que o eu lírico se coloca como o sujeito ativo, o qual realiza as ações, mas não se descreve muito. Com isso em vista, ele se refere a alguém em específico, pois existe uma presença de pronomes possessivos em todo o poema, como se pode observar nos versos 2 e 3 da terceira estrofe: “a tua cor sadia, o teu sorriso terno... / [...] de ver esse sorriso”. Dessa maneira, o poeta fez questão de não deixar o sujeito do enunciado como algo difuso ou abstrato.

Embora o “se” adquira a função de conjunção para expressar dúvida (“Não sei se isto é amor”, verso 1, primeira estrofe), o emprego dos possessivos confere um teor de certeza e concretude no que tange à figura da mulher desejada/amada; e em relação as idealizações do eu lírico, são utilizados advérbios de tempo com teor de negação, por exemplo no verso 3, da primeira estrofe (“nunca pensei em lar”) ou no verso 5 (“Por ti nunca chorei nenhum ideal desfeito”), ou seja, enfatiza-se uma certa ausência do devaneio, do sentimento amoroso a respeito da mulher a qual o eu lírico se refere.

Há uma larga gama de figuras de linguagem no poema, como a metáfora contida no verso 4, da segunda estrofe (“como a esposa sensual do Cântico dos cânticos”), por meio da qual o poeta utiliza-se da imagem bíblica da esposa para falar da mulher idealizada. O ideal de felicidade vem expresso no verso 4, da primeira estrofe: “onde fosses feliz, e eu feliz contigo”, apontando para o fato de que se essa mulher está feliz, provavelmente, isso somente ocorreria se os dois estivessem juntos. Dessa maneira, reforça-se essa ideia dos dois felizes para intensificar o surgimento e a intensificação desse sentimento.

Também se observa a anáfora, não só nos três primeiros versos da quarta estrofe, nos quais ocorre a repetição no início de cada linha da ideia de não se saber se é amor, como também nos inícios de estrofes intercaladas (1ª, 3ª e 5ª), nas quais a frase não é repetida com exatidão, mas a ideia é. A figura de linguagem mais forte ao longo do texto é o paradoxo, que se manifesta através da certeza da incerteza, pelo fato de o eu lírico insistir em que escreve versos românticos, não idealiza a amada, porém, acaba se contradizendo, ao inserir exemplos dessa idealização no poema e confirma uma ação que diz não realizar, conforme se nota no primeiro verso da terceira estrofe: “Não sei te idealizo”, e já nos versos seguintes, essa idealização surge com toda intensidade: “a tua cor sadia, o teu sorriso terno... / Mas sinto-me sorrir de ver esse sorriso / Que me penetra bem, como esse sol de inverso”, apontando para a instabilidade e a indecisão do eu lírico em relação ao sentimento amoroso, que parece já dominá-lo, mas ele não se dá conta disso ou não quer deixar-se convencer de que já está envolvido amorosamente com a mulher que insiste em não idealizar, mas que o faz a cada novo verso que compõe o poema.

Ao analisar o poema de Pessanha, em relação à forma dos versos, observa-se que são alexandrinos, 12 sílabas métricas; possuem rima externa, ou seja, presente no final dos versos, alternada (ABAB), perfeita e rica; são tradicionais, a quantidade de sílabas é sempre a mesma. Nesse contexto, as 5 estrofes estão organizadas em quartetos, cada uma com 4 versos simples.

Somando com as características citadas no parágrafo anterior, a riqueza de pontuação do poema comprova o seu caráter melopáico, pois mesmo sem utilizar a interrogação (?), o texto traz outros signos de pontuação: pontos finais, dois pontos, vírgulas, reticências e ponto e vírgula. Ezra Pound (1951), em *ABC of reading*, salienta a ideia de melopeia, segundo a qual um poema (no caso) dispõe majoritariamente da musicalidade, e tal aspecto está presente em “Interrogação” como consequência da influência simbolista na sua construção, a qual é expressa por meio das rimas, da métrica e da pontuação, que guia o leitor no ato da declamação. Além disso, observa-se o caráter

logopaico do poema, porque, a partir da leitura, torna-se presente a ideia principal do texto, a qual é a dúvida sobre o que é realmente o amor, a qual é reiterada ao longo das estrofes, desde o primeiro verso até quase o seu final, no terceiro verso da quinta estrofe: “Amor não sei se o é [...]”, deixando evidenciado a dubiedade de sentimentos do poeta, mas que se configura quase como uma certeza para o leitor, quando ele revela que adoeceria se soubesse que a amada estava doente.

AS RELAÇÕES DA PINTURA COM O POEMA

O diálogo entre literatura e pintura ocorre há muito tempo na história do Ocidente, tal qual defende Arlindo Daibert (1995, p. 75):

Na verdade, palavra e imagem sempre estiveram em contato ao longo da história da pintura ocidental, quer através das legendas e das inscrições da pintura medieval ou do primeiro renascimento; quer de maneira mais sutil e dissimulada, nos títulos que acompanham as pinturas, explicitando, ampliando ou restringindo o poder narrativo das imagens.

No período renascentista, o qual durou aproximadamente entre meados do século XIV e o fim do século XVI, as cenas da Bíblia cristã e as narrativas gregas e romanas serviram de inspiração para inúmeros pintores. Uma ótima representação desse fato é o teto da Capela Sistina, produzido por Michelangelo Buonarroti, entre 1508 e 1512, pois possui referências tanto cristãs, pelas cenas ali representadas, mas também características do paganismo, oriundas dos gregos e romanos, como a imagem humana idealizada através de representações musculosas e quase vivas. Mesmo sendo cenas estáticas, as imagens reconstroem toda a narrativa da criação do mundo e do homem baseadas na ideologia cristã e na carga de vida infundidas por Michelangelo. Afinal, mesmo com o rigor da igreja, a subjetividade do pintor ainda está ali impressa e ajuda a abrir espaço para uma série de tergiversações e interpretações.

O caminho permeado entre a pintura renascentista e o livro bíblico enriquece também a teoria literária, pois se um quadro pode representar o ideal subjetivo de um indivíduo inspirado por um livro, então a ligação entre ambas às áreas artísticas consuma-se. Nesse caso, e também em outros estudos interartes, precisa-se examinar o tema em ambas as obras e suas características, tanto as convergências como as divergências, uma vez que, com o intuito de “[...] haver um bom estudo comparativo, é necessário perceber a individualidade de cada uma delas e o que elas possuem em comum” (SILVA, 2008, p. 4).

Dentro do âmbito da pintura, a escrita (e, por extensão, o literário) já é utilizada por meio do título, o qual “[...] abandona a etiqueta tradicional e faz erupção dentro da tela, solicitando assim o espectador a participar com uma leitura ativa [...]” (ARBEX, 2017, p. 57). Sendo assim, a ligação entre os dois campos artísticos que propomos, é algo natural, mesmo que nem todos compreendam a ligação entre a obra e seu título, o simples fato dele estar ali já força o espectador a tentar interpretar a tela de acordo com a indicação, o caminho proposto pelo pintor. Contudo, é importante que não se contemple e interprete a obra apenas por seu título, mas que se possa usá-lo como ponto de partida para perscrutar/investigar toda a subjetividade ali presente.

Além disso, toda a arte apresenta traços de verossimilhança, assim como defende Aristóteles (1930). Nesse contexto, a sociedade é posta como a grande fonte de inspiração do artista, conforme se verifica nas pinturas com fortes críticas sociais do movimento Dadaísta, ou com a idealização do Rococó, assim termina-se por propiciar e instaurar o processo de identificação do espectador com a pintura que ele observa, conforme se pode constatar na aproximação da tela “Fascinação” de Pedro

Peres (1909) e o conto “Negrinha” de Monteiro Lobato (1927), em que ambas as obras trazem o fascínio de uma menina negra por uma boneca, aos padrões europeus, e sua marginalização dentro do ambiente da casa grande. Até mesmo o “fantasioso”, como dragões e fadas, parte do ideal de verossimilhança, dado que os aspectos que compõem o fantástico são diferentes da realidade, ou seja, discordâncias com a ideia de real, mas o ponto de partida está na realidade, nos elementos que o leitor/espectador conhece e que são modificados, transmutados para dar conta de um universo confuso, caótico e, por vezes, indecifrável.

Jonathan Culler (1999), no capítulo 2 de seu livro *Teoria literária: uma introdução*, trata sobre a dificuldade de definir exatamente o que é literatura. Não obstante, utiliza o conceito de *literariedade* como forma crítica de pensar se um texto é literário ou não, o qual define a colocação do “como se diz” em um primeiro plano da linguagem. A partir disso, o poema “Interrogação” denota essa preocupação com o texto. Tendo em vista que toda a ideia do poema poderia ser posta em uma frase, mas ao discorrer de forma poética, pensando na escolha das palavras tão cuidadosamente para que a métrica seja a mesma, o poema criado por Pessanha entra para o âmbito da literatura. Ademais, não é apenas por consequência das sílabas poéticas iguais que o texto em questão pode ser considerado literatura, mas também por suas metáforas, como foi anteriormente, como se depreende por intermédio do detalhe que se encontra na menção sobre a “curva do peito”, que já cria uma sensibilidade artística, ou a imagem da “esposa sensual do Cântico dos cânticos”, que remete à mulher idealizada que faz parte do universo bíblico.

De forma semelhante, um quadro também implica na escolha de determinados elementos para que se torne uma manifestação artística, que possa sensibilizar o espectador. Dessa forma, cores, formas, linhas unificam-se para transmitir uma mensagem, causar emoções, sentimentos de elevação ou aversão, aceitação ou recusa, regozijo ou menosprezo pelo que está representado na tela. Assim, a arte pictórica e a literatura entrecruzam-se através de relações intertextuais, que enriquecem esses dois campos do saber e podem oferecer instigantes interpretações e discussões instigantes ao se buscar as convergências e divergências entre ambas.

Pensando o caráter extremamente artístico da obra literária, os temas de obras de arte se repetem em infinitos exemplos, seja de expressões similares ou distantes. Afinal, de acordo com Silva (2010), a sociedade é a fonte de inspiração dos artistas, portanto, a obra de arte expõe uma análise subjetiva de um determinado tempo/espaço vivenciado pela humanidade. Contudo, mesmo com as mudanças sociais ao longo dos anos, inúmeros temas permanecem. Por exemplo, a questão do suicídio em *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (1774), e em *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1875), enquanto a morte de Werther é tratada como um ato do mais puro amor e sofrimento, na obra de Guimarães, o suicídio de Leôncio indicia um ato de covardia frente à perda de seus bens e sua “amada” Isaura. O mesmo pode ser dito em relação à pintura, tal como ocorre com a representação da mulher de Edward Hopper (1952), *Morning Sun* e no quadro *Bather*, do pintor francês Pierre-Auguste Renoir (1905). Trata-se de duas representações de mulheres brancas. Contudo, além da diferença temporal, a obra de Hopper traz uma mulher extremamente magra, melancólica e urbana, enquanto a musa de Renoir é encorpada e está envolta em meio a natureza, desfrutando seu tempo sozinha.

Figura 1 – Pintura



Fonte: RENOIR, Pierre-Auguste. *Bather*.

Nesse contexto, a mulher, na pintura de Renoir, por não estar de frente e as pinceladas serem fluidas, a sua nudez se torna algo sutil, o que se relaciona com o sujeito da enunciação do texto poético, pois no verso 3, da quarta estrofe, o eu lírico fala da “curva do teu seio”, ou seja, ele não remete à imagem do seio em si, mas apenas sugere um detalhe pequeno do corpo. Além disso, em ambas as obras, a imagem feminina é idealizada pelos olhos de outro, afinal, o eu lírico possui sentimentos por tal mulher e ele próprio a descreve. Considerando tal distância entre o artista e sua musa, junto com esse aprofundamento do *Eu* nas obras, Costa Lima (2017, p. 124) defende “[...] que a carência própria da espécie provoca, em todo homem, uma inclinação, mais branda ou mais grave, para o estado melancólico, que encontra na arte, seu ‘princípio formal’ de expressão [...]”, ou seja, da melancolia surgida entre pintor e musa, a obra de arte surge como o resultado final.

Ademais, as pinceladas soltas que compõem o quadro de Renoir dialogam com a escrita do poema que se empenha em não tratar de certezas, isto é, tanto Renoir quanto Pessanha, mesmo inseridos em movimentos diferentes, pois o poema carrega em si muitos aspectos do movimento simbolista do final do século XIX, como a oposição ao Realismo, à musicalidade, à fuga da realidade e ao misticismo, e a pintura acompanha o Impressionismo francês do final do século XIX, mas, apesar disso, as duas expressões artísticas explanam um aspecto quase fantasioso do mundo, muito mais fluido do que o concreto.

Fora isso, ambas as obras convergem, quando se pensa o conceito de lirismo proposto por Stalloni (2007p. 151): “O verso e o poema de forma fixa serão os meios favoritos do lirismo. Os grandes sentimentos individuais [...] serão seus temas privilegiados.” Nesse sentido, ambas as obras que constituem o *corpus* deste artigo trazem tal olhar único do eu lírico e do pintor, apresentando uma visão pessoal e particular do feminino. O poema em questão, além de ter uma forma fixa com métrica e rimas perfeitas, utiliza a fala em primeira pessoa, já a pintura é individual simplesmente por ser impressionista e não possuir uma preocupação em expor a realidade, mas representar um olhar do momento perante o toque da luz, algo que se “traduz” e pode ser aproximado do léxico do poema, conforme se verifica nos versos 4, terceira estrofe (“Sol de inverno”), 1 e 2, da quarta estrofe (“tarde”, “luz crepuscular”). O inverno, a tarde, a luz são elementos que dialogam com a estética impressionista, que pode ser comprovada em inúmeros quadros produzidos por pintores desse vertente pictórica.

A partir disso, Samuel (2011, p. 38) assevera que “Falando de si o poeta lírico fala de nós mesmos, nos seus ritmos e imagens”, portanto, a abrangência do poema “Interrogação” não ocorre

simplesmente por tratar da dúvida amorosa, mas também, por meio das figuras de linguagem: anáfora, paradoxo, metáfora e pleonasma, todas explicitadas ao longo da nossa análise; da melopeia e das escolhas lexicais do autor, posto que ele tinha múltiplas e variadas possibilidades para tratar tal tema de diversas maneiras, garantindo e perpetuando a literariedade que o crítico Jonathan Culler (1999) menciona em seu estudo.

A esse respeito, é relevante salientar que Moisés (2004, p. 262) concebe a lírica como algo que está relacionado à interioridade e às emoções humanas: “[...] por meio da confissão dos estados íntimos, o poeta comunica sentimentos acessíveis a toda gente.” Tal argumento apontado pelo referido crítico, reitera o lirismo presente na obra de Pessanha, e em todas as produções poéticas.

Algo interessante a ser ressaltado é que, mesmo com o intuito de tocar diferentes leitores, o poema em questão, semelhantemente a qualquer outro, apresenta suas particularidades, ou seja, deve ser observado em sua unidade e em sua peculiar maneira de tratar dos sentimentos e emoções do eu lírico em relação à figura feminina. Tal qual postula Cara (1985, p. 69): “Não é possível generalizar. É preciso examinar cada caso, cada texto, cada circunstância – cada poeta.”, isto é, os poemas logicamente apresentam pontos em comum, todavia, são únicos. Partindo desse raciocínio em que a intertextualidade entre “Interrogação” e *Bather* foi estabelecida, considerando-se duas obras de épocas, estilos e suportes diferentes, é preciso enfatizar que há convergências entre elas e que se dão de várias maneiras. Desse modo, é importante observar os detalhes específicos tanto no texto como na pintura de Renoir e, assim, a figura feminina serviu como ponto de ligação entre os dois campos artísticos mencionados nesse artigo, desvelando uma aproximação na maneira de representá-la, seja por meio de signos verbais ou elementos pictóricos.

O TEXTO POÉTICO, A PINTURA E O ENSINO

A crítica literária de uma obra pode ser inserida em inúmeros contextos da sala de aula, dentro da abordagem da historiografia do ensino de literatura, a qual está cristalizada no Brasil de acordo com Cereja (2005) desde 1870. Levando em conta que o docente, no ensino médio, certamente tratará do simbolismo, o poema de Pessanha é um exemplo claro de texto poético que faz parte desse movimento/período literário, e a intertextualidade com o quadro de Renoir, além de ajudar na interpretação do texto e na criação de imagens, também corrobora para o pensamento crítico dos discentes, constituindo-se em “uma das tarefas precípua da prática educativo-progressista é exatamente o desenvolvimento da curiosidade crítica, insatisfeita, indócil.” (FREIRE, 2002, p. 35).

Além da proposta historiográfica do ensino literário, relacionar a pintura de Renoir com o poema em questão também pode ser um modo de aprofundar e ampliar a interpretação de texto, já que os próprios alunos vão apontando as semelhanças entre um e outro. Caso a turma não demonstre compreensão logo de início, o/a professor(a) deve revelar as convergências em uma primeira instância, para guiar os alunos e induzi-los/instigá-los a perceber novas possibilidades de intertextualidades entre as duas manifestações artísticas, tendo em vista que muitos estudantes são tímidos, ou desconhecem aspectos relativos à pintura e à linguagem poética. Dessa maneira, toda contribuição deve ser acolhida e os alunos motivados a falar abertamente que elementos eles creem que o poema e o quadro compartilham, possibilitando a interação, o aprendizado e o diálogo entre docente e discentes.

A utilização da pintura dentro do âmbito do ensino literário pode parecer muito distante da realidade da maioria dos alunos brasileiros e, de certo modo, chega a ser um desafio para alguns, contudo, deve-se lembrar que “[...] é papel do professor partir daquilo que o aluno já conhece para

aquilo que ele desconhece, afim de se proporcionar o crescimento do leitor por meio da ampliação de seus horizontes de leitura.” (COSSON, 2009, p. 35). Portanto, inserir elementos da pintura dentro do universo do estudante é ampliar a sua carga de mundo e impulsionar nele o desejo de compreender mais a fundo certos aspectos tão distantes, ou não, de sua realidade.

Seja para um estudante de classe média alta ou um jovem de periferia, que sobrevive com muita dificuldade, a ponte entre as duas expressões artísticas cabe em ambos os contextos, claro que de maneiras diferentes. Talvez ela possa levar o aluno privilegiado a desejar visitar museus e ler livros, e assim o faça na mesma semana, entretanto, pode ser que alguém inserido nas margens da sociedade possua a escola como sua única fonte para descobrir literatura e pintura, porém, sem sombra de dúvida, os dois indivíduos irão mudar de algum modo.

É relevante levar em conta que “[...] a educação é uma intervenção no mundo” (FREIRE, 2002, p. 110), a qual ocorrerá perante o fomento no pensamento crítico dos indivíduos, pois analisar um texto e fazer relações com a pintura é possível apenas com um olhar crítico do leitor perante a obra.

O próprio discente pode vir a elaborar sua interpretação do texto por meio de uma pintura, independentemente do valor de nota. Para isso, é necessário ensinar como a leitura individual deve ser embasada na obra e valorizar e estimular a opinião do aluno, sempre que seja expressa de maneira saudável e construtiva e, se ela não corresponder ao esperado, deixar evidenciado o que é relevante, o que pode ser aproveitado para o seu aprimoramento intelectual e pessoal.

Em geral, o meio artístico é muitas vezes elitizado, por exemplo, dificilmente se imagina um jovem de classe baixa indo a um teatro, admirando uma pintura de Velázquez, seja em um museu ou até mesmo em uma plataforma *on-line*, considerando o contexto Brasil, e qual é o motivo disso? Além do dificultoso acesso a formas de lazer e à educação, pouco se estimula nos alunos o interesse pela pintura. Apesar da matéria curricular de Arte nas escolas, as menções às expressões artísticas devem ocorrer dentro de outras disciplinas, afinal, se a arte reflete a sociedade, então o interesse do aluno ocorrerá, contanto que lhe seja dada a possibilidade de tomar contato com outras formas de arte, não se restringindo apenas ao livro didático, mas propiciando um contato efetivo com o cinema, com o teatro, com a pintura, com a escultura etc.

E qual a importância do acesso à arte? Uma possível resposta a este questionamento deve sempre considerar o fato de que “[...] a arte trata do invisível, ou do indizível, é porque existe toda uma atividade psíquica a que não temos acesso a não ser através destas fendas que as obras abrem no real” (MENEZES, 2008, p. 76). Desta forma, permitir o acesso de um indivíduo à arte é entregar a ele a possibilidade de imergir em aspectos apenas possíveis a partir de tal âmbito, seja para pensar a representação do negro nas produções pictóricas do espanhol Pablo Picasso (1881-1973) ou a imagem da mulher nos quadros da pintora barroca italiana Artemisia Gentileschi (1593-1656). No entanto, a tarefa de promover o interesse nas pessoas é um desafio, mas a ligação de diferentes expressões artísticas promove uma facilidade e amplitude de descobertas que validam e compensam todos os esforços para que se proporcione o contato de qualquer ser humano com o universo e as inter-relações entre as artes.

CONCLUSÃO

Ao longo das discussões efetuadas nesse artigo, foi possível observar que o diálogo entre pintura e literatura atravessa o tempo e não se limita a um único espaço, como na comparação entre a pintura de Renoir e o poema de Pessanha, duas obras de períodos diferentes, que mesmo assim

revelam inúmeras convergências. Enquanto o pintor utiliza-se de sua paleta de cores, do formato e da força de suas pinceladas para se expressar, o poeta emprega o léxico, a morfossintaxe e a criação de imagens e, embora o primeiro crie uma imagem e o outro, um texto poético, é possível constatar que ambos tratam de um mesmo tema: a figura feminina. Palavras e imagem se complementam, se completam e possibilitam ampliar os significados e as interpretações que se possam extrair delas.

Obviamente, não estamos incentivando ou preconizando uma renúncia à análise formal da poesia, mas junto a ela, é possível somar a intertextualidade com a tela, permitindo um diálogo profícuo entre o verbal e o não verbal, extraindo sentidos múltiplos pela aproximação desses dois campos artísticos. Tais relações interartes entre literatura e pintura beneficiam não só os críticos literários, os docentes e discentes, mas também o leitor curioso que teve a oportunidade de abrir sua mente para as diferentes relações entre as distintas formas de arte.

REFERÊNCIAS

- ARBEX, M. Palavras e imagens: o diálogo entre a literatura e a pintura no século XX. **Revista de Letras**, v. 1, n. 16, 5 jul. 2017.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Carlota de Oliveira e Silva. Rio de Janeiro: Editora Ariel, 2008.
- BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**: volume único. Ivo Barroso (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- CARA, S. A. **A poesia lírica**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 20).
- CEREJA, W. R. Literatura na escola: entre o tradicional e o oficial. *In*: CEREJA, W. R. (org). **Ensino de literatura**: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura. São Paulo: Atual, 2005. p. 89 - 126.
- COSSON, R. **Letramento literário**. 2 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2009.
- CULLER, J. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.
- DAIBERT, A. **Caderno de escritos**. Júlio Castañon Guimarães (Org.). Rio de Janeiro: Sete Letras, 1995.
- FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. 22. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2002.
- MENEZES, A. T. **Manual de acesso**: a pintura como uma forma de explicar o mundo. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais Intermedia) – Universidade de Évora, Évora, 2008.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- LIMA, L. C. **Melancolia**: literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- PESSANHA, C. **Clepsidra**. São Paulo: Núcleo, 1989. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000065.pdf>. Acesso em: 07 set. 2021.
- POUND, E. **ABC of reading**. Londres: Faber and Faber, 1951.
- RENOIR, P. A. **Bather**. 1905. Pintura, óleo sobre tela.
- SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. 6. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- SILVA, F.F.S. Literatura e pintura: uma leitura possível em sala de aula. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, ano 1, p. 157-169, 2010.
- SILVA, L. C. A. Um estudo comparativo entre literatura e pintura em aquarelas de Hilda Hilst. **4ª Semana do Servidor e 5ª Semana Acadêmica**, Uberlândia, ano 30, p. 1-8, 2008.
- STALLONI, Y. **Os gêneros literários**. 3. ed. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2007. (Enfoque-Letras).