

## **Ecoss da dor através dos tempos: Sófocles, Virgílio, Picasso e Daclídio Jurandir**

Ruy Pereira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A partir dos estudos das relações intersemióticas entre imagem e texto realizados por Lessing, sistematizador de idéias dessa relação, podemos ouvir, através dos tempos, ecos da dor e a figuração do trágico que perpassam as obras dos grandes clássicos, antigos e modernos, e certamente também estão presentes na obra de um autor não-canônico do modernismo brasileiro dos anos de 1930, Dalcídio Jurandir, historicamente situado como regionalista pertencente à literatura do extremonorte do Brasil.

Lessing se apóia numa concepção do poético que ultrapassa a visão do Paragone de Leonardo da Vinci *ut pictura poesis* - que atribuía ao olhar excessivo valor: da Vinci procura inverter a hierarquia tradicional que estabelecia a precedência da poesia sobre a pintura, argumentando em termos da maior imediatividade e força dos signos da pintura, alegando que a pintura realiza a proeza de trazer à visão o mundo com naturalidade. Isso não estava à altura da poesia, que só realizaria tal feito de modo confuso e lento. Outra característica de superioridade da pintura sobre a poesia seria ser ela universal, pois dispensa a tradução, o que não se verifica com a linguagem verbal.

São essas crenças, em resumo, que serão combatidas por Lessing no estabelecimento de sua interpretação do grupo escultórico Laocoonte: o que é que existe de pictórico no registro poético, e o que é que existe de poético no pictórico, de modo que se possa estabelecer a autonomia do poético nas relações intersemióticas?

Fazendo considerações sobre o comedimento na expressão da dor corporal no grupo escultórico do Laocoonte, Lessing conclui que sua economia resulta da natureza dessa arte e dos seus necessários limites e carências inaplicáveis à poesia. Compara, então, a escultura ao texto de Virgílio e admite que não será o exagero dos traços na tradução pictórica do grupo escultórico que proporcionará o efeito estético da compaixão: É suficiente que clamores horrendos *ad sidera tollit* constitua um traço sublime para o ouvido, por mais que ele seja o que quer que for para a face.

Temos, então, que, comparados, ressaltam as vantagens do poeta, que não precisa se deter em um momento único, pois pode narrar as ações e conduzi-las ao seu clímax, preparando o fruidor para um efeito do conjunto, não de uma imagem isolada.

Lessing avança para a análise do texto dramático. Sófocles não permitiu em seu Filoctetes que apenas a dor corporal atuasse na recepção de seu texto, associou-a a outros males como a completa privação da sociedade humana, a fome e todos os desconfortos da vida aos quais estamos expostos sob um céu áspero naquela privação e reforçou e prolongou a idéia da dor corporal na ferida que não cura, um mal doloroso e incessante, um castigo divino: Apenas quando os dois casos coincidem, quando o solitário também não domina o seu corpo, quando o doente já não pode mais ajudar a si mesmo e tampouco alguém outro o faz, e as suas queixas voam soltas no ar: apenas então vemos toda a miséria que pode atingir a natureza humana caindo sobre o infeliz, e cada pensamento ainda que ligeiro com o qual nos imaginamos no seu lugar causa horror e espanto.

Vemos diante de nós apenas o desespero na sua figura mais terrível e nenhuma compaixão é mais forte, nenhuma dilacera mais a alma do que aquela que se mistura com a representação do desespero.

Não se deteve, porém, ao campo do aparente. Fez ressaltar a tenacidade do homem que, mesmo diante de dores violentas, em nada modifica seu caráter, mantém fidelidade aos amigos, o ódio aos inimigos, demonstrando a grandeza moral que um herói trágico deve portar: devem mostrar sentimento, devem exteriorizar a sua dor e permitir que a simples natureza atue sobre eles.

Por fim, Lessing soma ao conjunto de aspectos observados na construção do texto trágico, na economia poética da dor e do sofrimento, o caráter do herói humano, cujas lamentações humanas associadas às ações de um herói dão-lhe a expressão da mais autêntica natureza, conduzindo seus pares ao mesmo movimento e recuperando neles o sentimento de humanidade diante de uma dor destituída de qualquer mascaramento. Diz Lessing: Essa conversão é admirável e tanto mais comovente na medida em que é provocada pela simples humanidade.

A proposta inicial de Lessing é a discussão da anterioridade: quem serviu de modelo a quem? A isto ele propõe uma hipótese terceira: [...] talvez o poeta não tenha imitado o artista, assim como o artista tampouco imitou o poeta, mas antes ambos criaram a partir de uma mesma fonte mais antiga. A sua tese se apóia no fato de que a narração de Virgílio não concorda em nada com as que a antecederam; Lessing atribui ao poeta originalidade, no modo como narra a tragédia de Laocoonte.

Na verdade, o intuito do crítico não é esclarecer a simples questão da anterioridade, mas discutir a questão da anánke, segundo os códigos semióticos que vão estabelecer procedimentos distintos, de acordo com a natureza da arte que se pretende criar. Seus

argumentos aproximam essas artes e as faz divergirem à medida que fica claro, a cada uma, a expressão poética que se propõem atingir.

O exemplo mais convincente está na questão da vestimenta. Em Virgílio, Laocoonte está vestido, paramentado; no grupo escultórico, nu, assim também seus filhos. É evidente que para o código lingüístico verbal importa pouco a vestimenta, já que o poético instaura-se pelo que as palavras suscitam à imaginação (embora, no caso do sacerdote, elas sirvam para descrever o status da personagem). Já para a pintura, visual, Lessing ressalta que aquela contração dolorida do abdome, que é tão expressiva, teria ficado invisível. O nu, neste caso, prevalece sobre as roupas.

O que se pode concluir é que há a supremacia do poético sobre as limitações que as artes plásticas por si próprias possam apresentar, de acordo com sua natureza e com o código através do qual se utilizam para se expressar.

Decorre daí a percepção de que mais que uma imitatio ou mimesis, ocorre uma tradução do poético, que se dará de acordo com a anánke, a adequação às características que essas artes possam exigir.

A dor, nas artes plásticas, tem que ser captada no momento fecundo, no instante cênico em que a arte, espacial, comprime a sucessão das ações em ações simultâneas na busca do visível agradável.

A mesma dor, na poesia, é captada no fluxo de uma sucessão de acontecimentos, seqüência temporal de larga esfera, de ações progressivas - induções obtidas pelas ações onde o desagradável, o feio podem ser prazerosos e a descrição, mesmo minuciosa, pode sustentar a invisibilidade do objeto.

Em suma, vemos nascer no poeta o que no pintor só podemos ver acabado.



Guernica, uma ressurreição laocoônica

A leitura atenta da tragédia de Laocoonte, no livro II da Eneida, de Virgílio, já anteriormente comentada na sua relação icônica com o grupo escultórico exumado em Roma, 1506, para surpresa e espanto de quantos presenciaram tal fato, na medida em que estabeleceu um novo padrão para a representação da dor, pode, ainda, servir-nos de ponto de partida para uma leitura do quadro Guernica, de Pablo Picasso, tela pintada no ano de 1937, por ocasião da trágica revolução civil espanhola de 1936.

Ecos da dor através dos tempos, ressurreição laocoônica porque traduz a instauração do trágico que, por ruptura da unidade ontológica, passa a ser poético pela autonomia que adquire através de seus próprios ícones.

Se observarmos os significantes icônicos que no texto são narrados no fluxo de uma sucessão de acontecimentos, de ações progressivas, podemos perceber claramente que Pablo Picasso, levado pela dor da tragédia que se abateu sobre seu povo, capta, em seus momentos fecundos de significação e poesia, e traduz para o instante cênico de sua arte espacial os significantes laocoônicos de Virgílio que, nesse novo contexto, vão (re-)traduzir, pelo sentimento profundo da tragédia, toda a grandeza épica de um povo levado ao dilaceramento, ao horror e à morte.

Na fala textual de Laocoonte, Ó desgraçados cidadãos, [...] ou os gregos se ocultam encerrados neste madeiro, ou esta **máquina** foi fabricada contra os nossos mouros,[...] ó troianos, não confieis no **cavalo**. [grifos nossos], podemos perceber que o pintor, na sua representação, funde na imagem os significantes destacados; de tal modo que se pode perceber que de sua boca escancarada sai, não uma língua, mas algo como uma lança, objeto pontiagudo e ameaçador.

A seguir: Falando assim, arremessou com as vigorosas forças uma grande lança contra a ilharga e o bojo do cavalo arqueado pelas juntas. Podemos ver que o pintor seleciona, da imagem textual, a ponta da sucessão das ações, seu resultado em falência, já que é sabido o seu final. Na tela, Laocoonte jaz pisoteado e vencido pelo cavalo-máquina, e sua lança quebrada firmemente apertada na mão direita, enquanto a outra mão encena um esgar agônico. [...] Laocoonte, sacerdote de Neptuno, eleito à sorte, imolava junto dos altares solenes um grande touro. O touro é a figura que aparece ao alto, à esquerda da tela, encimando a imagem de uma mulher que lamenta a morte de seu filho - a Espanha chora duas vezes representada.

Resta-nos comentar que, na verdade, apenas refizemos o percurso previamente sugerido pela imagem na tela daquilo a que chamamos de ressurreição laocoônica, a emergência da figura humana, ao alto, à direita, que traduz bem Laocoonte numa aparição

sintetizadora e resumitiva do sofrimento humano trágico clamores horrendos ad sidera tollit – a indicar a autonomia do poético na tradução livre entre as semioses plástica e verbal.

O romance *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir, também traz para nós uma experiência intrigante de leitura, em virtude de provocar uma ruptura com o contexto da literatura nordestina, já que o ambiente narrativo dalcidiano é a Amazônia.

Seu texto, surpreendente e renovador, guarda secretos meios de transfiguração do poético que dialoga e se funde, atravessa e transpõe as dicotomias tradicionais do espaço visível/ invisível, do tempo psicológico/cronológico para um plano de transcendência, onde predomina a idéia do poético e do sublime, que poderiam ser aproximados de um realismo mágico e surreal, tipicamente latino-americano amazônico.

Sugerimos, para uma adequada leitura do autor, o caminho da percepção do pictórico, como instauração do poético que emerge da trama sugestiva do texto narrativo, que traz também fortes indicações da presença do destino trágico do herói humano estudado anteriormente em *Filoctetes* por Lessing.

O capítulo XI, *Clara, as frutas e o mistério de Clara* é especialmente dedicado à revelação do poético em meio a dura e trágica realidade. É o capítulo mais curto dos 20 que compõe o romance e seu assunto está focado nas primeiras percepções sexuais do pré-adolescente Alfredo. O menino recorda-se do encontro com uma menina, que despertou nele as sensações do sexo. A narração realista nos apresenta uma jovem destituída de atrativos convencionais de beleza física. É a partir do sorriso dela que intervém o poético e o imaginário, reinventando-a para deleite desse menino.

Desenvolve-se daí uma série de referências a outras moças que vão nos levar à Clara:

[...] Veio Clara. Clara não era namorada, era diferente. Alfredo já compreendia mais as coisas. Por onde andava era sempre espalhando o seu riso. Quando apanhava água no poço, empurrava montaria, em pé, em riba do banco do casco, se podia ver aqueles braços, aquele corpo vigoroso. Às vezes vinha, no inverno, dentro d'água. Chegava rindo, água até os joelhos, o vestido ensopado, batataranas e morurés pelos cabelos, e sanguessugas pelas pernas. [...] Gostava do verão mas o inverno era que a encantava, as águas lhe faziam mais alegre, mais doida, andando em montarias, pescando jijus para isca, jogando farinha para os matupiris que boiavam na porta da sua barraca, apanhando flor de moruré que desabrochava linda dentro d'água, para pôr ao pé de S. Pedro no oratório.

A construção da imagem de Clara é idealizada a partir da reunião fragmentária das pequenas atividades diárias de sua vida no período das chuvas. Essa primeira aparição, mais geral e exterior, completa-se com outra que inverte a dinâmica do relato:

A ocasião, mesmo, em que Clara se revelou mulher para Alfredo, se fez inesquecível [...]. Clara brincando, entrou no quarto, se atirou na cama e ficou com o corpo

abandonado com os braços jogados à toa. Clara não lhe dera a mínima sensação de sexo, nada. Mas a impressão de alguma coisa inesperada, misteriosa e profundamente viva. O corpo ficou atravessado na cama. Os olhos pararam no teto e um sorriso se desenhava na boca com uma expressão que Alfredo não compreendia mas sentia vivamente, demoradamente, até mesmo com uma certa inquietação. [...] lhe deu uma obscura sensação do proibido, do intocável, a real significação de uma nudez que não se podia ver nunca senão através daquele vestido e daquele único instante. [...] As pernas nuas tinham a cor d'água que Alfredo gostava de ver no inverno, ao meio-dia, da janela de seu chalé.

Se, na primeira aparição, a narração capta Clara em movimento e registra as ações e expressões dela que traduzem juventude, energia, força física e traços de um temperamento extrovertido; na segunda, Clara nos é apresentada em repouso, num ambiente interno, sempre acompanhada pelo olhar do menino-narrador.

Dalcídio, no segundo momento, parece inspirar-se, em parte, no sorriso enigmático da Gioconda para, a partir dele, revelar o efeito do mistério em Alfredo. A captação do instante único para o menino pode ser descrito como o momento fecundo em que se comprime a sucessão das ações anteriormente descritas em ações simultâneas na busca do visível agradável:

Os olhos pararam no teto e um sorriso se desenhava na boca. A partir dessa imagem, temos o relato do efeito: [...] obscura sensação do proibido, do intocável [...]. Clara, em síntese, é a natureza e o próprio mistério da existência, a sexualidade ainda não vivida, mas intuída pelo menino:

[...] Tudo para ela era como se comesse uma fruta muito saborosa, meio ácida, com o sumo escorrendo pelo canto da boca [...] Para Clara o mundo era aquele taperebá, aquela manga [...] Dava para Alfredo muruci com açúcar, amassado com as suas mãos. E lambia e chupava os dedos lambuzados de muruci e açúcar. [...] Era como uma criatura que tivesse nascido também das fruteiras, dos murucizeiros, das resinas, dos mururés, daquelas águas e daqueles peixes que as grandes chuvas traziam para Cachoeira.

Essa fusão Clara/natureza constrói-se, pouco a pouco, preparando o leitor para uma nova síntese plástica e muito próxima do sublime. Clara ficava em seus olhos de menino como se nunca mais envelhecesse, numa antecipação do destino trágico de Clara que está por vir:

[...] Está aí o que Clara foi fazer no Araquiza. Uma menina que sabia nadar tão bem!

- Quem, mamãe? Perguntou Alfredo, assustado.

- Clara, meu filho.

- Que foi?

- Enterrou-se ontem na Laranjeira.

- Clara, Clara, mamãe?

Mas sua mãe teve que enxotar uns patos que se aproveitaram da porta aberta. [...] A pergunta voltou para dentro de si e ficou para sempre.

A morte de Clara é o fixador de sua imagem na memória de Alfredo. De lá a retira a imaginação poética:

[...] Para onde teria ido o riso dos dentes de Clara? Sonhou: Clara, com os pés na água como raízes e pelo corpo nu as frutas nasciam já maduras, amarelinhas. Murucis, mangas, bacuris, taperebás. Era só estender o braço. Quanto mais se apanhava fruta do corpo de Clara, mais nascia fruta. Clara ou a morte de Clara tinha de ficar mistério dentro de Alfredo. [...] Com a morte de Clara as frutas deixaram de ser, como eram, tão gostosas.

Clara, outra vez, pura idealidade. Dalcídio, se valendo de sua capacidade de traduzir o verbal em imagem, faz emergir em plena atmosfera amazônica, uma Vênus Cabocla, tradução poética universal da mulher, mãe, natureza ideal, num capítulo onde a poética literária dialoga com a poesia das artes plásticas, numa intersemiose visível com a tradição das artes na história.

Sem as lições da nova estética de superação do conceito *Ut pictura poesis* empreendida por Lessing, certamente continuaríamos lendo, escrevendo e compondo obras de arte, mas sem nunca podermos explicar ou entender o que acontece conosco, quando diante delas, e por quê.

Ecos da dor através dos tempos, na perspectiva da superação da mimese e da *imitatio*, é uma busca de fundação de um novo olhar, tradutório e libertador, que deixa livre a imaginação para que se perceba, em toda a sua extensão, o poético, que percorre, intersemioticamente, artes e tempos restaurados pelo sopro iluminador de Gotthold Ephraim Lessing.