

ROSIENE ALMEIDA SOUZA HAETINGER

**TRADUZINDO A ARTE: A OBRA DE GIL VICENTE NA
POESIA DE BEATRIZ VIÉGAS-FARIA**

**PORTO ALEGRE
2008**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE**

**TRADUZINDO A ARTE: A OBRA DE GIL VICENTE NA
POESIA DE BEATRIZ VIÉGAS-FARIA**

ROSIENE ALMEIDA SOUZA HAETINGER

ORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. LÚCIA SÁ REBELLO

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2008**

Para minha mãe, pela vida, pela força, pelo exemplo.

Para meu marido, pelo amor, pelo companheirismo, pelo colorido em minha vida.

AGRADECIMENTOS

- À Lúcia Sá Rebello, pela orientação, pelo auxílio, pela segurança, pelo carinho.
- Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio.
- Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufrgs, com os quais aprendi muito.
- A Beatriz Viégas-Faria e Gil Vicente, que, além de artistas de qualidade, são pessoas amáveis, e acolheram com carinho a mim e a minha pesquisa.
- Aos professores e amigos Norberto Perkoski e Elenor Schneider, pela ajuda, apoio, amizade e palavras de estímulo, pela presença constante e estimada em minha vida.
- Aos colegas, pelas trocas, pela força, por tudo que vivenciamos.
- Aos amigos, pelo incentivo, colaboração e amizade.
- Aos meus tios Hélio e Dione, pela ajuda, pela grandeza de espírito, por tudo.
- Aos meus irmãos, por compartilharem comigo essa caminhada, sempre torcendo por mim.
- À minha família, por estar sempre do meu lado.

RESUMO

O presente trabalho propõe-se a identificar e analisar as relações intertextuais e interartísticas, através das presenças confessas e inconfessas, nos poemas da obra *Pampa pernambucano: poesia, imagens, e-mails*, de Beatriz Viégas-Faria, em confluência com a obra pictórica do artista plástico pernambucano Gil Vicente, a fim de desvelar o processo criativo da autora. Este trabalho tem como aporte pressupostos relativos à Literatura Comparada, quais sejam os estudos de tradução, a interdisciplinaridade e a intertextualidade, sendo este último considerado um conceito-chave para a análise dos poemas, assim como apóia-se em textos de filósofos, críticos literários e artistas para entender a criação na obra em análise. *Pampa pernambucano* tem um caráter singular por vários motivos, dentre eles poderíamos destacar sua essência indubitavelmente comparatista e o declarado encantamento pela obra pictórica de Gil Vicente, a qual constitui-se como principal elemento de confluência. A análise dos poemas pressupõe que as relações confessas e inconfessas difratam, ampliam os significados para o leitor tanto dos textos poéticos como da obra pictórica de Gil Vicente. Além disso, revela que a estratégia da forma de Beatriz Viégas-Faria resulta em um texto poético que consiste em uma metáfora do ofício de escrever valendo-se de relações intertextuais e interdisciplinares.

Palavras-chave: intertextualidade, interdisciplinaridade, literatura, arte, Literatura Comparada, Beatriz Viégas-Faria, Gil Vicente.

ABSTRACT

The present study aims at identifying and analyzing the intertextual and interartistic relations, through the confess and unconfess presences, among the poems of the book *Pampa pernambucano: poesia, imagens, e-mails*, written by Beatriz Viégas-Faria, in confluence with the paints of Gil Vicente, in order to understand the author's creative process. This research is based on Comparative Literature theories, as translations studies, interdisciplinarity and intertextuality (that is a key concept to analyze the poems), besides philosophical texts, literary review and artist's texts to understand the creation in *Pampa pernambucano*. This book has a singular aspect for several reasons, mainly the comparative nature and the declared passion of the pictorial work of the painter Gil Vicente shown by Beatriz Viégas-Faria, which is the main element of confluence. The analysis of the poem presupposes that the confess and unconfess relations enlarged the significances to the reader in the reading of the poems and the pictorial work of Gil Vicente's. Besides, the analysis reveals that strategy of form of Beatriz Viégas-Faria results in a poetic work that is a metaphor about writing using intertextual and interdisciplinary relations.

Key words: intertextuality, interdisciplinarity, literature, art, Comparative Literature, Beatriz Viégas-Faria, Gil Vicente.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1 PAMPA PERNAMBUCANO: UMA LEITURA COMPARATISTA.....	15
1.1 Revisitando conceitos: intertextualidade e interdisciplinaridade.....	16
1.2 <i>Pampa pernambucano</i> e uma tradutora que cria.....	20
1.3 Entre lugar, entre linguagens: a tradução intersemiótica em <i>Pampa pernambucano</i> ..	25
2 POR UMA POÉTICA DA CRIAÇÃO.....	29
2.1 A magia do ato criador.....	31
2.2 Gramáticas da criação.....	33
2.3 O olho que vê e o espírito que escreve.....	37
2.4 O devaneio como deflagrador do processo criativo.....	39
3 GIL VICENTE E BEATRIZ VIÉGAS-FARIA: DIÁLOGO ENTRE AS ARTES PLÁSTICAS E A CRIAÇÃO POÉTICA.....	48
3.1 Diálogo entre as artes plásticas e a literatura: uma incursão teórica.....	48
3.2 A arte de Gil Vicente.....	54
3.3 Beatriz Viégas-Faria: trajetória de vida e descoberta da poesia.....	60
4 TRADUZINDO A ARTE: UMA LEITURA INTERDISCIPLINAR PARA DESVELAR O PROCESSO CRIATIVO.....	64
4.1 “‘Indizível em mim’ ou meu desejo de ser Cecília”.....	64
4.2 “Posando”.....	68
4.3 “Visitas noturnas”.....	73
4.4 “Com que direito você”.....	77
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	89

INTRODUÇÃO

Encontro. Talvez essa seja a melhor palavra para definir a obra *Pampa pernambucano*¹, da gaúcha Beatriz Viégas-Faria, que constitui o *corpus* de análise deste estudo. Na verdade, foram vários encontros: da escritora com o artista plástico pernambucano Gil Vicente, de Porto Alegre com Recife, do Guaíba com o Capibaribe, e, em especial para nós, o encontro comparatista entre a arte pictórica e a literatura. Além disso, há o encontro de várias teorias da Literatura Comparada e, por isso, podemos dizer que se trata de uma obra especialmente comparatista, ou seja, *Pampa pernambucano* é, em certa medida, um livro-conceito em relação à Literatura Comparada.

Até o encontro da gaúcha com o pernambucano, Beatriz Viégas-Faria era uma tradutora literária renomada e premiada, que aspirava escrever as suas próprias produções. Esse ideal era acalentado e cultivado em oficinas de criação literária que frequentou, como as dos escritores Luiz Antônio de Assis Brasil e Armindo Trevisan e da crítica literária Léa Masina. A partir do momento em que assistiu a uma entrevista do pintor em um programa de televisão, Beatriz encantou-se com a obra pictórica do pernambucano Gil Vicente e produziu uma obra poética inovadora, a qual lhe rendeu o prêmio Açorianos de Poesia em 2001. Como o próprio título indica, o livro é composto de poemas produzidos pela autora, das pinturas de Gil Vicente e dos e-mails trocados entre eles durante todo o processo de criação do livro. Além da relação com as pinturas, Beatriz indica, tanto nas mensagens eletrônicas quanto nos rodapés das páginas do livro, algumas canções que também serviram de elemento de confluência para a produção poética.

O livro tem um caráter singular por vários motivos. Primeiramente, poderíamos ressaltar que se trata de uma obra de cunho intertextual, polissistêmico, que se constitui com uma abordagem indubitavelmente comparatista, uma vez que apresenta relações com outras

¹ VIÉGAS-FARIA, Beatriz. *Pampa pernambucano*: poesia, imagens, e-mails. Porto Alegre: Uniprom, 2000.

linguagens (*intertextualidade e interdisciplinaridade*), é resultado da escrita de uma *tradutora* literária e pelo fato de Beatriz Viégas-Faria mostrar e refletir, nos e-mails, sobre o seu processo de criação, revelando os “bastidores do texto”.

Tendo em vista todos esses fatores, pode-se dizer que *Pampa pernambucano* configura-se como uma obra singular no campo da Literatura Comparada, o que nos leva a estudá-la. Para isso, pretende-se identificar e analisar as relações intertextuais e interartísticas, através das presenças confessas e inconfessadas, em alguns poemas da obra de Beatriz Viégas-Faria, a fim de se desvelar o processo criativo da autora. Nesse sentido, é fundamental destacar que, ao constatar as semelhanças, pretendemos ressaltar as diferenças, ou seja, verificar onde se configura, em cada texto poético, o princípio criador de Beatriz Viégas-Faria, enfim, de que maneira as referências artísticas são incorporadas nos poemas, transformando-se em texto novo, não só com uma nova forma (no caso, a poética), mas também com um novo sentido. Essa análise será efetuada à luz da teoria do devaneio e da imaginação criadora e do par repercussão/ressonância do filósofo francês Gaston Bachelard e dos conceitos de intertextualidade e interdisciplinaridade, além de algumas reflexões em relação à criação e transcrição na teoria da tradução.

Frente aos aspectos apresentados, pode-se constatar que a produção poética de Beatriz Viégas-Faria é inovadora, resultado de um declarado encantamento pela obra pictórica de Gil Vicente e por outros elementos artísticos que, notadamente, a emocionaram por algum motivo. É evidente, portanto, que, antes de tudo, Beatriz Viégas-Faria é uma *leitora*. Ela lê a pintura, lê a música, lê uma obra literária e cria a partir das sensações que esses objetos artísticos suscitaram nela. Os poemas da gaúcha são o resultado da *sua* leitura. Percebe-se, portanto, que o papel do leitor em *Pampa pernambucano* é fundamental, já que sem essas impressões, sem as correlações intertextuais que Beatriz Viégas-Faria fez, não haveria os poemas, não haveria o livro.

A partir disso, entende-se que o espaço do leitor na obra de arte é muito importante: uma voz entre a multiplicidade que recria o texto, refletindo sobre esse processo e sobre a resposta que a obra pretende ser. Em “A morte do autor”, Roland Barthes considera que o escritor morre no momento em que cria o texto. Nesse sentido, a morte do autor é o nascimento do leitor. Não há dúvida que, no caso específico de *Pampa pernambucano*, as leituras interartísticas de Beatriz Viégas-Faria resultaram em poemas em que as confluências, confessadas ou inconfessadas, juntamente com a estratégia da forma (Laurent Jenny) da gaúcha, enriquecem e difratam os significados. Dito de outra forma, Beatriz, enquanto leitora das obras de Gil Vicente, não considera a pessoa do pintor para produzir seus poemas: ela lê a

obra e cria a partir do que o objeto artístico suscita nela, sem basear-se nas intenções artísticas do pernambucano ou em possíveis significados que ele tenha se proposto a dar a suas obras pictóricas. Ou seja, durante o processo de criação daquela que primeiramente se coloca como leitora de pinturas, o autor das telas “morre”, ou seja, a influência não está em Gil Vicente, mas em suas imagens e na interpretação que a gaúcha faz delas.

Tendo em vista os objetivos deste estudo, o trabalho será organizado de modo a tentar entender o processo criativo da autora. No primeiro capítulo, serão revistas e analisadas as teorias da Literatura Comparada que estão relacionadas ao livro *Pampa pernambucano*, sendo elas a intertextualidade e interdisciplinaridade e os estudos de tradução, além de uma breve inserção na questão da tradução intersemiótica. No que tange à intertextualidade e à interdisciplinaridade, podemos ressaltar que se tratam dos conceitos mais importantes em relação à obra da gaúcha, já que há, confessadamente, relações entre textos e entre áreas distintas, como as artes plásticas. Além disso, não podemos deixar de lembrar que há elementos textuais nos poemas de Beatriz que indicam a presença inconfessa de outras obras literárias que colaboram, intertextualmente, para a construção poética da gaúcha.

A respeito da intertextualidade, Tania Franco Carvalhal observa que é consideravelmente relevante pesquisar como uma arte pode se apropriar de elementos de outra sem perder sua especificidade, isto é, em que medida podemos identificar as ressonâncias na estrutura dos objetos em relação. Devemos considerar, portanto, a importância da intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva, em *Pampa pernambucano*, uma vez que se torna “chave para a leitura e um modo de problematizá-la”². Desse modo, o elemento incorporado por um texto é considerado um “formante intertextual”, produzindo novos efeitos de sentido e enriquecendo, assim, a leitura.

Em relação à interdisciplinaridade, iremos considerar principalmente os aspectos específicos da relação entre a literatura e as artes plásticas. Pantini, em seu texto “La literatura y las demás artes” considera essa interdiscursividade com as artes plásticas complexa e fascinante, ressaltando que um dos questionamentos que norteiam o trabalho do estudioso, nesse caso, é saber de que maneira as artes proporcionam material para a literatura. Além disso, Pantini destaca a possibilidade de essa relação entre a literatura e as outras artes também se manifestar nos preceitos estéticos de cada uma, tendo poéticas similares ou idênticas. Essa hipótese pode ser considerada no caso de *Pampa pernambucano*, pois Beatriz Viégas-Faria identifica-se não só com a temática de Gil Vicente, mas também com a sua

² CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 74.

técnica, já que ao analisar o gesto artístico nas pinturas e a partir de seu próprio depoimento, Gil Vicente apresenta traços do Expressionismo e do Surrealismo. Nesse sentido, sua pintura não é resultado somente de um cerebralismo, mas também de um impulso inspirador que, no caso de Gil Vicente e de Beatriz Viégas-Faria, está na esfera dos sentimentos, do sonho enquanto devaneio, que é um sonho acordado.

Um dos aspectos que distingue o trabalho de Beatriz é o fato de o livro conter e-mails trocados entre o pintor e a poeta, o que se deu anteriormente à publicação de *Pampa pernambucano*. Essas correspondências refletem o próprio processo de criação, sendo que esse desnudamento do ato criativo mostra toda a trajetória do “nascimento” do livro. As mensagens eletrônicas revelam ao leitor os “bastidores” da criação poética, ou seja, como a arte de Gil Vicente incorpora-se técnica e subjetivamente aos poemas. No caso de *Pampa pernambucano*, Beatriz Viégas-Faria aponta, nos e-mails, estratégias para produzir um poema, aliando a questão da forma com o conteúdo pleno de maravilhamento em relação à obra pictórica do pernambucano. Neste estudo, os e-mails serão analisados como parte integrante da obra, atuando como um complemento na análise dos poemas para revelar o artesanato do texto e os elementos de confluência, possibilitando ao leitor a difração, a expansão de significados. É relevante destacar que a questão dos e-mails na obra merece um estudo mais aprofundado, mas como as correspondências não são o nosso foco, deixamos para futuras pesquisas, as quais poderiam envolver, por exemplo, o conceito da auto-referencialidade.

Ainda em relação ao seu processo de criação, outros aspectos foram relevantes para a composição de *Pampa pernambucano*. Um deles é o fato de Beatriz Viégas-Faria ter uma trajetória reconhecidamente competente como tradutora literária. Sabe-se que os indivíduos que executavam essa tarefa eram conhecidos como “traidores”, tendo em vista que o escrito original não correspondia “literalmente” ao traduzido. Antigamente, “a possibilidade de traduzir indicava a preponderância das similaridades sobre as diferenças (...), atualmente pode-se dizer que a tradução ilustra a irreconciliabilidade das diferenças”³. Por isso, esta tarefa não é simples: além de atentar-se às questões lingüísticas, o tradutor deve fazer com que permaneça o “tom” da obra e sua base artístico-literária.

A partir dos anos 1970, estudos desenvolvidos na área apontaram para o fato de que a tradução é um ato criativo, mudando paradigmas. Afinal, o tradutor tem a tarefa de transpor para sua língua um texto que está inserido em idioma, cultura e contextos social e temporal

³ CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 217-218.

diferentes. Sendo assim, não redimensionar a obra literária estrangeira é torná-la ininteligível aos conterrâneos. Nesse sentido é que Haroldo de Campos nomeia essa prática de “transcrição”⁴, uma vez que ela “é também uma prática de produção textual, paralela à própria criação literária”⁵. Também o mexicano Octavio Paz, ao tratar desse tema em seu livro *Traducción: literatura y literalidad* (1971), diz que “a criação poética e a tradução são operações gêmeas”. Portanto, “não há dúvida de que a tradução alimenta a criação literária”⁶. Tendo em vista o fato da tradução literária ser compreendida como transcrição, justifica-se o fato de Beatriz Viégas-Faria ter desenvolvido o seu potencial artístico-literário. Como tradutora renomada, exercitou continuamente a composição literária, o que lhe deu bases técnicas e percepção literária para escrever *Pampa pernambucano*. Nessa seara, também ampliaremos o estudo ao atentarmos para as questões concernentes à tradução intersemiótica, que trata da tradução entre linguagens, como a que acontece nos poemas de Beatriz, os quais são escritos a partir, principalmente, das pinturas de Gil Vicente.

No segundo capítulo, intitulado “Por uma poética da criação”, serão revistas e consideradas abordagens da Literatura Comparada e da Filosofia sobre a criação. Primeiramente, teremos como norteador o texto enfático de Marcel Duchamp, “O ato criador”, que trata deste tema de forma precursora e paroxística. No item subsequente, estudaremos as questões histórico-culturais de George Steiner sobre o tema em seu livro *Gramáticas da criação*. Esta obra merece um item nesse capítulo uma vez que faz um resgate histórico envolvendo desde a Bíblia e a religião até a filosofia, a literatura, a música e a arte para resgatar o sentido da criação. Nos interstícios do denso e erudito texto-reflexão de Steiner, podemos extrair frases e pensamentos que traduzem o ato criador enquanto mistério e ciência, tendo como “ponto crucial (...) o próprio conceito de início”⁷. Para ele, “três campos se (...) articulam ao redor das noções de ‘criação’ e ‘criatividade’ – o teológico, o filosófico e o poético”⁸. Percebemos, em Steiner, idéias sobre a criação que estão intrinsecamente vinculadas ao comparatismo, mais especialmente em relação à intertextualidade que se configura como algo inevitável no processo criativo. Segundo o estudioso, “talvez a fantasia artística só possa reajustar a composição de certos mosaicos e justapor, por meio de montagens e colagens, o que já se encontrava lá. (...) Nenhuma forma de arte, pode-se sustentar, surge do nada; surge sempre *a partir* de algo”⁹. Nesse sentido, Steiner salienta que

⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.

⁵ CARVALHAL, Tania Franco. Op. cit. p. 219.

⁶ Idem, ibidem, p. 222.

⁷ STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo, 2003. p. 20.

⁸ Idem, ibidem, p. 87.

⁹ Idem, ibidem, p. 32.

“antes de nos pertencer, o ato de recepção pertence ao artista criador”¹⁰, ou seja, percebemos que o ato de ler de forma comparatista, assim como em *Pampa pernambucano*, constitui-se como algo inerente ao criador, fundamental na sua percepção de arte e na sua produção criativa. Ainda, levaremos em conta as considerações do artista plástico Wassily Kandinsky sobre o tema em ensaios que constam na obra de Steiner. Kandinsky argumenta sobre o ato criativo e a essência da obra de arte, revelando que a subjetividade é um traço inerente ao objeto artístico e que ele não nasce do nada, mas surge a partir das experiências como leitor e espectador.

No terceiro item do capítulo em questão, trabalharemos com as questões referentes ao texto *O olho e o espírito*¹¹, de Maurice Merleau-Ponty, levando em consideração, por meio da filosofia, a questão da influência do olho na pintura, suas ressonâncias na arte em geral e, mais especificamente, na poesia de Beatriz Viégas-Faria, uma vez que esse foi o instrumento usado para a captação de sentido e difração polissensorial que resultaram na obra *Pampa pernambucano*.

Ainda no segundo capítulo, revisaremos e analisaremos as questões, na filosofia, referentes a Gaston Bachelard e sua teoria do devaneio e da imaginação criadora e do par repercussão/ressonância, que justifica o processo criativo de Beatriz Viégas-Faria. Os e-mails trocados entre a gaúcha e o pernambucano evidenciam que o encantamento perante as obras pictóricas foi o principal elemento desencadeador na criação dos poemas. O maravilhamento diante de uma obra do pintor pernambucano suscita devaneios em Beatriz. Percebe-se que o encantamento da autora pelas pinturas é tão intenso que ela precisa escrever, e como, devido à prática de tradutora de obras literárias, ela tem a técnica, assim o faz.

Gaston Bachelard, em sua obra dita “noturna”, teoriza sobre o poético e as reações e associações do leitor a partir de textos poéticos¹². Esse processo pelo qual passa o leitor é chamado pelo filósofo francês de repercussão (quando a obra artística atinge a alma do leitor) e ressonância (quando o leitor sente-se instado a materializar esse sentimento, seja por meio de reações físicas ou palavras). No caso do livro *Pampa pernambucano*, pode-se dizer, portanto, que o devaneio da autora, promovido a partir das pinturas de Gil Vicente, repercutiu em sua alma, o que causou a ressonância: os poemas. Por isso, justifica-se a inclusão da teoria bachelardiana neste estudo.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 101.

¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dívida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹² Na verdade, isso vale para todo tipo de arte, já que o próprio filósofo trabalha com a teoria do devaneio, em outros de seus livros, tendo como foco o processo de repercussão e ressonância em obras pictóricas.

No terceiro capítulo, intitulado “Gil Vicente e Beatriz Viégas-Faria: diálogo entre as artes plásticas e a criação poética”, pretendemos primeiramente fazer uma breve incursão teórica sobre as questões relativas às relações entre as artes, tendo como principal referente a obra *La correspondencia de las artes*, de Étienne Souriau. Ainda nesse capítulo, trataremos da cronologia, características e análise da produção artística e profissional de Gil Vicente e de Beatriz Viégas-Faria, tendo em vista que é importante conhecê-los e entendê-los para analisar o porquê da aproximação e identificação da autora gaúcha ao pintor pernambucano. A análise das obras e da arte de Gil Vicente fornecerá subsídios das esferas da iconografia e da subjetividade para compreender as inter-relações entre suas pinturas e os poemas da gaúcha.

Em seguida, no capítulo intitulado “Traduzindo a arte: uma leitura interdisciplinar para desvelar o processo criativo”, será efetuada a análise de alguns poemas da obra *Pampa pernambucano* a fim de entender o processo criativo da autora, relacionando, para isso, os estudos teóricos, os poemas escolhidos, as pinturas e os e-mails. É importante salientar que essa análise será feita tendo em vista as relações intertextuais confessas e as inconfessadas, uma vez que o processo criativo tem um caráter essencialmente comparatista.

Finalmente, a partir do estudo teórico e da análise intertextual dos poemas, apresentaremos um panorama do que foi pesquisado, além de ressaltar a questão interdisciplinar na obra *Pampa pernambucano*, salientando a importância que acreditamos ter essa obra no campo da Literatura Comparada.

1 PAMPA PERNAMBUCANO: UMA LEITURA COMPARATISTA

Tendo em vista as relações intertextuais, intersemióticas e interartísticas, *Pampa pernambucano* é uma obra que se configura como destacadamente comparatista. Podemos aferir, é claro, que toda obra literária se constitui pelo caráter intertextual, assim como apontou Julia Kristeva quando cunhou o termo *intertextualidade*: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”¹³.

Entretanto, há algo singular na obra de Beatriz Viégas-Faria: as presenças são confessadas, ou seja, há uma intertextualidade explícita nos apontamentos nas notas de rodapé, nos e-mails. E isso não é por acaso: o livro delinea-se, de uma forma geral, a partir de uma proposta (velada) de aludir, através de versos, de forma poética, ao ato criador, ao ofício de escrever. A maioria dos poemas trata disso, camuflado em situações diversas, mas que, ao leitor atento, é a confissão de alguém que foi seduzido pelas obras dos outros. De forma mais evidente, a autora gaúcha destaca, desde o título do livro, a relação de confluência existente entre sua obra poética e as pinturas do pernambucano Gil Vicente. Entretanto, Beatriz não “leu” somente as criações pictóricas do artista plástico, e isso fica demonstrado em suas referências explícitas a outros escritores, pintores, músicos; além, é claro, da intertextualidade inconfessa, que surge em uma interpretação mais apurada do leitor.

Na verdade, poderíamos dizer que Beatriz não está desvelando somente o seu ato criativo, mas o de tantos outros escritores. O diferencial da obra da autora é essa abordagem e temática auto-referencial traduzida em versos, denotando e demonstrando o lirismo do caráter intertextual de ser poeta.

Desse modo, justifica-se a importância do estudo do processo criativo compreendido nessa obra sob um viés comparatista, já que ela abriga, literariamente, algumas das principais

¹³ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates) p. 64.

noções da Literatura Comparada. Por isso, nesse primeiro capítulo da dissertação, faremos incursões histórico-teóricas de noções relevantes para se compreender o fazer poético de Beatriz Viégas-Faria.

1.1 REVISITANDO CONCEITOS: INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCIPLINARIDADE

Fica clara a importância dos conceitos de intertextualidade e interdisciplinaridade nessa pesquisa para o entendimento, dentro de uma ótica comparatista, do processo criativo de Beatriz Viégas-Faria ao escrever *Pampa pernambucano*.

A teoria da intertextualidade, cunhada por Kristeva em 1966 tendo como base o *dialogismo* de Mikhail Bakhtin, traça um novo rumo ao estudo da Literatura Comparada, principalmente porque revigora os conceitos de “fonte e influência”. Antes, quando essas noções predominavam, havia a tendência da individualização da obra, já que a concepção era de que elementos exteriores ao texto influenciavam um receptor passivo, no caso, o escritor, e este escrevia sob a égide de outro autor que lia, admirava. A partir da noção de intertextualidade, compreendeu-se que a prática habitual de relacionar – inerente ao ato criativo – necessita de um receptor ativo, que cria em um processo antropofágico, ou seja, não recebe passivamente a influência de elementos exteriores, mas os “deglute”, transformando-os “em matéria-prima do novo”¹⁴. Há, portanto, a coletivização da obra artística, pois esta se configura como o resultado de uma mescla aparentemente obtusa e desconexa de confluências, mas coerente em sua essência enquanto arte, e a supressão das concepções de *dependência*, *antecipação* ou *originalidade*.

A reflexão sobre a noção de intertextualidade vem ampliando-se: ela é considerada um modo de interpretação, ou, conforme observa Carvalhal¹⁵, um conceito-chave para a leitura e um modo de problematizá-la, uma vez que se torna objeto instigante para o leitor e para o pesquisador em função das relações percebidas e da constante difração no modo de interpretar o texto literário. Desse modo, a intertextualidade configura-se como uma produtividade do enigma, apresentando uma parte decifrável e outra indecifrável, já que carrega em sua

¹⁴ MALTZ, Bina Friedman; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio L. P. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1993. p. 11. (Coleção Síntese Universitária, 38)

¹⁵ CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 13 - 34.

essência, indivisivelmente, as noções de memória e esquecimento. Nessa perspectiva, Sandra Nitrini acrescenta:

A linguagem poética surge como um diálogo de textos. Toda seqüência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de somação (a transformação dessa escrita). O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação.¹⁶

Laurent Jenny, por sua vez, ao refletir sobre o conceito de intertextualidade - o qual o estudioso considera inerente ao literário -, pondera que não se trata de uma adição confusa e misteriosa de vários textos, mas de um trabalho complexo com a forma, a fim de se evidenciar um sentido, resultado de uma estratégia de criação por parte do autor¹⁷. Levando em conta essas considerações, podemos dizer que Laurent Jenny aponta o texto como o organizador dos sentidos da intertextualidade. O autor ressalta que:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. (...) É um simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico¹⁸.

Ainda, em oposição ao que se fazia antes (em função dos pressupostos do século XIX de fonte e influência), quando a prática comparatista consistia em relacionar pelas identidades e/ou aproximações, Laurent Jenny assinala para a noção de comparar pela diferença, atuando em textos (aparentemente) não comparáveis, ou melhor, os das “presenças inconfessas”. Essas relações textuais emancipam a leitura, promovendo um desdobramento do conteúdo e do espaço semântico. Sobre as considerações de Jenny, Sandra Nitrini ressalta:

Assim, a análise de uma obra literária buscará inicialmente avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem e, em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou¹⁹.

A questão de uma estratégia da forma por parte do criador também é assinalada por Paul Valéry em seu livro *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*²⁰. A palavra *método* no

¹⁶ NITRINI, Sandra. Literatura comparada: história, teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 162-163.

¹⁷ JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: POÉTIQUE: revista de teoria e análise literárias. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1973. p. 5 - 49.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 21.

¹⁹ NITRINI, Sandra. Op. cit. p. 109.

²⁰ VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998.

título do texto, entendido como um procedimento complexo e não de ordenação, dá o tom da análise de Valéry sobre a “estratégia da forma” de Leonardo da Vinci, ou seja, mostra que há um processo na produção artística, evidenciado a partir de suas anotações, desenhos e estudos. A partir do resultado dessa produção, derivado de uma mescla de diferentes campos e de confluências, a obra se materializa e se consagra. A memória, metaforizada em imagem de pêndulo, é a protagonista desse processo intertextual: a do eterno retorno revitalizado. A intertextualidade é, indubitavelmente, o caminho seguido por Leonardo da Vinci (e também por Paul Valéry) em seu processo criativo; basta lembrar os manuscritos anatômicos do pintor: infundável estudo biológico de partes do corpo humano para aprimorar suas obras de arte. Em suma, em Leonardo da Vinci, em Paul Valéry e em tantos outros escritores/artistas, ter *método* significa *comparar*.

Das considerações de Laurent Jenny e de Paul Valéry fica a noção de que a intertextualidade se materializa na obra de arte a partir de um procedimento metodológico que demonstra que o processo criativo é algo consciente, uma vez que “já não se acredita no sujeito que se pretendia matéria do livro; a partir de agora inverte-se a questão: são os livros a matéria do sujeito, sujeito escrevente ou sujeito escrito”, ou seja, “a verdade literária, como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas – na intertextualidade”²¹. Ao pesquisador, mais do que descrever ou compreender o texto, cabe a tarefa de examiná-lo com o objetivo de perceber o caminho metodológico do artista e, assim, difratar e expandir o significado apreendido na obra, o que é plausível e pertinente no caso do livro de Beatriz Viégas-Faria.

Além da noção de intertextualidade, a interdisciplinaridade também é um ponto central na obra poética da gaúcha Beatriz Viégas-Faria, afinal, a relação que a autora estabelece com a pintura de Gil Vicente é evidente desde o título do livro, propondo-se como algo intrínseco e imprescindível ao processo de criação poética da autora. A interdisciplinaridade, em *Pampa pernambucano*, é elemento essencial na concepção do que a obra se propõe a ser.

De acordo com as incursões histórico-teóricas que Pantini faz em seu texto “La literatura y las demás artes”²², desde a Antiguidade reflete-se sobre a natureza da arte em geral, mas é somente a partir da segunda metade do século XIX que há uma consideração mais específica às relações entre as artes. Mesmo antes dessa época, já havia produções artísticas que evidenciavam o inter-relacionamento entre linguagens diferentes, entretanto,

²¹ JENNY, Laurent. Op. cit. p. 47.

²² PANTINI, E. La literatura y las demás Artes. In: GNISCI, A. (Org.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. p. 215-238.

poucos estudiosos refletiram sobre essa prática, sendo que entre estes podemos citar Horácio, Leonardo da Vinci, G. H. Lessing, passando, no século XX, por Wellek, Remak e Guillén. Também na Filosofia, mais especificamente na Estética, a relação entre as artes foi sempre, mesmo que não de forma central, objeto de reflexão. Cada um contribuiu, em seu tempo, com alguma noção sobre esse tema, sendo que todos procuraram, de uma maneira mais ou menos formal, descobrir os denominadores comuns que permitem a comparação entre a literatura e as outras artes.

No entanto, é somente com o advento da Literatura Comparada que se procurou compreender esse fenômeno de forma mais concreta, prática, procurando uma metodologia para tal. Tendo em vista que o ato de relacionar é inerente, próprio à esfera do comparatista, a este cabe a função de analisar os modos efetivos de encontro entre as diferentes expressões artísticas e o porquê das escolhas de determinados influxos.

Tendo em vista essas considerações históricas, podemos dizer que, nos últimos anos, mais especificamente a partir do final da década de 1940, o campo de atuação da Literatura Comparada ampliou-se consideravelmente. Antes restrita ao ramo da literatura, quando as comparações se davam principalmente entre obras literárias de diferentes nacionalidades, hoje lhe é atribuída a possibilidade de relacionar-se com várias áreas do conhecimento, o que desencadeou também uma mudança de metodologia, escolhida conforme a especificidade do objeto com o qual se relaciona. Há, portanto, na Literatura Comparada, segundo assinala Carvalhal²³, um traço de mobilidade, de natureza *mediadora*, intermediária, visto que se situa entre dois ou mais elementos, ou seja, o comparatismo caracteriza-se como *interdisciplinar*.

É importante ressaltar que essa ampliação do campo de atuação comparatista constituiu-se numa mudança de paradigma e da sua própria definição, já que o estudo das divergências entre o texto literário e a outra arte se impõe às suas possíveis semelhanças. Dito de outro modo, interessa saber como se configura na obra literária o “novo”, ou seja, de que maneira o escritor, ao estabelecer uma relação de confluência com outra manifestação artística, impõe a sua obra enquanto algo singular. Sendo assim, é consideravelmente fundamental pesquisar como uma arte pode se apropriar de elementos de outra sem perder sua especificidade, isto é, não há mais a preocupação com as influências, mas com as ressonâncias na estrutura dos objetos em relação. “Assim compreendida, a Literatura Comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários

²³ CARVALHAL, Tania Franco. Op. cit. p. 36.

ou não, e outras formas de expressão cultural e artística”²⁴. Nessa perspectiva, o comparatismo afirma-se como uma prática intelectual que não considera a literatura como um sistema fechado, mas em interação com outros meios de expressão.

Conforme Pantini²⁵, a pesquisa sobre as relações entre a literatura e as outras artes é complexa e fascinante, sendo que algumas questões norteiam constantemente o trabalho do estudioso. Uma delas é saber de que maneira as artes proporcionam material para a Literatura, a outra, em contrapartida, analisa o modo como as outras artes falam de Literatura.

Essa possibilidade de trabalhar com uma multiplicidade artística é instigante e enriquecedora para o pesquisador. Entretanto, não há como negar que existe uma certa ansiedade do comparatista, pois esse “don juanismo” em relação ao conhecimento²⁶ requer mais estudo, principalmente em áreas nas quais não se tem formação acadêmica. Mesmo assim, é inevitável lançar-se ao desconhecido, afinal, por ser ignoto, é sedutor e irresistível à alma curiosa daquele que se propõe a investigar.

No caso de *Pampa pernambucano*, percebemos que a interdisciplinaridade é mais um elemento, entre outros, que colabora para a difração de significados possíveis na leitura dos poemas de Beatriz Viégas-Faria. É nessa relação interdisciplinar explícita, associada a outras “presenças inconfessadas”, que o leitor tem a possibilidade de alargamento e de aprofundamento da interpretação poética, situação esta que enriquece ainda mais o ato de ler.

Além da intertextualidade e da interdisciplinaridade, elementos estes que, como dito, ampliam o campo de significações da obra artística, há um outro aspecto em *Pampa pernambucano* que instiga o pesquisador: o fato de Beatriz ser uma tradutora literária, levando-nos a refletir de que forma essa atividade influenciou em sua composição poética, o que será analisado a seguir.

1.2 PAMPA PERNAMBUCANO E UMA TRADUTORA QUE CRIA

Pampa pernambucano é o primeiro (e até agora único) livro de Beatriz Viégas-Faria. Sendo assim, o leitor pode questionar o que contribuiu para a formação da gaúcha enquanto

²⁴ CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios) p. 74.

²⁵ PANTINI apud GNISCI. Op. cit. p. 215-238.

²⁶ Expressão usada por Pierre Brunel em seu texto “Le Comparatiste est-il un Don Juan de la Connaissance?” In : DETHURENS, P. & OLIVIER-HENRI, B. *Fin d’un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000. p. 35-49.

escritora. Uma das respostas estaria no fato de ela ter frequentado as oficinas de criação literária dos escritores Luiz Antônio de Assis Brasil e Armindo Trevisan e da crítica literária Léa Masina. Entretanto, acrescentemos algo mais significativo: Beatriz Viégas-Faria tem como principal atividade a tradução literária, principalmente de obras de Shakespeare para a Editora L&PM, sendo reconhecida e, inclusive, premiada²⁷ por isso. Em um dos e-mails trocados com Gil Vicente e publicado no livro *Pampa pernambucano*, a autora comenta essa atividade, demonstrando consciência em relação às implicações da tradução:

e-mail 5.5.99

(...) Tradutora, redijo-me a mim mesma; com as minhas palavras tenho o controle do texto alheio, desconstruo o autor do original e apareço, rediviva, na página de créditos da publicação. *Ambiciono absorver a sabedoria alheia*. Pretendo sempre açoitá-la a própria ignorância. Em folhas de rosto, os fãs de Ray Bradbury e de Raymond Chandler podem me encontrar na horizontal, embaixo de seus escritores favoritos²⁸.

A tarefa tradutória é algo tão antigo quanto o legado das línguas, apesar de que o estudo sistemático dessa atividade seja algo recente, sendo mais especificamente estruturado na segunda metade do século XX. Nem sempre reconhecida, a tradução era (e para algumas pessoas ainda é) considerada atividade secundária, delegada a qualquer pessoa que tivesse algum conhecimento sobre determinada língua estrangeira, ou seja, uma atividade de pouca notoriedade. Contudo, não há como negar a importância do tradutor. Nas palavras de Bassnett:

Afirma-se que a tradução garante a sobrevivência de um texto. A tradução de fato se torna a vida após a morte de um texto, um 'original' novo em outra língua. Esta visão positiva da tradução serve para reforçar a sua importância como um ato de comunicação intercultural e intemporal. Quem, por exemplo, teria qualquer acesso aos poemas femininos esquecidos da Grécia antiga sem a tradução, pergunta Josephine Balmer no prefácio esclarecedor a suas traduções de poemas femininos clássicos?²⁹

Os próprios estudos em torno de uma obra traduzida ficavam circunscritos somente ao “*produto*, o resultado final do processo tradutório, e não o processo em si”³⁰. Além disso, a tradução era considerada enquanto habilidade lingüística, quase mecânica, desconsiderando-se, portanto, seu caráter artístico, criativo. Roman Jakobson³¹ já apontava para a

²⁷ A gaúcha recebeu o prêmio Açorianos de Literatura (Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre - RS) pela tradução de *Othelo*, de William Shakespeare, para a Editora L&PM. Além da obra citada, traduziu outros títulos do escritor inglês, tais como *Romeu e Julieta* (1998), *Macbeth* (2000), *Sonho de uma noite de verão* (2001), *Ricardo III* (2007) e *Henrique V* (2007). Talvez fosse interessante, em outra pesquisa, abordar as possíveis confluências da obra do escritor inglês nos poemas de Beatriz Viégas-Faria.

²⁸ VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Op. cit. p. 77. Grifos meus.

²⁹ BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 21.

³⁰ Idem, ibidem, p. 24.

³¹ JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e comunicação*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 64-65.

inconsistência dessa consideração. Ao estabelecer os três tipos de tradução (tradução intralingual, tradução interlingual e tradução intersemiótica), o linguísta ressaltava o problema da impossibilidade da equivalência, tendo em vista que a tradução é considerada apenas uma *interpretação* adequada, sendo impossível uma equivalência.

Além disso, antigamente pensava-se que as línguas formavam uma sociedade universal na qual todos, após a tradução, se entenderiam. Entretanto, já na idade moderna, percebeu-se que essa idéia não era verdadeira: são muitos costumes, instituições, temperamentos. São povos, homens diferentes. A partir dessa constatação, a tradução adquire a função não de revelar as semelhanças, mas as singularidades. Nesse sentido, a pluralidade de idiomas e sociedades mostra que cada língua é uma visão de mundo, e que cada civilização é um mundo³².

A complexidade que envolve o processo tradutório é tão grande, que poderia desanimar o tradutor, mas não é o que acontece. Graças a isso, as pessoas se aproximam, conhecem as idéias e a visão de mundo do outro. Por seu turno, conforme assinala Octavio Paz, essa heterogeneidade se revela como uma superposição de textos, uma vez que cada texto é único e, ao mesmo tempo, é a tradução de outro texto. Isso porque a linguagem já é uma versão do mundo empírico, e cada frase e signo são a de outra frase e signo. Assim, cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e um texto único³³.

Nesse sentido é que as recentes teorias dos Estudos de Tradução dão ao tradutor o *status* de criador. De acordo com Tania Franco Carvalhal:

Foram certamente os estudos desenvolvidos a partir dos anos 1970 que permitiram à tradução deixar de ser uma “arte secundária” e derivativa para lograr um estatuto próprio. O entendimento de toda tradução literária como um ato criativo abre caminho para novas posições, que têm em conta a natureza criadora do ato de traduzir e seus aspectos contextuais e que, além disso, compreendem a tradução como um ato de comunicação e de intermediação entre culturas³⁴.

Nessa perspectiva, os estudos de Haroldo de Campos e Octavio Paz configuram-se de extrema importância, uma vez que, em consonância com as tendências do século XX em relação à teoria da tradução, consideram o traduzir um ato criativo tão importante quanto a escritura literária. Conforme Octavio Paz,

(...) la actividad del traductor es parecida a la del lector y a la del crítico: cada lectura es una traducción, y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación.
 (...) la actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al

³² PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1980. p. 7-19.

³³ Idem.

³⁴ CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 219.

escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá traducir el poema que tiene bajo los ojos. (...) Traducción y creación son operaciones gemelas³⁵.

Haroldo de Campos, em “Da tradução como criação e como crítica”, corrobora a idéia de Paz quando afirma que a “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. (...) Está-se pois no avesso da chamada tradução literal”³⁶. Percebemos, portanto, na consideração de Campos, o abandono definitivo de uma tradição, que considerava a tradução algo realizável de forma mecânica, para a afirmação e consolidação da idéia de *transcrição*.

Assim sendo, há dois aspectos fundamentais em relação à tradução: a multiplicidade lingüística e cultural e a possibilidade de criar, ou, usando a terminologia cunhada por Haroldo de Campos, *transcriar*. É evidente que o primeiro exige conhecimento e pesquisa, o que pode ser alcançado por qualquer pessoa disposta a enfrentar o desafio do árduo estudo. Entretanto, a criação não compete a todos, é necessário que se tenha a prática literária, que é mais rara. Exige, além de conhecimento e muita leitura, uma cumplicidade e intimidade com as palavras e sua gênese criativa que cabe somente, como assevera Octavio Paz, aos poetas, ou seja, aos escritores.

Ainda, há um outro aspecto a ser considerado: conforme Carvalhal, “(...) como estratégia e lugar das mediações interliterárias, a tradução é modernamente considerada recurso essencial das relações com o Outro”³⁷. No caso específico de Beatriz Viégas-Faria, enquanto tradutora literária, ela está constantemente em companhia desse Outro (o escritor do texto fonte), portanto, a inter-relação não lhe é estranha, ao contrário, faz parte do seu cotidiano de trabalho. Logo, escrever poesias a partir de pintura alheia foi algo como traduzir, só que desta vez a linguagem em relação é a não-verbal. Nesse sentido, podemos considerar que a “tradução” que a gaúcha faz da obra pictórica do pernambucano configura-se como a sua interpretação sobre o sentido despertado nela a partir das pinturas³⁸.

³⁵ PAZ, Octavio. Op. cit. p. 16.

³⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.

³⁷ CARVALHAL, Tania Franco. *Imagens da tradição: Haroldo de Campos e Octavio Paz*. In: CARVALHAL, Tania Franco; REBELLO, Lúcia Sá; FERREIRA, Eliana Fernanda Cunha. (Org.). *Transcrições: teoria e prática*. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 23.

³⁸ É importante ressaltar que Beatriz Viégas-Faria não pretende fazer uma tentativa de descrição das pinturas de Gil Vicente. É a *sua* visão/interpretação dos quadros. Isso é muito importante, tendo em vista que: “(...) a relação entre o quadro pintado e o quadro descrito deve ser analisada não apenas a partir da equivalência que parece conter, mas, sobretudo, pelas indagações sobre os modos como as imagens (escritas e pictóricas) elaboram uma sintaxe do texto escrito e do quadro”. (In: WALTZ, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 62-63)

A questão da interpretação na tradução foi evidenciada, a partir de uma análise crítica do percurso histórico da teoria da tradução no século XX (período em que os estudos envolvendo o ato tradutório se intensificam), por Rodrigues³⁹, tendo como *corpus* de análise alguns dos principais nomes dos estudos em questão:

Benjamin [com o texto “A tarefa do tradutor”, surgido em 1923] afirma que a tradução garante a sobrevivência do original ao fornecer uma interpretação que se adequa ao momento histórico de sua recepção. (...) Tal manifestação “apresenta uma transformação e uma renovação de algo vivo” que vem a ser o texto original – em novas tendências e formas, imanentes no próprio original.

Ezra Pound é outro dos nomes destacados (...). (...) percebe-se que, à primeira vista, sua preocupação maior seria com a referida equivalência. Só que, ao fazê-lo, o interesse de Pound reside em eleger e preservar um dos valores presentes no texto original (o que corresponderia à “intenção” benjaminiana). Nesse sentido, a tradução apresenta uma autonomia que, na visão de Pound, pode assumir duas naturezas: a “interpretativa”, ou a “escrita original”.

A contribuição de Roman Jakobson para a questão da interpretação materializa-se em seu texto de 1959, intitulado “Sobre os aspectos lingüísticos da tradução”. (...) Para ele, a tradução é um processo de recodificação, envolvendo duas mensagens em dois códigos diferentes. O caráter interpretativo da tradução é ignorado por Jakobson, uma vez que deixa de considerar o fato de que, ao recodificar, o tradutor transforma o texto. Entretanto, Jakobson admite que há diferença entre os discursos de ordem cultural, (...) onde as categorias gramaticais carregam um alto significado semântico.

Em 1975, [George] Steiner (...) declara que a visão da tradução como hermenêutica da confiança, da penetração, da incorporação e da restituição, possibilita a superação do modelo triádico, segundo ele estéril, que tem dominado a teoria da tradução ao longo dos tempos: literalidade, paráfrase e livre imitação.

(...) no Brasil os irmãos Campos concebem o tradutor como intérprete. Na esteira do canibalismo antropofágico do nosso Modernismo, para Haroldo e Augusto de Campos traduzir significa absorver, transformar, recriar.

A partir da leitura dessa incursão histórica, percebemos que há, no ato tradutório, um caráter de mudança, de transformação, com uma dose de criação, incrementada pela capacidade interpretativa do tradutor. Essa competência hermenêutica coloca-se enquanto processo que requer a autonomia por aquele que vai incorrer na ação tradutória, o que exige confiança, já que a tradução, nesse sentido, também é recriação.

Essa “liberdade” para traduzir/criar fica evidente nos poemas de Beatriz Viégas-Faria, uma vez que eles mostram confluência com as pinturas de Gil Vicente e, ao mesmo tempo, são diferentes na medida em que apresentam uma autonomia de significado, o que garante a sua literariedade e o seu caráter de texto novo que, simultaneamente, converge para o seu objeto de confluência.

³⁹ RODRIGUES, Sara Viola. Hermenêutica e tradução: de Walter Benjamin a Haroldo de Campos. In: CARVALHAL, Tania Franco; REBELLO, Lúcia Sá; FERREIRA, Eliana Fernanda Cunha. (Org.). *Transcrições: teoria e prática*. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 95-106.

Nessa relação existente entre o texto poético da gaúcha e as pinturas do pernambucano, evidencia-se um outro tipo de tradução: a intersemiótica, assunto este que será desenvolvido a partir de uma breve incursão teórica no campo da Semiótica, a fim de entendermos melhor essa questão da tradução de um tipo de linguagem para outro.

1.3 ENTRE LUGAR, ENTRE LINGUAGENS: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM PAMPA PERNAMBUCANO

Levando em conta a especificidade do livro *Pampa pernambucano*, podemos ainda considerar o fato de tratar-se de uma tradução entre linguagens, ou seja uma tradução intersemiótica⁴⁰. Roman Jakobson foi o primeiro a considerar esta como sendo um dos três tipos de tradução existentes, como foi descrito anteriormente (tradução intralingual, tradução interlingual e *tradução intersemiótica*). Segundo ele, tradução intersemiótica é uma interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais ou, podemos acrescentar, como assevera Julio Plaza⁴¹, vice-versa.

Embora não seja nossa intenção usar as teorias e técnicas da Semiótica (conforme as prerrogativas do americano Charles Sanders Peirce) para analisar a gênese do livro *Pampa pernambucano*, acreditamos que seja necessário contemplar algumas questões que perpassam os estudos semióticos, levando em consideração o caso particularizado da obra de Beatriz Viégas-Faria⁴². Consideremos, para isso, o livro *Tradução intersemiótica*, de Julio Plaza, que reúne estudo aprofundado do autor acerca de pressupostos teóricos da Semiótica, além de atos práticos de criação artística intersemiótica.

Inicialmente, Plaza salienta a dimensão artística da tradução entre linguagens, reforçando, assim, para essa prática, o advento do termo *transcrição*, cunhado por Haroldo

⁴⁰ Semiótica é a “ciência de toda e qualquer linguagem”, ou, mais especificamente, “é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significado e de sentido”. As artes plásticas também fazem parte, portanto, do campo de pesquisa da Semiótica, enquanto linguagem não-verbal plena de significado. (SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 10 e 15)

⁴¹ PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos, 93)

⁴² As técnicas empregadas pela Semiótica para a análise de fenômenos de linguagem buscam “divisar e deslindar seu ser de linguagem, isto é, sua ação de signo”, tendo “por função classificar e descrever todos os tipos de signos logicamente possíveis”, valendo-se de descrições e análises de experiências (fenomenologia), além das “categorias do pensamento e da natureza”, elaboradas por C. S. Peirce. (SANTAELLA, Lúcia. Op. cit. p. 17, 39 e 47)

de Campos. Ainda, para o autor, a relação intersemiótica é uma característica da contemporaneidade, uma vez que estamos expostos, de forma mais intensa na atualidade, a diferentes tipos de linguagem - verbais e não-verbais -, sendo que o entremear entre elas se torna inevitável.

Em termos de estrutura formal, Plaza evidencia as principais diferenças de nuances e/ou intensidades entre a tradução interlingual e a tradução intersemiótica, principalmente no que tange a princípios referentes à prática do ato de traduzir. Diz Plaza:

O que é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade⁴³.

Nesse sentido, podemos perceber que a obra de Beatriz Viégas-Faria corresponde à essa prática, tendo em vista que ela cria poemas usando a linguagem verbal a partir de obras pictóricas, ou seja, de objetos artísticos que têm como base material a linguagem não-verbal. A tradução intersemiótica, nesse caso, como já foi dito anteriormente, não visa a uma explicação e tampouco a uma interpretação das pinturas de Gil Vicente, mas “induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades”⁴⁴.

Desse modo, diferentemente do que acontece na tradução interlingual, a qual procura, na medida do possível, aproximar duas línguas a fim de obter uma mensagem (a obra) ao menos similar, na tradução intersemiótica não há essa preocupação, até porque essa tarefa é muito difícil, já que se tratam de dois sistemas de linguagem diferentes, que têm maneiras e materiais sígnicos diferentes para expressar a mesma mensagem. Poderíamos, inclusive, considerar que o resultado de uma tradução intersemiótica se configuraria em uma *metáfora* do outro elemento em relação, resultando, portanto, em *outro* objeto de arte.

Para que se construa um novo objeto artístico a partir da relação intersemiótica, é necessário que haja um canal de comunicação dessa mensagem até o receptor. Julio Plaza destaca, no capítulo intitulado “A tradução intersemiótica como intercurso dos sentidos”, o papel das vias sensoriais como canais de percepção, sejam elas a audição, a visão e o tato. Diz-nos o autor:

A criação de sistemas de sinais é fundamental para o intercâmbio de mensagens entre o homem e o mundo. Cada sistema de sinais constitui-se segundo a especialidade que lhe é característica e que pode ser articulada com os órgãos

⁴³ PLAZA, Julio. Op. cit. p. 30.

⁴⁴ Idem.

emissores-receptores, isto é, com os sentidos humanos. Estes produzem as mensagens que reproduzem os sentidos. É pelos sentidos que os homens se comunicam entre si⁴⁵.

No caso da concepção da obra *Pampa pernambucano*, é evidente que o olho é o órgão dos sentidos que possibilitou a produção poética de Beatriz Viégas-Faria⁴⁶. Foi a partir de sua visão (em sentido conotativo e denotativo do termo) que a obra pictórica do autor repercutiu na subjetividade da gaúcha, resultando na escritura de poemas, momento esse de organização do signo, e, conseqüentemente, da construção do olhar, pois “o olho não é somente um receptor passivo, mas formador de olhares”⁴⁷.

Portanto, o fazer poético de Beatriz, constituído a partir da tradução intersemiótica criativa, tem no olho o seu decodificador sógnico e, ao mesmo tempo, subjetivo, porquanto olhar é, em *Pampa pernambucano*, “sair de si e trazer o mundo para dentro de si”⁴⁸, mundo esse que, liricamente, transcende em forma de poesia.

Após a incursão teórica feita nesse capítulo sobre aspectos da Literatura Comparada que estão relacionados ao fazer poético de Beatriz Viégas-Faria, podemos perceber que o livro *Pampa pernambucano*, além de suas qualidades em termos literários, constitui-se em uma obra que engloba várias teorias comparatistas. Em um primeiro momento, evidencia-se o seu caráter intertextual e interdisciplinar, tanto por meio das presenças confessas (Gil Vicente, a pintura, a música, Clarice Lispector), quanto das inconfessadas (as quais serão analisadas mais adiante nesse trabalho). Em seguida, percebemos que a construção poética apresenta outra característica significativa, a qual colabora com o pesquisador do processo de criação: a auto-referencialidade. Ela perpassa toda a obra da gaúcha, ressaltando esse caráter reflexivo ante o próprio ato de escrever. Por fim, o fato de Beatriz ser, mais seguidamente, tradutora literária, contribui de forma evidente na sua estréia enquanto poeta, tendo em vista que a tradução é considerada transcrição, que o traduzir significa recriar, ou seja, o fato da gaúcha ser tradutora deu-lhe condições técnicas e subjetivas para escrever *Pampa pernambucano*. Além disso, podemos dizer que, na composição dos textos poéticos, Beatriz continua atuando como tradutora, mas não entre línguas, e sim entre linguagens diferentes, como tradutora intersemiótica.

⁴⁵ Idem, ibidem, p. 45.

⁴⁶ Essa questão do olho como instrumento de contato entre Beatriz e Gil Vicente será melhor explorada no próximo capítulo, quando analisaremos as considerações de Maurice Merleau-Ponty em seu texto “O olho e o espírito”.

⁴⁷ PLAZA, Julio. Op. cit. p. 52.

⁴⁸ CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Aduino (et al.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 33.

Todos esses aspectos ressaltam a importância do estudo de *Pampa pernambucano* no âmbito da Literatura Comparada, além de serem a base de uma compreensão acerca da criação na referida obra. Entretanto, essa questão da criação, por sua complexidade de sentido, necessita de aprofundamento, o que será feito no próximo capítulo.

2 POR UMA POÉTICA DA CRIAÇÃO

Quando admiramos uma obra de arte ou quando nos entregamos à embriaguez advinda da leitura de um poema, ficamos perplexos ante a repercussão pessoal e a sua beleza estética. Configura-se um mistério quase divino a singularidade do artista. Mas, afinal, o que é necessário para se produzir arte? Seria um dom? Conhecimentos de mundo? Uma técnica bem aplicada? Tudo isso junto?

Essas questões permeiam o pensamento daqueles que, de um modo ou de outro, estão envolvidos com o processo de criação artística. Nesse capítulo, iremos tecer considerações acerca do ato criador a partir do pensamento de artistas, criadores, filósofos e pensadores do fazer artístico. Essa articulação em torno do fazer artístico será, então, o foco desse capítulo na medida em que se constitui como um fenômeno que instiga aqueles que admiram e os que fazem arte, seja ela de que modalidade for, plástica, literária ou outra.

Sobre esse tema, Ezra Pound, mais especificamente no campo da poesia, apresenta três aspectos que compõem a *poiesis* (criação): a **melopéia** (melo = som; peia = criação), a **fanopéia** (fano = imagem) e a **logopéia** (logo = conceito). Do ponto de vista de Pound,

a linguagem é um meio de comunicação. Para carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível, dispomos (...) de três meios principais:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
 2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
 3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavra efetivamente empregados.
- (fanopéia, melopéia, logopéia)⁴⁹

Ferreira Gullar, ao analisar o processo criativo do que é, no seu ponto de vista, a verdadeira arte, diz:

⁴⁹ POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1998. p. 63.

O trabalho artístico, a criação da obra, é na verdade um modo através do qual o artista se constrói fora de si, dá permanência e objetividade a sua “fantasia”. Mas, para que o artista consiga transformar elementos materiais como tela e tinta em algo impregnado de significação, deve ele entregar-se a um trabalho difícil e exigente, que consiste em insuflar espírito na matéria, em incorporar ao nosso mundo humano elementos do mundo natural, sem significado. Esse exercício encontra sentido em suas próprias dificuldades, nos obstáculos que se interpõem à necessidade do artista de deflagrar, no seio da banalidade, o maravilhoso, o dramático, o inesperado, enfim, esse acontecimento que chamamos de obra de arte.⁵⁰

A partir dessas considerações, podemos perceber que, ao longo da história da arte (plástica, literária ou outra), alguns artistas, valendo-se de perspectivas formais e temáticas, sobrepõem determinado aspecto em seu fazer literário. No campo da Literatura, poder-se-iam citar os antagonismos criadores percebidos em João Cabral de Mello Neto (metódico quanto ao fazer poético) e Mário Quintana (mais expressivo); nas artes plásticas, observa-se o mesmo quanto a Iberê Camargo (de caráter expressionista) e Mondrian (vinculado ao construtivismo), por exemplo.

Tendo em vista os exemplos citados acima, percebemos que o fazer poético é algo, de certa forma, individualizado, mas, ao mesmo tempo, obedece a preceitos comuns. A fim de entender melhor o processo de criação artística, veremos, a seguir, considerações de intelectuais envolvidos com esse tema de forma direta (artistas) ou indireta (críticos).

2.1 A MAGIA DO ATO CRIADOR

Marcel Duchamp (França, 1887-1968) é um ícone enquanto artista e também como pensador e contestador de questões que envolvem a concepção de arte. Como pintor, inicialmente foi influenciado pelo cubismo, tendo também importante participação no movimento dadá e no surrealismo. Dedicou-se à antiarte, e suas pesquisas iriam influenciar a *pop-art*. Mas talvez o mais relevante em sua trajetória tenha sido o fato de que tanto produziu quanto escreveu sobre arte (às vezes, ao lado de suas obras), sempre com textos críticos, reflexivos. Enquanto artista, Duchamp se colocava muitas perguntas, principalmente de cunho auto-referencial, tais como: “O que se pinta quando se pinta? A sua obra? A do outro? A história da arte?” Esses questionamentos suscitaram produções inovadoras, contestadoras em relação ao “elitismo” da arte, as quais resultaram em mudança de paradigmas no contexto

⁵⁰ GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993. p. 19.

artístico e no conceito de arte. Como exemplo, podemos citar os *ready-mades* e os deslocamentos, que se constituíam em objetos triviais, do cotidiano, ou palavras em uma exposição que deslocavam, direcionavam o olhar do espectador, dado o estranhamento que causavam. Segundo Coli,

(...) a atitude de Duchamp era, por volta de 1915, baseada no princípio da provocação. O que chamava *ready-made* (objetos fabricados em série, mas desviados das funções primitivas pela sua instalação numa galeria, num museu), os mictórios, porta-garrafas, rodas de bicicleta que ele impõe ao público culto, obrigam esse mesmo público a reconhecer que um objeto só é artístico porque foi aceito como tal pelas diversas “competências”: pelo museu, pelo crítico, pelo historiador⁵¹.

Uma vez que o foco deste trabalho é o processo de criação, mais especificamente do livro *Pampa pernambucano*, de Beatriz Viégas-Faria, torna-se fundamental uma leitura do texto “O ato criador”⁵², de Marcel Duchamp, tendo em vista o caráter reflexivo dos seus escritos, muitas vezes precursores e sempre indispensáveis ao estudioso das artes, além do fato de ele ser um artista, ou seja, de estar envolvido com o ato criador.

Levando em consideração a sua experiência como artista e pensador da arte, Duchamp escreveu o texto mencionado e apresentou-o na Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, Texas, nos Estados Unidos, em abril de 1957. Ele discorre sobre o fazer artístico e sua relação com o público ou, mais precisamente, com as interpretações feitas por este último. Segundo ele, “o ato criador não é executado pelo artista sozinho, o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”⁵³. A partir dessa idéia, podemos perceber que Duchamp considera que o significado de um objeto artístico não se faz de forma isolada, mas também através do olhar do público.

Essa premissa é especialmente relevante e vai ao encontro da nossa tese sobre o processo de criação artística do livro de Beatriz Viégas-Faria, nosso objeto de estudo. Afinal, de certo modo, podemos dizer que a obra de Gil Vicente tem seus significados ampliados para o leitor a partir da leitura da gaúcha traduzida metaforicamente na forma de poesia, mesmo que as intenções dela não tenham sido a de estabelecer, poeticamente, uma interpretação para as obras pictóricas do pernambucano. Entretanto, não há dúvidas de que o leitor de *Pampa pernambucano*, ao ler os poemas da autora e apreciar as pinturas de Gil Vicente, compreenderá melhor e mais profundamente as questões subjetivas contidas nos quadros.

⁵¹ COLI, Jorge. *O que é arte*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 68.

⁵² Artigo originalmente publicado em: BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁵³ DUCHAMP, Marcel apud BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 74.

Outra questão abordada por Duchamp é o fato de que o resultado do ato criativo, a obra de arte, é um processo que ele chama de “mediúnico”, ou seja, que comporta, mais do que o elemento racional, ou, em suas palavras, da “consciência no plano estético sobre o que está fazendo”⁵⁴, um componente subjetivo, até inexplicável, sendo considerado como um “embate” a relação entre esses dois elementos durante o ato criador. Afirma ele:

O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. (...) Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente⁵⁵.

Analisando o texto de Marcel Duchamp, podemos tecer algumas considerações em relação ao seu entendimento sobre o ato criador. Primeiramente, o crítico-artista admite que é difícil decifrar esse processo, mesmo levando em conta a sua consideração de que o objeto artístico é criado a partir de um elemento racional e outro subjetivo. Este último, do qual nem o próprio criador tem consciência, representa a verdadeira singularidade do artista e da obra de arte, dando margem às interpretações do leitor e suas possíveis contribuições de significado. Enfim, evidencia-se que, para Duchamp, o ato criador não é praticado somente por uma pessoa, já que os significados da obra de arte serão acrescidos pelo espectador/leitor, reconfigurando e reconstruindo, ao longo do tempo, novas maneiras de olhar o objeto artístico.

Para complementar o nosso aporte teórico acerca do tema da criação artística, iremos considerar o posicionamento de um dos maiores pensadores da atualidade, George Steiner, e do artista plástico Wassily Kandisky.

2.2 “GRAMÁTICAS DA CRIAÇÃO”

George Steiner é um autor importante, de referência para os que estudam literatura e outras artes, principalmente aos que se dedicam a pesquisar a partir dos preceitos da Literatura Comparada. Para Steiner, não há fronteiras para o conhecimento, tendo em vista que, para tecer considerações sobre determinado tema, ele perpassa diferentes áreas: literatura, filosofia, antropologia, artes plásticas, entre outras.

⁵⁴ DUCHAMP, Marcel apud BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 72.

⁵⁵ DUCHAMP, Marcel apud BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 73.

Esse perfil “babélico” é que dá o tom à sua obra *Gramáticas da criação*⁵⁶, a qual aborda, como o próprio título sugere, o sentido da gênese artística, assim como a reflexão sobre a perspectiva conceitual e histórica de noções congêneres a esse tema, principalmente no concernente à autoria, criação e invenção. É relevante, primeiramente, verificar-se que o pensamento de Steiner corrobora o de Marcel Duchamp em relação ao conceito de autoria. Ao fazer um breve percurso histórico, o autor revela que

a noção de autoria sofreu várias alterações ao longo da história e das culturas. É uma noção que passou dos grandes anonimatos coletivos da época arcaica para a fase da individuação e personalismo exaltado associado com o Renascimento e o romantismo. (...) A individualidade da voz contrasta muito com a inacessibilidade física ou psicológica do criador, sempre que a literatura ou certas articulações canônicas estão em jogo, **imputar sua origem a um escritor único, determinado biograficamente, pode representar uma definição redutora**⁵⁷.

O trecho destacado deixa claro que, para Steiner, a idéia de “autor” como “gênio”, como a peça única do processo criativo, não procede. Além disso, como dito anteriormente, esse posicionamento acorda com o de Marcel Duchamp. É importante essa visão comum de ambos sobre a questão da autoria, já que são personalidades que ocupam posições diferentes em relação ao objeto artístico: um é o leitor, o crítico, o outro é o criador. Por isso, essa idéia é reforçada, ou seja, não se trata da opinião de somente um dos lados da questão, ambos concordam com o fato de que a autoria é relativizada. Por outro lado, é conveniente lembrar que “antes de nos pertencer, o ato de recepção pertence ao artista criador”⁵⁸, ou seja, a criação começa por ele, é a sua sensibilidade em relação aos objetos de confluência e a sua performance enquanto artista que vai transformar uma matéria inerte em arte. “Assim, no mais alto grau, e de certa forma num sentido muito superior a qualquer metáfora, o artista é realmente divino para si mesmo e para seu público. Ele cria”⁵⁹. Em outras palavras, mesmo enquanto parte constituinte do objeto artístico, o leitor demonstra fascinação por aquele que materializa uma determinada idéia.

Além da questão da autoria, um outro ponto relevante do livro de Steiner, e que, na verdade, se constitui no cerne do mesmo, é a questão da criação. O autor faz um percurso etimológico, histórico e filosófico para procurar, de forma interdisciplinar, subsídios que possam contribuir em uma possível conceituação do termo, tendo em vista que, segundo ele, encontramos-nos em um período no qual o pensamento e a cultura do Ocidente estão muito fascinados e interessados pela questão das origens. De acordo com George Steiner, o ponto

⁵⁶ STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo, 2003.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 324 (grifo meu).

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 101.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 188.

nevrálgico é o enigma em relação ao início. Podemos considerar, inclusive, que a criação carrega um mistério que remete à gênese do mundo e ao fascínio que esse episódio, muitas vezes impregnado de um teor fantástico, exerce sobre as pessoas.

Para trabalhar com o conceito de “criação”, primeiramente o pensador o opõe ao de “invenção”. Dessa forma, ele concebe o primeiro como um ideal essencialmente superior ao segundo. Partindo dessa premissa, o autor afirma:

A criação, antes de tudo, é uma representação da liberdade. O processo criativo é absolutamente livre. (...) O segundo atributo essencial da criação consiste numa implicação aparentemente paradoxal: com maior ou menor intensidade, a obra criada encerra e nos proclama o fato de que ou poderia não existir ou poderia ter existido de outra maneira. (...) É a precedência e a potencialidade constante do não-ser que outorgam à criação o esplendor de sua existência como um dado e a vulnerabilidade de sua verdade. A “criação”, por isso, oferece-se por definição como *aquilo que afirma a liberdade e que inclui e exprime em sua encarnação a presença de tudo que esteja ausente de sua essência ou de tudo que poderia ter assumido uma forma radicalmente diversa*. A abstração torna tal postulado obscuro. É em sua aplicação que suas premissas ganham familiaridade e clareza⁶⁰.

Esta conceituação de arte reforça o seu caráter de algo extraordinário, singular, resultado da força criativa do artista. Nesse mesmo sentido, o pintor Wassily Kandinsky⁶¹ (1866-1944), na obra *Gramática da criação*⁶², ressalta que “a gênese de uma obra é de caráter cósmico. O criador da obra é portanto o espírito. A obra existe abstratamente antes da sua materialização, fato que a torna acessível aos sentidos humanos”⁶³. Esse posicionamento de Kandinsky reforça que a natureza da arte é subjetiva e, portanto, muitas vezes inexplicável.

Além disso, George Steiner, no trecho anteriormente destacado, lembra também que a arte é uma das mais autênticas expressões da liberdade, sendo esta uma condição inerente à imaginação, à criação artística. Nesse sentido, Wassily Kandinsky, em um ensaio intitulado “Sobre a questão da forma”, igualmente salienta a importância da liberdade para a criação. Segundo ele:

⁶⁰ Idem, ibidem, p. 142-143.

⁶¹ Wassily Kandinsky fez parte do *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), nome dado, em 1911, a um grupo de artistas expressionistas de Munique. Eles celebravam a arte das crianças e dos primitivos, mas não tinham nenhum programa artístico definido. Kandinsky descobriu que a “necessidade interior”, única capaz de inspirar a verdadeira arte, o obrigava a deixar para trás a imagem representacional, sendo assim precursor do expressionismo abstrato.

⁶² KANDINSKY, Wassily. *Gramática da criação*. Portugal: Edições 70, 1998. Esse livro contém alguns ensaios do artista sobre diversos assuntos relacionados à criação, tendo como pauta, especialmente, questões referentes à cor, à forma e ao conteúdo na pintura, além de reflexões em relação à arte em geral e, mais especificamente, à arte abstrata.

⁶³ KANDINSKY, Wassily. Conferência de Colônia. In: _____. Op. cit. p. 56. Esse artigo, inserido no livro *Gramática da criação*, trata-se de uma conferência não efetuada, a qual foi publicada, primeiramente, por Johannes Eichner a partir do rascunho de Kandinsky. Nesse texto, de 1914, o pintor evoca a sua trajetória artística para discutir questões relativas à arte pictórica, principalmente no que tange ao seu caminho até a abstração.

Nada poderá crescer a não ser num solo solto. O homem livre trabalha para se enriquecer com tudo aquilo que existe e para deixar agir sobre si a vida de cada coisa - ainda que seja a de um fósforo meio consumido. Apenas a liberdade nos permite colher o futuro⁶⁴.

Ainda sobre o mesmo tema, Kandinsky argumenta sobre o caráter obstrutivo da academia em relação ao talento, à poética artística e, conseqüentemente, à liberdade de criação. De acordo com o pintor,

a academia é o mais seguro meio para dar o golpe de misericórdia ao gênio nascente de que acabamos de falar. Ela coloca diferentes entraves mesmo ao gênio mais invulgar e poderoso. (...) Um homem medianamente dotado que tenha recebido uma formação acadêmica pode ser caracterizado como um indivíduo que assimilou a prática mas que se tornou surdo à ressonância interior. Irá confeccionar desenhos “corretos”, mas sem vida⁶⁵.

A partir dessa perspectiva de Kandinsky que corrobora a de George Steiner, podemos perceber que a liberdade, de fato, é uma condição fundamental para a criação artística. Quando o artista dela não usufrui, a subjetividade, o conteúdo da obra é prejudicado, e, conseqüentemente, não tem consistência enquanto arte, e morre.

Outra questão apontada por George Steiner acerca do ato criativo e que une, de certa forma, a sua concepção de “autoria” com a de “criação”, é a de que a composição não surge a partir do nada, ela é produto de uma gama de confluências das mais diversas procedências. Em uma passagem de sua obra, que sintetiza sua acurada percepção, Steiner refere que “o maior choque da grande literatura é o *déjà-vu*”⁶⁶. Em outras palavras, ele pondera que “talvez a fantasia artística só possa reajustar a composição de certos mosaicos e justapor, por meio de montagens e colagens, o que já se encontrava lá. (...) Nenhuma forma de arte, pode-se sustentar, surge do nada; surge sempre *a partir* de algo”⁶⁷.

Essa perspectiva em relação ao texto literário, e, aliás, muito próxima dos preceitos da intertextualidade e, por conseguinte, da Literatura Comparada, demonstra que

os modos de alusão ou de referência declarada e implícita são, na verdade, inesgotáveis. Nenhuma obra, por mais iconoclasta ou “original” (o que significa, exatamente, essa palavra?) chega a si própria ou a nós mesmos sem prefigurações. (...) É nesse sentido (um sentido, aliás, extremamente importante) que se pode afirmar que o estético e a *poiesis* se desenvolvem ao longo de uma história contínua e uma fenomenologia do adendo e da acumulação⁶⁸.

⁶⁴ KANDINSKY, Wassily. Op. cit. p. 37.

⁶⁵ KANDINSKY, Wassily. Op. cit. p. 31-32.

⁶⁶ STEINER, George. Op. cit. p. 171.

⁶⁷ STEINER, George. Op. cit. p. 32.

⁶⁸ STEINER, George. Op. cit. p. 270.

Através desse contexto de idéias sobre as questões referentes à criação, à gênese de uma obra, podemos perceber, através das contribuições do artista plástico Wassily Kandinsky e do pensador George Steiner, que a criação artística é um processo que, por um lado, carrega um tom subjetivo, mágico, até inexplicável para muitos artistas. Por outro lado, alguns aspectos são destacados como sendo fundamentais, posto que já conhecidos, como a questão da liberdade de criação e, mais importante para esse trabalho⁶⁹, que a obra não nasce do nada, ela é feita a partir de, como dita o conceito de Julia Kristeva, um mosaico de citações, constituindo-se em algo novo, em uma nova forma, mas, assim como ressalta Kandinsky, com um ingrediente essencial para ser reconhecido como arte: o seu conteúdo, seu lado “espiritual”.

O filósofo Maurice Merleau-Ponty também escreveu sobre a questão do espiritual como algo ligado à subjetividade no processo de criação artística (mais especificamente do pintor) em relação ao papel do olho como uma forma de absorção crítica do mundo, o que será analisado a seguir.

2.3 O OLHO QUE VÊ E O ESPÍRITO QUE ESCREVE

O texto “O olho e o espírito”, de Maurice Merleau-Ponty⁷⁰, é relevante nesse trabalho na medida em que delineia uma poética do olho, instrumento esse que permitiu o contato de Beatriz Viégas-Faria com a obra pictórica de Gil Vicente e que possibilitou, assim, surgir *Pampa pernambucano*.

Para Merleau-Ponty, “instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é *aquilo* que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão”⁷¹, ou seja, podemos dizer que o olho é a principal ferramenta do pintor. É ele que fará com que “sua visão se [faça] gesto”⁷², uma vez que o artista plástico pensa e sente com a matéria que dará forma ao, como diz Merleau-Ponty, *espírito*. “É essa

⁶⁹ Tendo em vista o processo criativo da autora em estudo, Beatriz Viégas-Faria, a qual revela vários objetos de confluência para a produção de seus poemas, além de outros que estão implícitos em seus versos.

⁷⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Merleau-Ponty (França, 1908-1961) foi escritor, filósofo e líder do pensamento fenomenológico na França.

⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 19-20. Grifo do autor.

⁷² Idem, *ibidem*, p. 33.

animação interna, essa irradiação do visível que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor”⁷³.

Em determinado ponto do texto de Maurice Merleau-Ponty, ele pondera que, na perspectiva do pintor, “o olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas”⁷⁴. Esse ponto de vista do pintor em relação ao mundo e o que deste poderia transformar-se em pintura corresponde, guardadas as devidas especificidades, ao que aconteceu com Beatriz Viégas-Faria na composição de *Pampa pernambucano*. Isso fica evidente na medida em que poderíamos reescrever o trecho acima conforme o ponto de vista da gaúcha da seguinte forma: o olho vê o quadro, e o que falta ao quadro para ser poesia, e o que falta à poesia para ser ela mesma, e, na página em branco, a palavra que o poema aguarda; e, uma vez feito, lê o poema que corresponde a todas essas faltas, e vê os poemas dos outros, as respostas a outras faltas. Essa modificação com fins explicativos das palavras de Merleau-Ponty mostra que uma filosofia do olho não se aplica somente ao pintor, mas a todos que apreciam a arte e, conseqüentemente, extraem subjetividade a partir da visão.

“O pintor, qualquer que seja, *enquanto pinta*, pratica uma teoria mágica da visão. Ele precisa admitir que as coisas entram nele ou que (...) o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência”⁷⁵. Entretanto, não é somente o olho que é inerente ao ofício do artista, mas também o espírito, ou seja, esse instrumento subjetivo que difrata as coisas do mundo apreendidas no olhar, transformando-as em sensações e materializando-as em arte.

Considerando essa filosofia do olhar do artista, Merleau-Ponty observa que “teria muita dificuldade de dizer *onde* está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar; meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo”⁷⁶. Nessa consideração é que podemos dizer que está o olhar de Beatriz sobre os quadros de Gil Vicente: no momento em que ela vê, enxerga além deles, vê a si mesma, identifica-se. “Diremos então que há um olhar do dentro, um terceiro olho que vê os quadros”⁷⁷, o qual, possivelmente, incitou Beatriz a escrever.

⁷³ Idem, *ibidem*, p. 38.

⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 19.

⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 20.

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 18. Grifo do autor.

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 19.

A partir dessas considerações, ponderamos que “a arte não é construção, artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo de fora. É realmente o “grito inarticulado” (...) “que parecia a voz da luz”. E, uma vez ali, ele desperta na visão ordinária das forças adormecidas um segredo de preexistência”⁷⁸. Em outras palavras, do texto de Maurice Merleau-Ponty fica a idéia de que o olho, mais do que um sentido aparentemente passivo, exerce influência vital na atividade do pintor, uma vez que se constitui como o instrumento que possibilita materializar o espiritual, ou seja, a subjetividade, a qual parece que só pode ser transcrita de forma metafórica, ou melhor, artística.

O que é captado pelo olho de Beatriz na obra de Gil Vicente transforma-se em poesia. Entretanto, para que isso acontecesse, além de enxergar as pinturas do pernambucano, ela se encantou com as imagens, o que, de fato, se constituiu no elemento motivador da criação poética. Esse cenário do ato criativo será analisado a seguir, tendo como base teorias de Gaston Bachelard.

2.4 O DEVANEIO COMO DEFLAGRADOR DO PROCESSO CRIATIVO

Tendo em vista que o foco desta pesquisa é o ato criador, consideramos que não poderíamos deixar de contemplar as reflexões do filósofo francês Gaston Bachelard sobre a sua teoria acerca da fenomenologia do devaneio e da imaginação criadora e do par repercussão/ressonância. A importância das teorias de Bachelard para esse trabalho justifica-se na filosofia do francês, a qual é baseada no encantamento perante uma obra de arte, seja plástica ou poética, dado esse que percebemos ser, conforme demonstraremos adiante, o propulsor da gênese dos poemas de Beatriz Viégas-Faria. Além disso, conforme ressalta Perkoski, “as teses levantadas pelo pensador francês sempre apresentam uma exemplificação exaustiva retirada – no caso dos seus estudos vinculados à visão noturna de sua obra – da poesia, que é geradora da faculdade de nos maravilhamos”. Para este estudo, portanto, toma-se como base alguns livros de Bachelard, principalmente *A Poética do devaneio*⁷⁹ e *A poética do espaço*⁸⁰, os quais focalizam as teorias acima mencionadas⁸¹.

⁷⁸ Idem, ibidem, p. 37.

⁷⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁸⁰ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

⁸¹ A escolha dessas duas obras de Bachelard como base para esse estudo se dá em função de que é a partir da publicação de *A poética do espaço*, em 1957, que o pensador francês “radicaliza alguns posicionamentos,

Para desenvolver suas teorias, Bachelard utiliza-se do método fenomenológico, uma vez que este “obriga a ativar a participação da imaginação criadora, pois o objetivo de toda fenomenologia é colocar, no presente, o presente da imagem. É o único método capaz de captar a imagem enquanto atualidade”⁸². Em suas obras, o filósofo francês trabalha essencialmente com imagens arquetípicas enraizadas no inconsciente⁸³. Nesse sentido, é evidente a influência da psicanálise no pensamento bachelardiano, contudo, “Bachelard jamais seguiu a rigidez sistemática da psicanálise. Ele reconhece a insuficiência do método psicanalítico para o estudo das imagens, uma vez que as transforma em símbolos (...). A imagem é outra coisa. A imagem tem uma função mais ativa”⁸⁴.

De acordo com Elyana Barbosa⁸⁵, a intenção da obra do filósofo é “descobrir como se instaura o novo, como surge a novidade; e, procurando explicar o aparecimento do novo, tanto na arte como na ciência, chegar à conclusão de que a razão e a imaginação possuem a mesma função, uma função demiúrgica, criadora de novas realidades”⁸⁶. Levando em conta as considerações de Elyana, podemos perceber que Bachelard analisa e reflete sobre a profundidade do ser, considerando-o essencialmente como um ser inventivo.

Para desenvolver as teorias do devaneio e da repercussão e ressonância, o filósofo francês parte de um fenômeno que se caracteriza, segundo ele, como o produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Explica Gaston Bachelard:

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade⁸⁷.

abandonando o método científico na análise das imagens, utilizado até então e acerca do qual afirma ter sido prudente, porém insuficiente, e propõe-se, a partir da obra em pauta, elaborar uma ‘fenomenologia da imaginação’ que teria como objeto o ‘estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade’ (BACHELARD, 1993, p. 2)”. (In: PERKOSKI, Norberto. Gaston Bachelard e a imaginação criadora. In: II Fórum Nacional da Educação: humanizando teoria e prática *Anais do II Fórum Nacional da Educação: humanizando teoria e prática*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2002. p. 165.)

⁸² BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. 2. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 1996. p. 32.

⁸³ Bachelard considera que os quatro elementos (terra, água, fogo, ar) são arquétipos que estão no nosso inconsciente, sendo que ele concebe as imagens imaginadas como sublimação desses arquétipos.

⁸⁴ BARBOSA, Elyana. Op. cit. p. 26-27.

⁸⁵ BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. 2. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 1996.

⁸⁶ Idem, ibidem, p. 23.

⁸⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. p. 2.

Esta perspectiva em relação ao elemento propulsor da imagem poética é que justifica a escolha de Bachelard como um dos principais teóricos nesse estudo: a criação está comprometida com sensações advindas da alma, com o encantamento, assim como aconteceu com Beatriz Viégas-Faria na composição dos poemas em *Pampa pernambucano*. Ela só criou porque ficou encantada com a obra de Gil Vicente, as imagens poéticas lhe vieram a partir desse encantamento, sentimento esse que não é, num primeiro momento, racional, mas que provém do coração, ou seja, de uma emoção sentida no contato com a obra artística, o que é, de certa forma, pessoal, visto que um objeto artístico pode comover mais do que outro, suscitando, assim, imagens poéticas. Nesse sentido, assinala Perkoski:

O teórico da fruição prazerosa e recriadora do leitor, na “Introdução” de sua obra *A poética do espaço* (1957), afirma que um pequeno impulso de admiração é necessário para se obter o benefício fenomenológico de uma imagem poética. Acrescenta, ainda, que essa admiração ultrapassa a passividade das atitudes contemplativas, parecendo que a alegria de ler é o reflexo da alegria de escrever, como se o leitor fosse o fantasma do escritor. Assim, para o teórico, pela repercussão de uma única imagem ocorre um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor, uma vez que todo leitor apaixonado pela leitura recalca um desejo de ser escritor. Substituindo-se o campo semântico de “ler” por “ver”, obtém-se um referencial de abordagem pertinente ao criativo trabalho de Beatriz (...) ⁸⁸.

Por sua característica essencialmente subjetiva e, portanto, difícil de ser aferida e analisada, Bachelard considera que a imagem poética não pode ser compreendida através de meios objetivos. Para ele,

só a fenomenologia - isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual - pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjetividade da imagem. Todas essas subjetividades, transsubjetividades, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é, com efeito, essencialmente *variacional*. Não é como o conceito, *constitutiva* ⁸⁹.

A partir dessa noção de imagem poética e da escolha de uma metodologia apropriada para a sua análise, Bachelard desenvolve suas teorias. No livro *A poética do espaço*, o teórico francês realiza, primeiramente, uma abordagem sobre o momento da leitura de um poema. Quando se lê um texto poético e ele atinge a alma do leitor, há a repercussão. Nesse instante, “parece que o ser do poeta é o nosso ser”, dado o envolvimento encantador do texto poético. A partir desse encantamento, há uma prefiguração de imagens proporcionadas pela poesia. E, nesse momento, é a ressonância que impera. Nela, “ouvimos o poema”, ou seja, “as ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo”. Portanto, a leitura,

⁸⁸ PERKOSKI, Norberto. Da pintura à palavra: repercussão/ressonância e devaneio poético em *Pampapernambucano*. In: IV Seminário Internacional de História da Literatura, 2002, Porto Alegre. *Anais do IV Seminário Internacional de História da Literatura*, 2001. v. único. p. 2.

⁸⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. p. 3. Grifos do autor.

a fruição, “a exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão”⁹⁰. O leitor, assim, está entregue inteiramente à imagem poética.

Percebermos que, na teoria de Gaston Bachelard, a identificação com a obra artística é um fator importante, vital para que haja encantamento, ou seja, repercussão e ressonância. Essa identificação gera um sentimento de “posse” em relação à obra, como se pode ler a seguir.

Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa - noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser⁹¹.

Essas sensações geradas a partir do processo de repercussão e ressonância de uma obra artística levam a uma perspectiva de composição. Pode-se dizer que é uma sensação de poder criar. De acordo com Bachelard, “trata-se, com efeito, de determinar, pela repercussão de uma única imagem poética, um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade lingüística”⁹². Tendo em vista essa perspectiva, pode-se afirmar, em relação ao *corpus* de análise deste trabalho, que Beatriz Viégas-Faria efetivamente criou em função da repercussão a partir das pinturas de Gil Vicente. O encantamento dela perante a obra do pintor fez com que se manifestasse a poesia na autora gaúcha. Nas palavras da autora:

Em Gil Vicente, cativam-me sobretudo a discreta elegância de seu trabalho e de sua pessoa e a sofisticação formal embutida na aparente simplicidade de sua obra, numa linha "less is more". E, no entanto, pudesse eu discorrer por longas páginas sobre o que em Gil Vicente me levou a uma criação poética primeira, eu estaria ainda assim contemplando não mais que 5% daquilo que em mim move e comove a obra plástica desse pernambucano. Do que imagino serem os outros 95% falei ao próprio Gil em e-mail de 5/2/2000, num trecho que aparece publicado em *Pampa pernambucano*: “teu material mexe comigo, pega por dentro, entra sem ser convidado no cadinho da minha história, toca cordas desconhecidas na imaginação. Que ninguém me peça explicações - eu não as tenho”⁹³.

Na mesma seara, o pintor Wassily Kandinsky usa muito a palavra “ressonância” para argumentar sobre o seu processo de criação artística. Aparentemente, tal palavra tem o mesmo sentido que o empregado pelo filósofo francês. De acordo com Kandinsky,

a ressonância é portanto a alma da forma, que só ganha vida através dela e age do interior para o exterior.

⁹⁰ Todas as passagens entre aspas desse parágrafo pertencem a BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 6-7.

⁹¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. p. 7-8.

⁹² Idem, *ibidem*, p. 7.

⁹³ Depoimento da autora. In: www.gilvicente.com.br. Acessado em 15/02/2007.

*A forma é a expressão interior do conteúdo exterior*⁹⁴.

Ainda, segundo o pintor, “o mundo está repleto de ressonâncias. Ele constitui um cosmos de seres que exercem uma ação espiritual. A matéria morta é espírito vivo”⁹⁵. Em outras palavras, percebemos que o que Kandinsky descreve é a ação/reação própria dos artistas, dos poetas, os quais vêem a realidade empírica, as coisas do cotidiano com outros olhos, dando um sentido mágico a elas, ou seja, o mundo provoca ressonâncias que se transformam em arte nas mãos de quem poetiza por meio da matéria, da forma escolhida, a qual, segundo Kandinsky, é “determinada pela *necessidade interior*, que constitui propriamente a única lei imutável da arte”⁹⁶. Como exemplo dessa ponderação do pintor acerca da ressonância a partir da matéria, das coisas do mundo, lembremos o poema “Ah, sim, a velha poesia...”, de Mário Quintana, o qual reflete, em forma de texto poético e com o lirismo próprio desse poeta gaúcho, sobre a questão em pauta.

Ah, sim, a velha poesia...

Poesia, a minha velha amiga...
 eu entrego-lhe tudo
 a que os outros não dão importância nenhuma...
 a saber:
 o silêncio dos velhos corredores
 uma esquina
 uma lua
 (porque há muitas, muitas luas...)
 o primeiro olhar daquela primeira namorada
 que ainda ilumina, ó alma,
 como uma tênue luz de lamparina,
 a tua câmara de horrores.
 E os grilos?
 Não estão ouvindo, lá fora, os grilos?
 Sim, os grilos...
 Os grilos são os poetas mortos.

Entrego-lhe grilos aos milhões um lápis verde
 um retrato
 amarelecido um velho ovo de costura
 os teus pecados as
 reivindicações as explicações – menos
 o dar de ombros e os risos contidos
 mas
 todas as lágrimas que o orgulho estancou na fonte
 as explosões de cólera
 o ranger de dentes
 as alegrias agudas até o grito
 a dança dos ossos...

Pois bem,

⁹⁴ KANDINSKY, Wassily. Op. cit. p. 15. Grifos do autor.

⁹⁵ Idem, ibidem, p. 30. Grifos do autor.

⁹⁶ Idem, ibidem, p. 48. Grifo do autor.

às vezes
de tudo quanto lhe entrego, a Poesia faz uma coisa que
parece nada ter a ver com os ingredientes mas que
tem por isso mesmo um sabor total: eternamente esse
gosto de nunca e de sempre⁹⁷.

Nesse contexto, podemos considerar também a teoria do devaneio do filósofo francês. Primeiramente, devemos contemplar o alerta de Bachelard em relação ao devaneio a fim de delinear um conceito em relação a esse termo no contexto teórico bachelardiano: ele se caracteriza como um sonho que se sonha de forma consciente, acordado, ou seja, opõe-se ao sonho da noite, uma vez que se constitui como um devaneio poético, que advém do contato com uma obra artística. Afirma ele:

Tal é, para nós, a diferença radical entre sonho noturno e devaneio, diferença essa que pertence ao âmbito da fenomenologia: ao passo que o sonhador noturno é uma sombra que perdeu o próprio eu, o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo, pode, no centro do seu eu sonhador, formular um *cogito*. Noutras palavras, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio⁹⁸.

Essa “presença consciente” do leitor no momento do devaneio poético acontece quando uma imagem poética encanta o leitor a ponto de suscitar uma gama de sensações. De acordo com Gaston Bachelard, “a imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes. Pelo menos, a fenomenologia tem boas razões para tomar a imagem poética em seu próprio ser, em ruptura com um ser antecedente, como uma conquista positiva da palavra”⁹⁹.

Por conseguinte, o devaneio poético bachelardiano apresenta uma característica interessante, principalmente para a análise que se pretende fazer nesse trabalho acerca do processo criativo de Beatriz Viégas-Faria na composição dos poemas de seu livro *Pampa pernambucano*: este fenômeno desperta o desejo de expressar as sensações polissensoriais advindas do contato com uma obra artística que tenha promovido um encantamento. Nesse sentido, podemos entender que, para Gaston Bachelard, o devaneio desperta uma consciência de poeta no leitor, condição esta que, se colocada em prática, pode gerar uma outra obra. Desse modo, consideramos que “vivendo de todos os reflexos de poesia que lhe trazem os poetas, o eu que sonha o devaneio descobre-se não poeta, mas eu poetizador”¹⁰⁰. Percebemos que, tendo em vista esse argumento, Bachelard corrobora um dos preceitos fundamentais da Literatura Comparada: o da intertextualidade, já que ele diz que o indivíduo que escreve a

⁹⁷ QUINTANA, Mário. *A vaca e o hipogrifo*. São Paulo: Globo, 2006. p. 220.

⁹⁸ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. p. 144. Grifos do autor.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 3.

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 22.

partir do que o devaneio lhe proporcionou em termos de poeticidade, o faz a partir do seu “aprendizado” com a leitura de outros poetas. Além disso, o filósofo francês parece apontar para a importância do que em Literatura Comparada chamamos de confluência. Veja-se:

Quem vive para a poesia deve ler tudo. Quantas vezes, de uma livre brochura, jorrou para mim a luz de uma imagem nova! Quando aceitamos ser animados por imagens novas, descobrimos irisações nas imagens dos velhos livros. As idades poéticas unem-se numa memória viva. A nova idade desperta a antiga. A antiga vem reviver na nova. Nunca a poesia é tão una como quando se diversifica¹⁰¹.

Em suma, Gaston Bachelard salienta que “esses documentos formados pelo devaneio são a matéria mais propícia para ser modelada em poemas”¹⁰². Em outras palavras, o devaneio suscita uma necessidade de expressar essas sensações materialmente (palavra, tinta, barro, etc). Por conseguinte, devemos considerar que

o devaneio que queremos estudar é o devaneio *poético*, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O sonhador escuta já os sons da palavra escrita¹⁰³.

Tendo em vista essas considerações, é possível deduzir que, no contexto da obra *Pampa pernambucano*, o devaneio de Beatriz Viégas-Faria em relação às obras do pintor Gil Vicente dá a ela consciência de poeta: por isso a necessidade de escrever poemas. E, por ter a técnica, assim o faz. Além disso, devemos ressaltar que a escolha pelas teorias de Gaston Bachelard se constitui numa opção de análise que perpassa fundamentalmente pela subjetividade. Uma vez que tratamos do devaneio, da repercussão e da ressonância, que são fenômenos intrinsecamente pessoais, e, portanto, imensuráveis, indescritíveis objetivamente, acreditamos também que a fenomenologia é, conforme argumentos de Bachelard, o melhor método para a nossa análise. A fenomenologia admite e tem a ousadia de percorrer os meandros nebulosos, difíceis da subjetividade (muitas vezes repudiada pelo meio acadêmico), tratando de fenômenos inexplicáveis objetivamente até por quem passa pelos processos de repercussão/ressonância e devaneio nomeados por Gaston Bachelard. Enfim, parece-nos que a teoria bachelardiana aplica-se sobremaneira no tipo de texto analisado: a poesia, que, com certeza, implementa diferentes disposições sensoriais àquele que se aventura nos meandros do lirismo das palavras.

¹⁰¹ Idem, ibidem, p. 26.

¹⁰² Idem, ibidem, p. 153.

¹⁰³ Idem, ibidem, p. 6. Grifo do autor.

Para finalizar esse capítulo, lembremos que muitos outros artistas plásticos, escritores e críticos escreveram sobre o ato criativo. Podemos citar, por exemplo, as considerações de Iberê Camargo, Octavio Paz, Ricardo Piglia, Jorge Luiz Borges, Umberto Eco, Edgar Allan Poe, Maurice Blanchot¹⁰⁴, além das inúmeras obras de correspondência entre autores¹⁰⁵ que acabam por articular sobre o ato criativo e os anseios e particularidades da arte de escrever. Dessa gama de trabalhos, optamos por dois artistas plásticos, um crítico e dois filósofos, escolhas essas que se justificam pelo enfoque dado pelos autores sobre o processo de criação, embora cada um elabore seu pensamento de um modo específico, a partir de um ponto de vista particular, concernente com a sua área.

Marcel Duchamp e Wassily Kandinsky são a voz do artista plástico que articula idéias sobre a sua própria atividade e, conseqüentemente, a de muitos. Duchamp, com o texto “O ato criador”, é considerado um ícone no que tange a reflexões sobre a arte e o fazer artístico. Nesse texto, ele pondera sobre o papel do leitor enquanto recriador da obra de arte, pensamento este que corrobora com os pressupostos da Literatura Comparada e com o processo criativo de Beatriz Viégas-Faria. Já Kandinsky e, também, o filósofo Maurice Merleau-Ponty refletem sobre a criação de um ponto de vista mais específico: Merleau-Ponty considera o papel do olho na criação e na leitura da obra de arte, enquanto que o pintor pondera sobre as ressonâncias do artista que resultam em uma obra de arte, opinião quanto à questão da forma e do conteúdo e reflexões relativas à gênese da criação. Este último também é o cerne da obra de George Steiner usada como referência para esse trabalho: *Gramáticas da criação*. Tendo em vista que Steiner é considerado uma referência fundamental em relação às teorias da Literatura Comparada, seu texto aborda a questão da criação a partir de um olhar comparatista, um olhar investigador que se baseia em conhecimentos de diferentes áreas para assinalar um sentido conceitual e histórico para os termos criação, invenção e autoria. Gaston Bachelard, por sua vez, considerado um elemento-chave nesse trabalho, detém-se mais no componente subjetivo da criação artística. As suas teorias sobre o devaneio e o par repercussão/ressonância contemplam sobremaneira o processo criativo de Beatriz Viégas-

¹⁰⁴ Destes autores, alguns livros de referência sobre o assunto são: CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos Guardados*. São Paulo: USP, 1998; PAZ, Octavio. “A revelação poética” e “A inspiração”. In: ____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982; PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994; ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985; POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985; BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita* - 1. SP: Escuta, 2001.

¹⁰⁵ Alguns exemplos de obras de correspondência são: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Ítalo Moriconi (org). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002; ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, sd.

Faria, uma vez que o encantamento da gaúcha em relação às obras de Gil Vicente deflagra seu processo criativo, incitando-a a escrever.

Por fim, delinear, como o título desse capítulo pressupõe, uma poética da criação, não foi exatamente o nosso objetivo. Entretanto, tendo em vista as considerações feitas, podemos dizer que a criação artística se constitui em um processo singular, a qual depende de muitos fatores, sendo os mais destacados, a saber, a liberdade para criar, um olhar encantado e poético sobre as coisas do mundo, uma relação harmoniosa entre a forma e o conteúdo, a consciência de que a obra não surgiu do nada e que, conseqüentemente, não termina no ponto final, na última palavra ou na pincelada derradeira, ela continua no olhar do leitor, nas ressonâncias daquele que vai apreciar, ler, se identificar e devanear sobre uma obra artística, reconfigurando, assim, significados.

3 GIL VICENTE E BEATRIZ VIÉGAS-FARIA: DIÁLOGO ENTRE AS ARTES PLÁSTICAS E A CRIAÇÃO POÉTICA

Neste capítulo, iremos tecer considerações acerca da relação entre a literatura e as artes plásticas no campo da criação poética. Para isso, faremos, primeiramente, uma incursão teórica sobre os conceitos de arte e literatura que sejam pertinentes ao trabalho artístico de Gil Vicente e Beatriz Viégas-Faria. Subseqüentemente, ponderaremos sobre a trajetória de vida e de trabalho da gaúcha e do pernambucano a fim de entender a atmosfera estética que permeia suas obras. Por fim, analisaremos quatro poemas do livro *Pampa pernambucano*, buscando compreender de que forma se dá a intertextualidade, através das presenças confessas e inconcessas, nos textos poéticos de Beatriz, assim como o seu processo de criação.

3.1 DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E AS ARTES PLÁSTICAS: UMA INCURSÃO TEÓRICA

A pesquisa sobre as relações entre a literatura e as outras artes é algo complexo e fascinante. Ao pesquisador cabe conhecer as artes que pretende estudar, o que pode ser instigante e, ao mesmo tempo, pode angustiar. De acordo com Pantini¹⁰⁶, algumas questões norteiam constantemente o trabalho do estudioso, como saber de que maneira as artes proporcionam material para a literatura, sendo que o fato de a arte literária ter como material a palavra facilita uma potencial inter-relação. Conforme lembra o estudioso supracitado, há muitos exemplos de interdisciplinaridade, entre eles destacamos os múltiplos talentos de

¹⁰⁶ PANTINI, E. La literatura y las demás Artes. In: GNISCI, A. (Org.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. p. 215-238.

alguns artistas que transitavam entre diversos tipos de arte, como foi o caso de Leonardo da Vinci - pintor, escritor, músico - e Michelangelo - escultor, pintor, poeta.

Para adentrarmos em um estudo comparativo entre diferentes artes, é imprescindível, primeiramente, entender a conceituação de cada uma delas, assim como fazer uma incursão histórica a fim de situarmos o tempo e o espaço dos artistas estudados neste trabalho, quais sejam Gil Vicente e Beatriz Viégas-Faria. Entretanto, é importante ressaltar que tanto o conceito de arte como o de literatura não são estáticos, modificando-se ao longo do tempo.

Nesse sentido, no que tange à literatura, podemos iniciar com a noção de Aristóteles, que, em seu texto *Poética*, evidencia o conceito de mimesis, ou seja, a obra de arte tem por base e imita uma realidade pré-existente. Portanto, a Literatura, para Aristóteles, é a reprodução do mundo real. A partir dessa imitação, que é congênita ao homem, ele se compraz com o que é representado pela identificação e pelo entendimento do processo de criação (poiesis).

Por seu turno, Iuri Lotman retoma o conceito de literatura em Aristóteles na medida em que nega o autotelismo na obra literária, considerando a literatura como aberta enquanto processo de revelação do mundo. Contudo, Lotman renova o conceito da obra de arte literária compreendendo-a num universo composto por dois movimentos paradoxais: aberto (já abordado por Aristóteles) e fechado, pela materialização (palavra e forma), já que há um uso peculiar da linguagem enquanto processo de construção.

Em uma noção mais recente, Terry Eagleton, por sua vez, conceitua literatura como escrita imaginativa, ficção, com uso peculiar da linguagem. É um discurso sem finalidade prática e imediata, sendo uma escrita respeitada e valorizada. Entretanto, o teórico observa também que o conceito de literatura e o ato de classificá-la são instáveis, já que não é categoria objetiva e descritiva, tampouco é o resultado de uma opinião individual.

Com o propósito de delinear um conceito de arte, consideremos as palavras de Souriau:

¿Qué es el arte? Si hemos de dar un concepto general, “el arte es actividad instauradora”. Es el conjunto de las búsquedas, orientadas y motivadas, que tienden expresamente a conducir un ser (...), desde la nada, o desde un caos inicial, hasta la existencia completa, singular, concreta, de la que da fe su presencia indiscutible¹⁰⁷.

¹⁰⁷ SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 34.

Na verdade, muito se escreve sobre arte, mas, assim como acontece com a literatura, seu conceito é muito difícil de se estabelecer, dada a sua subjetividade. Poderíamos dizer que arte são certas manifestações do ser humano com um caráter metafórico, a qual concretiza-se em um determinado material à escolha do artista, conforme sua afinidade (palavra, tinta, carvão, nanquim, etc). Entretanto, essa conceituação é vaga e imprecisa, o que talvez se justifique no valor impalpável da arte. Afirma Coli:

Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museu. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto. Nossa cultura também prevê locais específicos onde a arte pode manifestar-se, quer dizer, locais que também dão estatuto de arte a um objeto¹⁰⁸.

Diante disso, parece que fica mais fácil saber o que é arte: basta que um crítico nos aponte ou que esteja em uma galeria. No entanto, a arte de que iremos tratar aqui é a arte contemporânea, que é a arte de Gil Vicente. E se é difícil estabelecer um conceito de arte, mais difícil ficou com o advento da arte contemporânea, principalmente após Marcel Duchamp. Assim, histórica e academicamente, podemos dizer que

a expressão *arte contemporânea* se impôs, sobretudo, a partir dos anos de 1980, para referir-se à arte produzida a partir do final dos anos de 1960. Ela nasceria, segundo Catherine Millet, no espaço entre 1960 e 1969, período em que surgiram a Pop Art, o Novo Realismo, a Op Art e a Arte Cinética, a Minimal Art, Fluxus, os Happenings, a Arte Conceitual, a Arte Povera, a Land Art, a Body Art, a Support Surface, as Instalações que se valem de materiais heterogêneos (materiais de diversa ordem). A arte ocupa, nesse momento, um espaço de liberdade nunca antes visto. Segundo a autora francesa, “a expressão arte contemporânea” suplanta o conceito de “vanguarda”, para designar a arte atual, a arte viva, uma arte de pompa. Na idéia de arte contemporânea parece estar pressuposta uma nova estratégia de linguagem na arte, a marca de um “cutting edge”. Nesta idéia, podem ser articuladas formas visuais, literárias, teatrais, musicais, coreográficas, de design, as novidades trazidas pela tecnologia. A arte contemporânea é uma arte que renova as formas de expressão artística existentes. Transgride limites desses diferentes meios de expressão artística, coloca-se entre eles, é “intermídia” e transgride significados correntes no uso da cultura. Neste sentido, é uma arte que propõe um constante processo de “ressignificação”. É uma arte que põe em cheque a idéia de perenidade da obra, coloca em evidência a “atitude”, a situação em vez da forma. Estes são alguns dos fundamentos estratégicos na articulação da sua linguagem¹⁰⁹.

A partir do exposto, percebemos que a arte contemporânea põe em cheque o próprio conceito de arte, assim como fez, de forma paroxística e precursora, Marcel Duchamp. Esses questionamentos feitos pelos protagonistas desse cenário, os artistas, também atingem o público, que reage com perplexidade ante esse modo de pensar e fazer arte. Seguramente,

¹⁰⁸ COLI, Jorge. *O que é arte*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 10-11.

¹⁰⁹ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Arte contemporânea e crítica de arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa. *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado, 2005. p. 35-36.

poderíamos dizer que a palavra que sintetiza o sentimento do público em relação à obra de arte é *estranhamento*. Esse é o sentimento que parece transparecer no rosto de muitas pessoas que vão a alguma exposição de arte contemporânea. Além do semblante, o comportamento também instiga, pois não sabem como “se portar” diante de uma obra. Uma das causas dessas dúvidas é o conceito, que imperou por muito tempo, de que a arte era sinônimo de elite, de algo “nobre”, intocável. Vários quadros de pintores renomados encontram-se, até hoje, expostos em galerias de arte resguardados por redomas de vidro que impedem uma efetiva aproximação do espectador. Como se ater, se assim desejar, a alguns detalhes da pincelada do artista, o que talvez revelaria um resquício do ato produtivo?

Na arte contemporânea, esse “elitismo” foi questionado e, de certa forma, superado por alguns artistas: agora o espectador não só pode ver, mas muitas vezes tocar, comer, cheirar ou até modificar a obra. Em relação a isso, de forma precursora, Marcel Duchamp invocou os deslocamentos, quando um objeto trivial, do cotidiano, entra em uma exposição e direciona, redimensiona o olhar.

No entanto, a construção do olhar do público ante essas transformações no conceito de arte – que ainda está em construção - é algo lento, gradual. De acordo com Cristina Freire¹¹⁰, as “exposições são frestas do imaginário individual e coletivo”, sendo que esse imaginário é oriundo de uma tradição construída na modernidade, datado a partir de uma concepção de exposição advinda de uma influência do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, nos anos 1940. Este modelo “sugere uma atitude quase ritual ante as obras expostas, reafirmando uma certa teologia da arte. (...) O visitante, ritualisticamente, deve anular seus demais sentidos: falar baixo, não tocar, mover-se lentamente”¹¹¹.

Como Hans Robert Jauss promulgou em sua *Estética da recepção*, o leitor (e, no caso da arte, o espectador) tem um “horizonte de expectativas” quando entra em uma galeria ou museu: ele espera ficar apenas numa posição contemplativa. Entretanto, a arte contemporânea subverte o conceito de espectador e de “normas de conduta” em uma exposição: há momentos em que ele não sabe se o extintor de incêndio na parede está ali por sua função conhecida por todos ou se é um objeto artístico. Instaura-se o estranhamento. Contudo, esse mesmo objeto encontra-se em um espaço museal consagrado socialmente para abrigar obras de arte. Portanto, depois da surpresa, o espectador tenta entender o porquê da escolha do artista, a

¹¹⁰ FREIRE, Cristina. Arte contemporânea e instituições: a exposição como fresta do imaginário. In: PANITZ, Marília; AZAMBUJA, Renata. (Orgs.). *História (s) da arte: do moderno ao contemporâneo*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil/Universidade de Brasília, 2004. p. 73.

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 76.

razão da criação, o conceito que está subentendido. Afinal, aquele objeto está em uma exposição, sendo assim, já foi aceito em determinadas instâncias críticas da arte. Em outras palavras, “a arte pode estender indefinidamente seu campo, mas, quando colocamos num objeto a etiqueta ‘artístico’, estamos transformando-o irremediavelmente”¹¹².

Perante todo esse estranhamento, pode-se inferir que a arte contemporânea afastaria o espectador comum das exposições. No entanto, isso não acontece, pois não é essa a sua intenção. Ao contrário: há, atualmente, uma recusa ante “qualquer pretensa formalidade e objetivismo do espaço museológico (...), percepção que se furta às cronologias rígidas da História da Arte, formalizadas em percurso a serem ordenadamente seguidos pelos visitantes adestrados e passivos”¹¹³. Essa nova postura abre caminhos no imaginário do espectador, uma vez que ele se percebe como co-participante de uma criação artística, interagindo, mesmo que somente com a sua indignação e estranhamento, afinal, uma das funções da arte é essa: deslocar, arrancar o indivíduo de sua solidão e ampliar suas perspectivas¹¹⁴.

Tendo em vista essas considerações sobre as noções de arte e literatura, percebemos que elas têm muitas coisas em comum, sendo que a sua principal diferença está na materialidade usada: uma lida com as palavras, a outra com a tinta, o nanquim, o barro, entre outros. Em outras palavras, podemos dizer que “pintores, escultores, músicos, poetas, son levitas en el mismo templo. Si no sirven a las mismas divinidades, sirven desde luego a divinidades análogas”¹¹⁵. Entretanto, conforme lembra Pantini, os estudos em torno das artes se tornaram mais viáveis hoje em dia, tendo em vista que o Sistema Moderno das Artes assim o permite, já que não há, como na Grécia Antiga, uma relação intrínseca entre os meios de expressão artísticos. Aos gregos clássicos não se poderia falar propriamente de uma relação entre poesia e música, por exemplo, pois, para eles, esses dois elementos se constituíam em um só¹¹⁶.

Ademais, é fundamental destacar que a questão da relação entre as artes não interessa somente aos críticos, mas mais aos próprios artistas, só que de um modo mais prático. Diz Souriau:

Para probarlo basta con fijarse en el interés que demuestran cuando, por casualidad, se hallan reunidos (...), pintores con músicos, poetas con escultores, etc... A menudo se preguntan entonces unos a otros por sus respectivas técnicas, y no sólo para enterarse de unas actividades que no dejan de sorprenderles, no obstante

¹¹² COLI, Jorge. *O que é arte*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 71.

¹¹³ FREIRE, Cristina. Op. cit. p. 84.

¹¹⁴ Cf. ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

¹¹⁵ SOURIAU, Étienne. Op. cit. p. 7.

¹¹⁶ PANTINI, E. Op. cit. p. 215-238.

sentirlas hermanas de las suyas, sino movidos por el ansia, bien para encontrar de esta suerte motivos de inspiración, o unas trasposiciones todavía no intentadas (y que con frecuencia habrán de permanecer herméticas), o bien fuere, incluso, con objeto de hacerse con algún secreto técnico importante, al aplicar a su arte una reglas por ellos ignoradas, pero aplicadas con éxito por otros. Muchos son los poetas que han encontrado motivos de inspiración, bien fuere en las exposiciones de pintura, bien fuere en los museos; mucho son los pintores que se han preocupado intensamente de la posibilidad de aplicar fórmulas musicales a la armonía de los colores; muchos son los coreógrafos que asiduamente han hojeado colecciones de grabados¹¹⁷.

A descrição de Souriau parece representar uma Babel às avessas, em que as linguagens são diferentes, mas todos se entendem. De fato, essa analogia com línguas ou linguagens corrobora a idéia de que quando ocorre essa relação entre diferentes artes, está ocorrendo, na verdade, uma tradução, a qual podemos denominar intersemiótica¹¹⁸. Por conseguinte, Souriau lembra que, nessas relações interartísticas, “algumas artes se imitam mutuamente más fácilmente que otras, cual si fueren lenguas de una misma familia (...). Otras veces, y más sutilmente, buscará el equivalente de una atmósfera estética (...)”¹¹⁹.

No que concerne à correspondência entre as artes plásticas e a literatura, que se evidencia no livro *Pampa pernambucano*, objeto deste estudo, percebemos que pode haver uma relação com o contexto do significante (atmosfera estética, forma), como também do significado (tema), sendo, nesse caso, totalmente inaceitável uma mera descrição do objeto artístico de outrem. Nestes termos, é preciso salientar que

(...) fueren cuales fueren las analogías que podamos hallar, (...) el músico ha pensado musicalmente, el pintor plásticamente. Y en los principios peculiares al arte específico de cada uno, y en la experiencia activa y concreta, es en donde, en su labor propia, hallan los imperativos, o las selecciones de esta labor, y es donde se encuentran secretamente implicadas las razones de esa analogía¹²⁰.

Enfim, no que tange às possíveis relações entre a literatura e outras linguagens, fica evidente o caráter metafórico empregado na obra que se inspira na arte alheia. Mas o mais relevante nessa interdiscursividade, e que fica comprovado nos poemas de Beatriz Viégas-Faria, é que o objeto artístico que foi gerado a partir da interdisciplinaridade deve constituir-se em algo singular. Em resumo, mesmo nutrindo-se da atmosfera estética ou do tema de outra obra de arte, o objeto gerado deve ter autonomia de significado, ou seja, o leitor deve poder lê-lo em sua singularidade, uma vez que a arte inspiradora, se distinguida, deve servir como um elemento a mais para difratar os significados. Nesses termos, para finalizar, atentemos às considerações de Étienne Souriau:

¹¹⁷ SOURIAU, Étienne. Op. cit. p. 10.

¹¹⁸ A tradução intersemiótica foi analisada no item 1.3 do capítulo 1 deste estudo.

¹¹⁹ SOURIAU, Étienne. Op. cit. p. 19-20.

¹²⁰ Idem, ibidem, p. 31.

Las únicas correspondencias, en este campo, que el arte ha de tener presentes, son aquellas que él construye e instaura dentro de su universo. (...) Y, así, la única manera de considerar el tema en toda su amplitud, es averiguar si las sonoridades de las sílabas en poesía y de las notas en la música; si las líneas y los colores en el cuadro; si los movimientos en la danza; si los volúmenes en la arquitectura, o en la escultura, pueden constituir los elementos (...) de una misma acción sublime, que tiene lugar en condiciones diversas, aunque paralelas; si en una palabra, existen correspondencias funcionales, basadas en la profunda e íntima unidad de una acción siempre idéntica a sí misma (...), llámese ésta pintura, o poesía, arquitectura o música¹²¹.

A partir dessas considerações acerca do cenário atual da literatura e das artes plásticas, assim como da inter-relação entre elas, podemos conhecer a trajetória de vida e artística de Gil Vicente e Beatriz Viégas-Faria para, no capítulo 4, analisarmos os poemas escolhidos do livro *Pampa pernambucano*.

3.2 A ARTE DE GIL VICENTE

Pernambucano de Recife, Gil Vicente, nascido em 1958, teve seu nome sugerido por seu avô materno, João Vasconcelos, que era escritor e crítico literário. Além disso, um fato relevante, principalmente para este estudo, é que a mãe do pintor, Marilda Vasconcelos de Oliveira, é poeta, tendo recebido alguns prêmios pela sua produção¹²². O pintor, como se pode perceber, nasce em um contexto em que a cultura e a arte são respeitadas e admiradas, e sua casa é freqüentada por artistas e escritores. Por isso, ao demonstrar aptidão e gosto pela pintura, Gil é incentivado pelos pais a desenvolver seu interesse pelas artes visuais.

A fim de aprofundar seus estudos, entre 1972 e 1975, Gil Vicente:

Pratica diversas técnicas de desenho, pintura e gravura sob a orientação de Thereza Carmem Diniz, na Escolinha de Arte do Recife, onde também estuda gravura em metal com José de Barros. Faz desenho e pintura de observação nos ateliês livres da Universidade Federal de Pernambuco, orientado por Inaldo Medeiros, Lenira Regueira e Isidro Queralt Pratt¹²³.

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 150.

¹²² Dos livros publicados por Marilda, ela recebeu Menção Honrosa na edição de 1987 do Prêmio Othon Bezerra de Mello por *Olhos sobre a tela*, e 1º lugar no concurso Manuel Bandeira, promovido pela União Brasileira dos Escritores, com a obra *A Mão e o Fuso*, o qual foi ilustrado pelo filho, Gil Vicente (o que demonstra a estreita relação que o pintor tem com a poesia, seja pela ilustração da obra de sua mãe, seja pela carga poética de sua pintura, seja pela poesia produzida a partir do encantamento de Beatriz Viégas-Faria por sua pintura, enfim, configura-se uma relação circular entre poesia e pintura na cronologia do pernambucano).

¹²³ Cronologia. In: www.gilvicente.com.br. Acessado em 10/06/2007.

Ainda na década de 1970, o pintor pernambucano começa a receber prêmios de arte, tais como o 1º Prêmio do Salão dos Novos, no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, e o 1º Prêmio em Pintura no Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Em 1978, “realiza sua primeira mostra individual com pinturas, desenhos e gravuras, na Galeria Abelardo Rodrigues, no Recife”¹²⁴.

No início dos anos 1980, Gil Vicente estuda no ateliê do artista Yankel, na Escola de Belas-Artes de Paris, como bolsista do governo francês. Com o passar dos anos, continua recebendo diversos prêmios importantes e expondo regularmente seus trabalhos em diversos museus. Dentre eles, podemos citar os Museus de Arte Moderna de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, no Recife, e o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC. Ainda, Gil participou de exposições no exterior (Dinamarca, Alemanha etc.) e em Bienais (III Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre, 25ª Bienal Internacional de São Paulo), além de tantas outras em diversas galerias e mostras no Brasil.

As pesquisas que o pernambucano realiza em torno da arte ultrapassaram o campo da pintura e da gravura. Hoje, também trabalha com as possibilidades artísticas da fotografia e do desenho, sendo sua prioridade o figurativo, embora tenha algumas experiências com o abstrato. Além disso, Gil define-se como um artista que faz sua arte na esfera bidimensional:

O que a obra de Gil Vicente busca é manifestar radicalmente essa percepção da pintura como superfície plana, bidimensional.

Esse compromisso com o bidimensional se apresenta como uma constante na trajetória de Gil Vicente. Desde as primeiras manifestações pictóricas, (...) sua prática artística mantém-se fiel à idéia da pintura como lugar do plano. (...) É essa concentração no plano que dá uma das características fundamentais de sua obra, que é a de pensá-la como um recorte suspenso das cenas do mundo, capaz de absorver a densidade e a intensidade das sensações.

(...) O que ele está querendo dizer é que ele não quer o imediatismo da matéria, como na escultura, no objeto ou nas instalações, mas a intermediação do plano como possibilidade do acontecimento expressivo da sensação¹²⁵.

Em outras palavras, podemos perceber que Gil diversifica materiais a fim de mostrar a sua arte. Ainda com o objetivo de aprimorar seu trabalho, estudou na França (como já foi mencionado anteriormente), nos Estados Unidos, e pintou com outros artistas (como Gilvan Samico, Luciano Pinheiro e Guita Charifker) para uma troca de experiências e idéias. Praticou também a crítica de arte ao idealizar e editar, com Renato Valle, Laura Buarque, Flávio

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ DOCTORS, Márcio. Artista da figura. In: VICENTE, Gil. *Gil Vicente: 25ª Bienal Internacional de São Paulo*. Recife: G. Vicente, 2002. p. 10-13.

Gadelha e Andréa Moreira, nos final dos anos 1980, o jornal mensal *Edição de Arte*, o qual teve nove números.

Tendo em vista esse resumo da vida e da carreira de Gil Vicente, não há como negar a sua importância e relevância no cenário artístico contemporâneo. Enquanto artista, o pernambucano estuda materiais e formas diferentes de realizar a sua arte, é intermídia, procura ressignificar sua prática constantemente, é engajado, ou seja, também atua como um crítico de arte, e, acima de tudo, percebemos que as obras de Gil Vicente revelam uma atitude em relação ao meio em que vive e, principalmente, ao ser humano e seus questionamentos, sua ambigüidade.

A partir dessas considerações, podemos vislumbrar os motivos pelos quais Beatriz Viégas-Faria se encantou pela obra do pernambucano, afinal, a principal causa do surgimento do livro *Pampa pernambucano* foi a identificação – e o conseqüente devaneio¹²⁶ – que Beatriz sentiu ao ver os quadros de Gil Vicente. A escritora salienta, em um dos e-mails trocados entre ela e o artista plástico, que isso se deu principalmente no que tange ao processo de criação de ambos:

e-mail 1.3.99
Caro Gil Vicente:

Imediatamente após ter assistido à tua entrevista (Projeto IBM – Encontro Mercado com a Arte) na televisão, minha cabeça estando cheia de idéias e frases e palavras e noções de como eu poderia desenhar num papel em branco a minha caligrafia para tentar traduzir uma sensação estética/emocionada em mim, peguei, realmente, lápis e papel e pus mãos à obra. *Uma das razões que me levou a isso está numa das coisas de que falas em teu depoimento: começa-se um trabalho sem saber exatamente aonde ele nos vai levar*¹²⁷.

Ainda, de acordo com Anco Márcio Tenório Vieira, no posfácio de *Pampa pernambucano*, Gil Vicente é herdeiro da “Escola Pernambucana de Pintura”, que tem como histórico

(...) idéias que foram defendidas tanto no 1º Congresso Regionalista do Nordeste (Recife), em 1926, quanto no Livro do Nordeste, publicado no ano anterior (...). Ambos tinham à frente o então jovem sociólogo Gilberto Freyre, que vinha reagindo contra a forma como as idéias modernas, não raras vezes de inspiração americana, estavam sendo adotadas acriticamente pela elites brasileiras ao tempo em que se desdenhavam as boas experiências e soluções do passado, seja no campo urbanístico e modus de vida, seja no tocante às várias manifestações da arte. Era o início de uma reflexão (de viés nitidamente histórico e antropológico) que perpassaria quase toda a

¹²⁶ Conforme a teoria do processo de repercussão e ressonância de Gaston Bachelard, elucidada no capítulo 2 do presente estudo.

¹²⁷ VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Op. cit. p. 72. Grifo meu.

obra do autor de *Casa-grande & senzala: a da tentativa de pensar a cultura brasileira a partir dos conceitos de Região e Tradição*¹²⁸.

Nesse sentido, é válido ressaltar a proximidade temporal entre o surgimento dessas idéias com a Semana de Arte Moderna, acontecida em 1922, na cidade de São Paulo. Desse modo, a importância dada à brasilidade e a repulsa às influências acadêmicas estrangeiras, também enfatizadas nos manifestos da Semana de 22, são concepções que circulavam no meio artístico-cultural do país. Sendo assim, a “Escola Pernambucana de Pintura” tinha como ideal, nas artes plásticas, explorar os “valores íntimos”¹²⁹ da paisagem e da vida brasileira, o que poderia passar, em casos extremos, por uma idéia de autocentramento.

Gil Vicente, entretanto, não está preso às tendências do passado. O artista vale-se dessas influências intelectuais, mas supera criticamente, no que tange à “Escola Pernambucana de Pintura”, a atitude regionalista dos seus antecessores. Para o pernambucano, a tradição “não é mais a do mundo que o português, o negro e o índio criaram, mas a do mundo que o Homem, através das suas ações e paixões, edificou”¹³⁰.

Pode-se dizer que, ao analisar o gesto artístico nas pinturas e a partir de seu próprio depoimento, Gil Vicente apresenta traços do Expressionismo e do Surrealismo. Deste, pode-se verificar que há o uso das “possibilidades do automatismo e do sonho”¹³¹ na produção das obras. Tais valores se assemelham aos do processo de repercussão e ressonância de Gaston Bachelard, uma vez que o teórico francês também valoriza o sonho, mas numa perspectiva mais aprofundada, ou seja, a pintura, nesse caso, não é resultado somente de um cerebralismo, mas também de um impulso inspirador que, no caso de Gil Vicente e de Beatriz Viégas-Faria, está na esfera dos sentimentos, do sonho enquanto devaneio, que é um sonho acordado.

De acordo com Dawn Ades, o Manifesto surrealista tencionava “abranger todo o espectro da atividade humana, com o objetivo de explorar e unificar a psique humana, englobando áreas até então negligenciadas da vida, como o sonho e o inconsciente”¹³². Desse modo, ao artista foi atribuída uma nova perspectiva: além da técnica, vital no processo criativo, era permitido admitir, como impulso gerador do objeto estético, o sentimento, a angústia, a emoção, o sonho.

¹²⁸ VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Gil Vicente por Beatriz Viégas-Faria e a eterna reinvenção de uma Tradição. In: VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Op. cit. p. 88.

¹²⁹ Apud FREYRE, Gilberto. In: _____. *Livro do Nordeste*. Ed. fac. sim. Introd. De Mauro Mota; pref. de Gilberto Freyre. 2. ed. Recife: Arquivo Público Estadual de Pernambuco, 1979. p. 126.

¹³⁰ VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Op. cit. p. 92.

¹³¹ STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p. 90.

¹³² ADES, Dawn. *Dadá e Surrealismo*. In: STANGOS, Nikos. Op. cit. p. 91.

Nas obras de Gil Vicente, fica evidente esse grito. Há os traços gestuais que “transmitem, e talvez libertem, emoções ou mensagens emocionalmente carregadas”¹³³. Salienta-se a expressão¹³⁴, a qual se apresenta como item essencial na idiosincrasia do pernambucano. O Expressionismo é, portanto, mais uma influência em sua obra pictórica, uma vez que, assim como Van Gogh (um de seus representantes), identifica “a arte com a unidade e a totalidade da existência, sem distinto possível entre sentido e intelecto, matéria e espírito”¹³⁵.

Na pintura expressionista, assim como na de Gil Vicente, é evidente o poder significativo de cores, formas, texturas e pinceladas. A distorção figurativa, ainda, contribui para a dramaticidade do que se quer expressar. Esse caráter dramático revela-se em Gil Vicente como um *ready-made*, uma performance, uma encenação de algo, de alguma sensação, de algum sentimento. Parece que a pintura nos conta uma história, é a parte da cena de algum acontecimento do qual o pintor só nos mostra uma parte. É em virtude disso que “o registro da arte contemporânea situa (...) melhor a obra de Gil”, tendo em vista que “em várias expressões de arte contemporânea, o artista desenvolve uma ‘performance’, um papel performático”¹³⁶.

Um exemplo disso é o quadro “Sessenta cabeças” (1997), da obra do pernambucano, que apresentamos a seguir.

¹³³ LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos. Op. cit. p. 24.

¹³⁴ De acordo com o tríduo do processo de criação descrito por Bosi. In: BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios)

¹³⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 228.

¹³⁶ PLOEG, Roberto. Inimigos de Gil Vicente. In: *Suplemento Cultural do Diário Oficial*. ano XX. Recife, abril 2006.



Capa do catálogo da exposição de Gil Vicente no MAM Bahia, 1998
 Desenhos da série **Sessenta cabeças**
 1997

nanquim sobre papel
 76 X 56 cm cada

Coleção IBM e Prefeitura da Cidade do Recife (Sistema de Incentivo à Cultura)
 Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães

Diante dessas considerações a respeito das influências e do caráter contemporâneo na obra de Gil Vicente, é válido acentuar que, dentro de uma perspectiva contemporânea de História da Arte, cada autor constrói a *sua* história. Podemos esboçar tendências, confluências, mas não há como negar que cada artista, cada obra propõe *uma* história. Nesse

sentido, cabe afirmar que “encontramos no passado, para cada época, um modo único de produção e de consumo da arte. Em nossos dias, ao contrário, variam os gostos, as formas estéticas e as explicações teóricas. Para cada estilo ou técnica temos a correspondente teoria”¹³⁷. Salienta Elida Tessler:

Uma história da arte deve ser uma história crítica, evidenciando pontos de vista contextualizados. Georges Didi-Huberman propõe em seu livro ‘Devant l’image’¹³⁸ que não nos contentemos apenas em buscar, na história da arte, as respostas que já estão dadas pelo seu próprio discurso. Teremos que ir em direção ao nó construído pelo que se diz e pelo que não se diz, pelo impensável e pelo já pensado, em evoluções e retornos na própria história¹³⁹.

Enfim, a partir dessa análise da arte de Gil Vicente, em que intentamos aliar a voz da crítica especializada com a nossa interpretação da obra do pernambucano enquanto singularidade (mas que também está inserida em um contexto histórico e formal), é que percebemos que foi a força expressiva de Gil que atraiu Beatriz Viégas-Faria. Veja-se o depoimento da própria autora no *site* do artista plástico:

Por que Gil Vicente suscitou um pampa que se quer pernambucano

Porque, quando a vida apresentou-me a Gil Vicente, via TV a cabo, enxerguei na telinha Sessenta Cabeças derivadas de uma cabeça só, genial esta no admitir as inúmeras contradições do seu viver. As expressões das cabeças de Gil Vicente não têm alegria. Elas têm, a meu ver, intensas indagações sobre sua natureza humana e, como resultado, encontro no trabalho de Gil Vicente uma solidão torturada (que também pode ser torturante), inerente à condição humana – é a solidão que nos habita em maior ou menor grau e que a arte de Gil Vicente não cansa de denunciar.¹⁴⁰

3.3 BEATRIZ VIÉGAS-FARIA: TRAJETÓRIA DE VIDA E DESCOBERTA DA POESIA

Beatriz Viégas-Faria nasceu em Porto Alegre, em 1956. Em termos de criação literária, *Pampa pernambucano* é o primeiro livro da autora. Entretanto, esta gaúcha tem uma trajetória longa no campo das letras. Ainda na adolescência foi estudar nos Estados Unidos, e,

¹³⁷ PAVIANI, Jayme. *Estética mínima: notas sobre arte e literatura*. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 23.

¹³⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l’image*. Paris, édition de Minuit, 1990.

¹³⁹ TESSLER, Elida. Da representação à apresentação: deslocamentos por entre algumas histórias da arte. In: PANITZ, Marília; AZAMBUJA, Renata. *História(s) da arte: do moderno ao contemporâneo*. Brasília: UnB, 2004. p. 17.

¹⁴⁰ Depoimento da autora. In: www.gilvicente.com.br. Acessado em 11/04/2007.

ao voltar, ingressou na Faculdade de Letras - Tradutor (Português e Inglês) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na qual formou-se em 1986. Após, inicia sua trajetória na pós-graduação, que perpassa uma especialização em Lingüística Aplicada ao Ensino do Inglês (UFRGS, 1991), o mestrado em Lingüística Aplicada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1999), e culmina com o doutorado em Lingüística Aplicada (PUCRS, 2004), no qual teve a oportunidade de estudar, em função de um doutorado sanduíche, na University of Warwick, na Inglaterra. Lá, Beatriz pesquisou sobre tradução de teatro com Susan Bassnett. Seu caminho enquanto estudiosa das questões lingüísticas da tradução rendeu diversas publicações, cursos ministrados, apresentações em congressos, entre outros, os quais acontecem continuamente.

Por seu campo de estudo e de trabalho estar diretamente relacionado à tradução, Beatriz, atualmente, está envolvida com as organizações que se referem a esse campo. Ela é membro do Sindicato Nacional dos Tradutores (SINTRA), do Centro de Estudos Shakespearianos do Brasil (CESh), da Associação Gaúcha de Escritores (AGEs), da Associação Brasileira de Tradutores (ABRATES) e da International Association of Translation and Intercultural Studies (IATIS).

Nessa trajetória profissional, Beatriz Viégas-Faria, “enquanto dava aulas de inglês e traduzia textos científicos, perseguia o sonho de ser tradutora literária: frequentou as oficinas de criação do escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, do poeta Armindo Trevisan e da crítica literária Léa Masina”¹⁴¹.

Atualmente, a porto-alegrense é tradutora literária, em especial das obras de Shakespeare para a editora L&PM, tendo em seu currículo diversas traduções da obra do escritor inglês, tais como *Ricardo III* (2007), *Henrique V* (2007), *O mercador de Veneza* (2007), *Antônio e Cleópatra* (2005), *A comédia dos erros* (2004), *Sonho de uma noite de verão* (2001), *Macbeth* (2000), *Otelo* (1999), *Romeu e Julieta* (1998), entre outros. Destaquem-se, ainda, as traduções das obras de Raymond Chandler, como *A simples arte de amar* (1997), *Vou estar esperando e outras histórias* (2001), *Armas no Cyrano's e outras histórias* (2001), *Assassino metido a esperto e outras histórias* (2001), *Assassino na chuva* (2006), além de alguns textos literários de Oscar Wilde. Em 2000, Beatriz Viégas-Faria recebeu o prêmio Açorianos de Literatura (Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre - RS) pela tradução de *Otelo*, de William Shakespeare.

¹⁴¹ VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Op. cit. p. 94.

Essa trajetória enquanto tradutora literária fez com que a gaúcha sempre tivesse vontade de escrever um livro de sua autoria. Como já analisado no capítulo 2 desta dissertação, a atividade tradutora semeia a produção própria, ou, como explicitado por Tania Carvalhal, “a tradução alimenta a criação literária”¹⁴². Essa vontade de criar foi concretizada a partir do encantamento que Beatriz sentiu ao conhecer as obras do artista plástico pernambucano Gil Vicente. Este encantamento, este devaneio, deu origem ao livro *Pampa pernambucano*, o qual foi agraciado com o prêmio Açorianos de Literatura (Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre - RS) como “Revelação em poesia”, em 2001.

A obra tem características relevantes para os estudiosos da Literatura Comparada, já que reúne as artes plásticas e a literatura de maneira explícita, confessa, como se a autora fizesse questão de mostrar quão paradoxal é o ato criativo, uma vez que se dá de forma solitária e, ao mesmo tempo, o escritor está estreitamente envolvido com os outros - aqueles que deram elementos para alimentar a sua própria criação literária. Além dessas e outras presenças confessas, temos também as inconfessadas, ou seja, aquelas que se revelam quase que imperceptivelmente no tom do texto, em uma palavra aparentemente desprovida de intenções, em insinuações literárias. Enfim, percebemos, por meio da interdisciplinaridade e da intertextualidade, os significados do texto que encantam o leitor.

Todas essas constatações fazem com que a obra *Pampa pernambucano* seja instigante para aqueles que, como nós, se interessam pelos mistérios dos interstícios da criação, principalmente por estarem fundamentados em conceitos-chave, como a intertextualidade e a interdisciplinaridade. Esse interesse do crítico já tinha sido presumido por Beatriz Viégas-Faria, como indica um dos e-mails trocados com Gil Vicente. Veja-se o texto:

e-mail 28.6.99

Querido Gil:

Se a gente for mesmo encarar um projeto junto p/ um livro de textos-imagens-correspondência, imagino que o resultado pode vir a ser algo extremamente original, um produto final c/ cara de coisa nova, de interesse p/ um público de interesses diversificados – artes plásticas, poesia, criação literária, e ainda oferecendo-se ao leitor um pouco daquela sensação de estar “frestando” uma correspondência particular, mais o acesso à anamnese do próprio objeto que ele tem nas mãos. (Tudo começa e termina em mãos?)¹⁴³

¹⁴² CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 222.

¹⁴³ VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Op. cit. p. 84.

Sendo assim, para entendermos o processo criativo de Beatriz Viégas-Faria na escritura de *Pampa pernambucano*, analisaremos, na seqüência, suas confluências e faremos uma leitura interpretativa de alguns poemas escolhidos da obra da gaúcha.

4 TRADUZINDO A ARTE: UMA LEITURA INTERDISCIPLINAR PARA DESVELAR O PROCESSO CRIATIVO

Escolhemos alguns poemas da obra *Pampa pernambucano* para análise, tendo em vista, principalmente, o fato de que a temática deveria discorrer fundamentalmente, ainda que de forma metafórica, sobre a criação ou, mais especificamente, sobre o processo de criação em confluência com a obra do outro - que, no caso de *Pampa pernambucano*, consiste explicitamente no artista plástico Gil Vicente. Assim, percebemos que, durante a leitura dos poemas da gaúcha,

(...) o leitor passa a ter em mãos um trabalho poético-pictórico ou pictórico-poético que desvela alguns aspectos de sua elaboração, fazendo com que ele, o leitor, tenha uma participação recriadora do processo durante o ato da leitura. Pode percorrer, ávido, numa espécie de voyeurismo, os e-mails trocados pela poeta e pelo pintor, que aparecem quase ao final do texto; pode, lento, ou fruir os poemas, ou observar as reproduções pictóricas inseridas estrategicamente na metade da obra; ou, mais lento ainda, buscar ler de forma acoplada quadros e poemas, que é a proposta fundamental do livro¹⁴⁴.

Todavia, destacamos que há também outros elementos que Beatriz emaranhou na teia da intertextualidade. Isso também será analisado nos poemas escolhidos. Assim sendo, os textos poéticos a serem analisados a seguir são “Indizível em mim’ ou Meu desejo de ser Cecília”, “Posando”, “Visitas noturnas” e “Com que direito você”. Passemos à análise.

4.1 “INDIZÍVEL EM MIM’ OU MEU DESEJO DE SER CECÍLIA”

¹⁴⁴ PERKOSKI, Norberto. Op. cit. p. 1.

**“Indizível em mim” ou
Meu desejo de ser Cecília**

Enquanto escrevo, observo minha mão, que engatinha rápido na feitura desta escrita, na busca do objeto sempre cobiçado: o texto cativante. A observação de minhas garras não dura mais que um segundo - eu corro no papel.

De preferência, escrevo com a atenção presa à palavra alheia. Só quando esta se ausenta, recorro a mim. E o pensamento visualmente em mim é muito maior que o número de letras ditado pela velocidade de minha mão. Ouço-me e, naquilo que é plausível física e temporalmente, transcrevo-me, numa caligrafia que ao longo dos anos já se alterou tanto que veio enterrar as vogais redondas da menina.

Em consoantes finas escrevo a lista do súper. De quando em vez procuro minhas vogais em redondilhas maiores¹⁴⁵.

O poema em prosa “‘Indizível em mim’ ou Meu desejo de ser Cecília” é o primeiro do livro e, talvez por esse motivo, parece discorrer sobre os parâmetros de criação de Beatriz. Já no título, ela se coloca como uma autora que escreve com o olhar no texto de outrem: *Meu desejo de ser Cecília*. Esse “desejo de ser” o outro se configura como algo “indizível”, ou seja, que ela não consegue explicar, mas que se manifesta fortemente enquanto procura escrever o “texto cativante”, aquele com o qual pretende agradar (o leitor? as editoras? a crítica?). Ainda, devemos ressaltar a presença explícita de Cecília Meireles. Esse desejo expresso em ser a poeta nascida no Rio de Janeiro pode ser traduzido na vontade de ter suas qualidades artísticas, de escrever poesia, de exprimir poeticamente o lirismo de Cecília, enfim, de agregar intertextualmente à sua criação elementos da poética de Meireles.

Além da confluência com Cecília Meireles, assinala-se o trecho entre aspas no título, “Indizível em mim”, indicando tratar-se de uma frase alheia. De acordo com nossa pesquisa, o fragmento encontra-se em um poema de Lara de Lemos¹⁴⁶:

Poema

Para isso vim...

Não, não foi para isso que cheguei.

Vim para dar-te o pássaro, inédito de vãos,
que há em mim.

Vim para secar o pranto

¹⁴⁵ VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Op. cit. p. 11.

¹⁴⁶ Lara de Lemos é gaúcha de Porto Alegre, como Beatriz Viégas-Faria. Como poeta, sua primeira publicação foi o livro *Poço das águas vivas*, em 1957. Publica, nos anos seguintes, *Canto breve* (1962), *Aura Amara* (1968) e *Para um rei surdo* (1973). Durante sua trajetória literária, recebeu alguns prêmios, como o “Jorge de Lima”, concedido pelo Instituto Nacional do Livro (1968).

desse alguém que não és, mas que sonhei.

Vim para ver-te como queria que fosses
- tão *indizível em mim*. Tão *indizível!*

Vim para o refúgio da noite
e o doloroso presságio das manhãs.

Vim – campo, rosa, nuvem, pedra,
rio adormecido, luz.

Para isso vim e perdi-me¹⁴⁷.

Ao ler o texto poético de Lara de Lemos, percebemos o porquê de Beatriz utilizar um fragmento em seu poema. Primeiramente, o assunto abordado é aquele que circunda tanto o poema de Beatriz em análise, como o próprio livro como um todo: o fazer poético. Ainda, os versos “Vim para ver-te como queria que fosses / - tão *indizível em mim*. Tão *indizível!*”, além de conter o trecho que Beatriz Viégas-Faria usou no título de seu poema, também parece descrever a relação de identidade e de intertextualidade entre a gaúcha e Gil Vicente, uma vez que ela materializa o *seu* olhar sobre as pinturas do pernambucano, ao mesmo tempo em que reitera a identificação que sente em relação à arte de Gil nos poemas e nos e-mails em *Pampa pernambucano*.

Tendo em vista essas considerações preliminares, já podemos perceber que o poema de Beatriz Viégas-Faria indica uma maturidade literária, alguém que escreve de maneira consciente, consciente das confluências, consciente do seu próprio crescimento enquanto escritora, consciente do escrever: “Enquanto escrevo, observo minha mão, que engatinha rápido na feitura desta escrita”. Mas, ao mesmo tempo, esse “observar” “não dura mais que um segundo”, pois o texto renovado clama à concretização: ele quer materializar-se no papel, e, para isso, o eu-lírico conta com a própria habilidade.

Outra menção que Beatriz faz no poema é em relação à importância que a questão da identidade tem em sua obra poética: “Ouço-me e, naquilo que é plausível física e temporalmente, transcrevo-me, numa caligrafia que ao longo dos anos já se alterou tanto que veio enterrar as vogais redondas da menina”. Percebemos que o fato de transcrever-se é importante, o conteúdo pessoal soma-se e, claro, altera-se para formar a identidade poemática do eu-lírico. Entretanto, não há como negar a importância dessa individualidade que usa a

¹⁴⁷ LEMOS, Lara de. *Amálgama*. Porto Alegre: Globo/IEL, 1974. p. 3. Grifo meu.

“máscara” do poema para mostrar-se¹⁴⁸. Isso fica claro nos e-mails que constam no livro *Pampa pernambucano*:

e-mail 9.4.99

Meu retratista
(afinal, sem nunca teres me visto, já fizeste meu auto-retrato)

e-mail 13.5.99

Oi, Gil
Retomei teus catálogos e, claro, novos textos “aconteceram”.
Como é que teu trabalho faz isso comigo, abre portas que eu nem sabia que existiam, não sei explicar (deixo isso para Freud).

e-mail 5.2.00

Gil, chegou antes do meio-dia a tua remessa. O vídeo é muito tri (algo equivalente ao teu “arretado”), mesmo como um desfile de alta-costura: elegante. E, ao mesmo tempo, não é clean. Fico pensando que é altamente pernambucano.
*Como sempre, teu material mexe comigo, pega por dentro, entra sem ser convidado no cadinho da minha história, toca cordas desconhecidas na imaginação. Que ninguém me peça explicações – eu não as tenho*¹⁴⁹.

Na seara do crescimento da sua condição de escritora, o eu-lírico manifesta-se declarando, na última parte do poema, que “Em consoantes finas escrevo a lista do súper. De quando em vez procuro minhas vogais em redondilhas maiores”. Nesse trecho, podemos inferir que Beatriz exprime sua concepção em relação ao ato de escrever: as “consoantes finas” é a maneira literária com que ela lida com a “lista do súper”, ou seja, com as coisas comuns, do dia a dia¹⁵⁰. Já quando ela refere-se às “redondilhas maiores”, podemos inferir que trata-se da interferência de forma intertextual, confessa ou inconfessa, de escritores já consagrados, os quais, aliás, sempre serviram – e servirão – de base para todo escritor. Perkoski faz uma interpretação pertinente sobre esse trecho do poema uma vez que focaliza o aspecto formal dizendo que os versos em questão revelam, assim como no “todo composicional do livro, uma preferência pelos metros breves, com a inserção ocasional de poemas cujos versos são mais longos”¹⁵¹.

¹⁴⁸ Paráfrase do texto “O poema”, de Mário Quintana: “O poema / essa estranha máscara / mais verdadeira do que a própria face...”. In: QUINTANA, Mário. *80 anos de poesia*. 6. ed. São Paulo: Globo, 1996. p. 111.

¹⁴⁹ VIEGAS-FARIA, Beatriz. Op. cit. p. 74, 78 e 86, respectivamente. Grifo meu.

¹⁵⁰ Fica evidente a sua concordância com o que se faz em poesia desde a Semana de Arte Moderna, em 1922. Em outras palavras, a autora opta pelo texto poético que trate de coisas do dia a dia, e não somente de assuntos metafísicos.

¹⁵¹ PERKOSKI, Norberto. Op. cit. p. 2.

Tendo como base de análise da obra este poema inicial, podemos perceber que a gaúcha deixa clara a sua opinião e direcionamento enquanto poeta: ela assume que usa da intertextualidade, que mantém o olhar no texto de outrem para “inspirar” o seu próprio, o que, sem dúvida, constitui-se em elemento singular de sua obra. Além disso, Beatriz vale-se do texto poético para refletir sobre o ato de escrever, para ponderar acerca do escrever em confluência com a obra alheia. Essas características marcam a maioria dos poemas do livro *Pampa pernambucano*, como veremos nas análises subseqüentes.

4.2 “POSANDO”

Os poemas “Posando”, “Visitas noturnas” e “Com que direito você”, a serem analisados, apresentam algumas características em comum, dentre as quais destaca-se o fato de tratarem de forma lírica a confluência entre a poeta e o pintor através de um vocabulário e de um contexto ligados ao erotismo. Em outras palavras, Beatriz Viégas-Faria metaforiza a intertextualidade e o fazer poético. Em seus poemas, fica evidente que a relação com o texto alheio, a intertextualidade, é uma forma de erotismo, de se “misturar”, se mesclar com o outro. Nesse sentido, percebe-se que é como se o texto literário fosse resultado de uma união (sexual) entre o que Beatriz quis dizer e o que o outro disse. Ainda, o erotismo concretiza-se através de uma atmosfera de sedução exercida pela pintura sobre o anseio poético da gaúcha.

Para percebermos essas questões, analisaremos primeiramente o poema “Posando”, que teve como objeto artístico inspirador confesso o quadro *A cega* (1996), de Gil Vicente.



A cega
Gil Vicente
1996
óleo sobre tela
115 X 90 cm
Coleção Kátia Martins de Lucena

Posando

Sento-me na cadeira construída
de minhas sentenças.
Ajeito o quadril
como quer o artista,
pois é ele quem
dá acento
e entonação
às minhas palavras.

Apenas traços negros
sobre branco papel;
esse o nosso trabalho.

(A quem caberá
retratar-nos,
os dois no afã
de seus ofícios?)

Eu viro o rosto
e escondo
o desejo em meus olhos,
o arrepio na pele
que advém
da aragem que me vem
não sei se do mar,
se do Capibaribe
(naquele ponto onde
têm encontro marcado
ele e o Guaíba).

Antes de mim,
à única outra fêmea
por ele retratada,
o artista cegou.

Mulher cega e
à distância mantida,
como poderia testemunhar
as ereções do desenhista?

Eu viro o rosto,
e a ele sobe
o calor das partes
mais ao sul de minha vida.

Abro as pernas, arregaço minh'alma
com todas as letras.
Ele não me diz pra posar assim,
mas é só assim que eu sei posar.

a partir de "A cega" ...53

No quadro, vê-se uma mulher de pé, com os olhos fechados que, segundo o próprio título do quadro, é cega. Ela está nua e segura uma planta na frente da genitália. A cor ressaltada na obra é o tom moreno acre da pele da mulher, prevalecendo sobre o verde da planta e o fundo azul, este fraco e apagado. O destaque à cor da pele da mulher retratada ressalta a nudez e dá um tom voluptuoso à pintura, traço este que Beatriz percebe e materializa em seu poema. Essa interpretação, na verdade, quem faz é o leitor da obra. Beatriz fez a sua, a qual tem como prisma o erotismo da pintura.

Essa voluptuosidade se transfigura em vocabulário e versos insinuantes. Aparecem palavras e expressões como *quadril, desejo, pele, arrepio, fêmea, ereções, calor, arregaço* e “Abro as pernas”, que ressaltam o caráter sexual do texto.

A autora não faz uma “descrição poética” do quadro. Beatriz vai além: há um texto novo, não só no sentido óbvio, já que se tratam de duas linguagens diferentes e, claro, a transcrição dos mesmo seria inédita, mas na própria narrativa do poema. Na verdade, ao transformar a sua leitura do quadro em versos, a “estratégia da forma” de Beatriz consiste em fazer um jogo quase teatral: o eu-lírico feminino posa para o artista plástico pintá-la. Tudo acontece de forma a se constituir um clima de sedução entre ela e o pintor. Em determinado momento, ela se refere a uma outra modelo que ele teria cegado, referência clara à mulher representada no quadro *A cega*, de Gil Vicente, ou seja, diferentemente do que acontece nos outros poemas do livro, o indivíduo do quadro não é o principal foco, mas serve como pretexto para as ações e/ou fatos representados no texto poético. Ainda, o título do poema, “Posando”, pelo fato de carregar uma noção de continuidade, de algo passageiro, em função do uso do gerúndio, mostra uma disponibilidade para outras relações, uma vez que, por causa da conjugação verbal empregada, confere a sensação de algo inacabado.

Em suma, as ações dos versos do poema de Beatriz não estão no quadro, mas foram suscitados por ele. A partir da leitura do quadro, a gaúcha, efetivamente, criou. Depois da confluência, quando o texto se reuniu com outro campo para materializar a sua intertextualidade, deu-se a divergência, pois houve uma reorganização dos elementos textuais a fim de se constituir uma escritura nova. Sobretudo, há no poema uma intertextualidade que não está explícita, ou seja, presenças inconfessas. Podemos ressaltar o fato de ela citar o Capibaribe, que nos remete aos poetas João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, os quais usam muitas vezes a imagem do rio em suas obras e que têm grande ressonância na poesia brasileira.

Em um dos e-mails escritos por Beatriz para Gil Vicente, a autora se refere aos textos poéticos criados a partir do quadro “A cega”, revelando que realiza também um intertexto com a poeta Adélia Prado:

e-mail 6.4.99

Meus poemas gilvicentes estão acontecendo. Só com “A cega” cometi três textos – os meus favoritos –, textos que me fazem feliz. São textos que me explicam por que eu me encontro na poesia de Adélia Prado, a mulher que, num poema, partiu da

seguinte premissa: entre nossas pernas geramos a vida, para chegar à seguinte conclusão: o erótico é a alma. Argumento dedutivo irretocável¹⁵².

Ainda, é pertinente destacar a estrofe em que o eu-lírico pergunta:

(A quem caberá
retratar-nos,
os dois no afã
de seus ofícios?)

Beatriz Viégas-Faria utiliza-se do recurso gráfico dos parênteses para fazer uma pergunta retórica, tendo em vista que ela dirige-se ao leitor especializado, acadêmico, questionando quem irá “retratá-los”, ou seja, quem irá interpretá-los – tarefa essa que cabe ao crítico literário, que é aquele que vai desvendar os interstícios da intertextualidade e da criação literária para os quais os poemas e suas metáforas são a resposta. Além disso, Perkoski assinala que “pelo uso dos parênteses, o leitor é convidado a também participar do processo, tentado a desvendar o duplo signo da composição, os da imagem literária da poeta e os da imagem pictórica do pintor”¹⁵³.

Na verdade, podemos considerar que o poema (assim como os outros analisados nessa seção) é uma metáfora libidinoso do “ofício” de ser poeta em confluência com a obra de um pintor, no caso a de Gil Vicente: “pois é ele quem / dá acento / e entonação / às minhas palavras.” Além disso, mesmo tratando-se de profissões diferentes, há algo que é comum aos dois - o papel em branco (que quer ser “deflorado”): “Apenas traços negros / sobre branco papel; / esse o nosso trabalho.” A última estrofe do poema ressalta essa relação de intertextualidade, finalizando com a idéia de que, mesmo declaradamente encantada e “inspirada” na obra do pintor, há uma independência de criação por parte da escritora: “Abro as pernas, arregaço minh’alma / com todas as letras. / Ele não me diz pra posar assim, / mas é só assim que eu sei posar”. Enfim, como diz Bachelard, “ao maravilhamento acrescenta-se, em poesia, a alegria de falar”¹⁵⁴. Para Beatriz, escrever.

¹⁵² VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Op. cit. p. 74.

¹⁵³ PERKOSKI, Norberto. Op. cit. p. 3.

¹⁵⁴ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. p. 3.

4.3 “VISITAS NOTURNAS”

Outro poema que trabalha com o erotismo para tratar da criação poética é “Visitas noturnas”, o qual, segundo a autora, foi escrito a partir do quadro “A visita”, de Gil Vicente.



A visita
1998
nanquim sobre papel
153 X 171 cm

Visitas noturnas

É onírica,
é pesadelo de Goya
a desejada visita

Desde um abraço sonhado

desde meu calor epidérmico
deste teu forte rubor

Enfim!
vem o sono da razão
despertar-nos a carne

São dois o mesmo desejo,
é de ambos o mesmo sonho
ficando dentro de um quadro

A visita,
que se dorme sem querer,
querida,
detém-se na composição, estrutura
que então se perpetua e
fascina
pra não se concretizar.

Mas instalam-se na pele
minha excitada impressão digital
tua impressionada excitação genital
que se acabam
em águas mornas
quando nos acordamos
eu em minha cama
tu na tua

Nessa líquida fronteira
entre sono e vigília
percebemos, ainda quente,
pergunta perfumada no ar:
Quem visitou quem?

a partir de “A visita” ...59

No quadro *A visita* (1998), objeto inspirador confesso para a criação do poema “Visitas noturnas”, percebemos o tom sombrio do negrume do nanquim em consonância com a situação aparentemente angustiante retratada: um homem sem rosto que, por trás, toca os seios e o órgão sexual da mulher representada. Ela apresenta, ao contrário da figura masculina, um rosto com feições, sendo que estas demonstram sentimentos semelhantes a aflição, medo, horror, talvez prazer. No quadro, evidencia-se a influência expressionista de Gil Vicente, já que, para ambos, “a figura humana não apresenta suas linhas reais mas contorce-se sob o efeito de suas emoções”, ou seja, “as linhas fortes evidenciam a emoção que o artista procura expressar”¹⁵⁵. Essa interpretação, na verdade, quem faz é o leitor da obra. Beatriz fez a sua, a qual tem como prisma o erotismo da pintura. Aliado a isso, a autora ressalta, em e-mails, a solidão que, no seu ponto de vista, permeia o casal do quadro:

¹⁵⁵ PROENÇA, Graça. *História da arte*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 152.

e-mail 17.6.99

Gil:

Quer ver coisa mais estranha? Um dia te pergunto “por que só figuras sozinhas?” e depois, quando vejo mais de uma figura nos teus quadros... elas continuam sozinhas! Separadas pelo espaço ou pela morte. Quanto a “A visita”, custei a chegar em algo que me respondesse satisfatoriamente a por que esse teu quadro me fascina de um modo inquietante, por que desassossega. Quando me brotou na mente a solução, me nasceu também outro esboço de poema. Por que na minha visão de teu desenho os dois estão sozinhos, mesmo abraçados? Porque “A visita” é um sonho, uma fantasia erótica, um desejo de amor violento mas consentido, em que o parceiro só está ali na imaginação do outro. Meu último verso é “quem visitou quem?”
Abraço, como sempre, encantado¹⁵⁶.

Percebe-se na correspondência que o sentimento de solidão, segundo a gaúcha, é algo constante nas obras de Gil Vicente. Em um depoimento no *site* do pernambucano, ela ressalta: “O que me atraiu à obra do pintor foi certamente sua temática. E minha resposta foi instintiva: resolve-se a solidão nos afetos e no impulso de seduzir – assim gritam os meus poemas”. Desse modo é que o poema “Visitas noturnas” é criado: a solidão das figuras humanas do quadro é “amenizada” num sonho erótico, no qual elas não só se encontram, como também saciam sua sede de carinho, de companhia, de afeto, numa manifestação lúbrica.

Essa voluptuosidade percebida por Beatriz se configura em jogo de palavras, em vocabulário insinuante, em versos. Já no título se “vê” o quadro: é “visitas” como no título dado à pintura por Gil Vicente e é “noturnas” porque, além da situação imaginada pela gaúcha ser um sonho, e este acontecer geralmente à noite, o uso do nanquim e por conseqüência da cor preta também pode ter influenciado na segunda palavra do título do texto poético.

No primeiro verso, a autora já situa o leitor: “É onírica, / é pesadelo de Goya / a desejada visita”. Os personagens do quadro (e do poema) estão no mundo dos sonhos, do não real, e mais especificamente ainda, em um pesadelo do pintor Goya. A referência a este pintor do Romantismo se justifica na medida em que se trata de um artista que colaborou numa campanha de introspecção e também porque ele retratou cenas grotescas de guerra, monstros, o que justificaria, portanto, a decorrência de sonhos aflitivos.

Esse pesadelo provavelmente se materializa no rosto da figura feminina do quadro, uma vez que ele parece atormentado. Mesmo assim, a visita é “desejada”. É a primeira palavra do poema que tem um caráter erótico, assim como, nos outros versos, há: calor, rubor, epidérmico, carne, desejo, pele, excitada, excitação, genital, cama, quente. No jogo de palavras, percebe-se a concretização de uma consciência sobre o ato de escrever a partir da

¹⁵⁶ VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Op. cit. p. 82.

arte do outro, afinal, é uma “desejada visita” e é o “sono da razão” que “desperta a carne” (versos 8 e 9), ou seja, o sonho acordado¹⁵⁷ é que dá origem à materialidade do poema.

Há, ainda, o jogo fonético, próprio da poesia, pois no verso “entre sono e vigília”, as duas primeiras palavras, ao serem compreendidas separadamente, têm um significado, mas o som junta-as e remete o leitor a uma nova palavra, pertinente no significado do poema: entressonho. O verbo dessa palavra, “entressonhar”, quer dizer justamente “sonhar de maneira vaga, imprecisa; imaginar, fantasiar, (...) devanear”¹⁵⁸, o que supõe o texto poético criado pela gaúcha. “Entre sono e vigília” também ilustram a criação poética na obra *Pampa pernambucano*, uma vez que está entre o devaneio da autora no ato criativo (entre sono, entressonho) e a consciência ao consumir uma relação com a pintura de Gil Vicente (vigília).

Em um e-mail transcrito no livro *Pampa pernambucano*, Beatriz Viégas-Faria tece algumas considerações sobre questões envolvendo a criação do poema:

e-mail 1.7.99

Num exercício que fiz, de tentar imaginar o casal de “A Visita” como duas pessoas não-sozinhas, teu título detonou a tentativa.

Visitas são temporárias, não vêm p/ ficar. A elas oferecemos um café, mas não o pão nosso de cada dia. Para elas sorrimos, mas por elas não choramos. Elas nos acompanham numa bebida, pode-se até tomar um porre juntos, mas permaneceriam ao nosso lado quando é preciso vomitar a vida?

Como eu te disse, encontrei em Mário Quintana a síntese dessas minhas elucubrações – por puro acaso, num pôster na Universidade, uma frase dele que eu não conhecia. Quintanamente, ele escreveu:

“Amor é quando cada um fica morando no outro”. Boa noite¹⁵⁹.

De fato, as “elucubrações” da autora demonstram a sua dedicação e o seu esforço intelectual e literário para a criação do poema “Visitas noturnas”. Suas reflexões demonstram a consciência presente no ato criativo, culminando com a frase citada de Mário Quintana, que, mais uma vez, corrobora a presença do outro como algo intrínseco e essencial à poesia da gaúcha.

Sendo assim, esse outro está em todo o texto poético, tendo em vista que há várias referências diretas ou indiretas ao quadro: a quarta estrofe evidencia a origem do poema: “São dois o mesmo desejo, / é de ambos o mesmo sonho / ficando **dentro de um quadro**”. A

¹⁵⁷ O sonho acordado é devaneio, de acordo com a teoria bachelardiana, a qual está intrinsecamente envolvida com a obra de Beatriz Viégas-Faria, como analisado na seção 2.4 do capítulo 2 deste estudo.

¹⁵⁸ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1168.

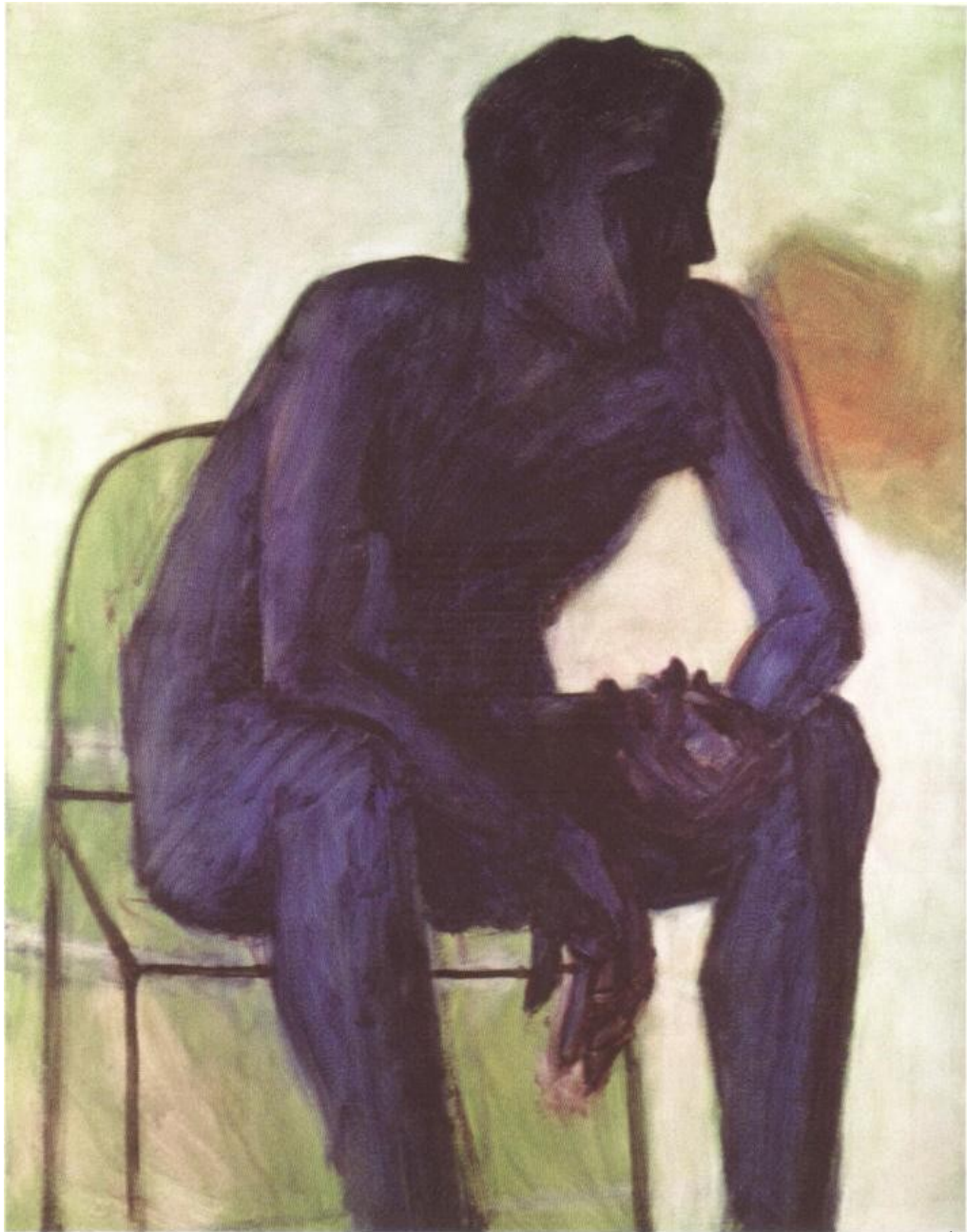
¹⁵⁹ VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Op. cit. p. 82-83. Na verdade, Beatriz se refere ao poema “Carreto”, sendo que sua forma correta é: “Amar é mudar a alma de casa”. In: QUINTANA, Mário. *80 anos de poesia*. 6. ed. São Paulo: Globo, 1996. p. 55.

riqueza do poema está na ambigüidade, já que esse trecho pode ser entendido tanto por quem viu quanto por quem não conhece o quadro de Gil Vicente, uma vez que se pode entender que “dentro de um quadro” procede da obra do pernambucano ou que a cena descrita “forma” um quadro, um momento. Uma idéia complementar a esses dois significados encontra-se na quinta estrofe, quando “A visita” “detém-se na composição, estrutura / que então se perpetua e / fascina / pra não se concretizar”, ou seja, a cena descrita se emoldura – podendo ser tanto como um quadro (o de Gil Vicente), quanto como um instante que fica eternizado.

Mais uma vez, percebe-se que as artes plásticas e a pintura se interpõem, se misturam no poema de Beatriz Viégas-Faria: é a “líquida fronteira” que enriquece o texto. Como faz a autora, pode-se perguntar, a propósito do resultado do devaneio da gaúcha sobre a obra pictórica de Gil Vicente e dessa inter-relação concretizada em *Pampa pernambucano*: quem visitou quem?

3.4.4 “Com que direito você”

O próximo poema a ser analisado intitula-se “Com que direito você”, o qual, segundo consta no rodapé da página do livro de Beatriz Viégas-Faria, foi escrito a partir da obra “Contraluz”, de Gil Vicente. Observemos a pintura e o poema.



Contraluz
1996
óleo sobre tela
115 X 90 cm
Coleção Moacir dos Anjos

Com que direito você

Com que direito você
vem e arremete
com todo o peso do corpo
de encontro às minhas portas?

Que direito tem você

de arrombar
 como luz de clarabóia
 um interior de janelas vedadas?

Em que direito você se acha de
 inundar-me,
 sorrateira ir entrando,
 desbravadora de corredores
 acolchoados
 ao longo dos tempos?

Quem o direito lhe deu
 de sentar-se em minha cadeira
 e me olhar daí,
 de onde me sento eu?

Mesmo contra a luz,
 enxergo o seu lado Lúcifer,
 antes anjo,
 mas sempre as asas magentas,
 enquanto eu, ciano uma vida inteira,
 agora só penso em
 aspirar esse hálito
 - ele sabe a menta.

a partir de “Contraluz” ...52

O quadro “Contraluz” mostra a imagem de um homem totalmente pintado de um tom de azul próximo ao roxo. Ele está sentado numa posição que lembra “O pensador” (Le Penseur), a célebre escultura em bronze do francês Auguste Rodin¹⁶⁰ (1840-1917), entretanto, falta-lhe o gesto da face sobre o dorso da mão, a qual, na versão de Gil Vicente, segura um cigarro. Mais do que o gesto, falta-lhe a esperança que a obra de Rodin tem, como podemos observar na foto:

¹⁶⁰ Uma possível motivação para a intertextualidade na pintura “Contraluz” pode estar no fato de que algumas cópias da escultura estão em museus em todo o mundo, sendo que o Instituto Ricardo Brennand, em Recife (Pernambuco), cidade de Gil Vicente, possuía uma réplica autorizada da obra.



O homem na escultura de Rodin, embora esteja sentado, tem uma postura mais ativa, seus músculos estão contraídos, o cenho franzido, e, além disso, como o título indica, ele pensa. Já o homem em “Contraluz” tem uma atitude mais passiva, sua postura expressa desalento, desesperança, talvez indiferença, apesar de, mesmo assim, apresentar um tom desafiador. Em outras palavras, pode-se inferir que a pintura de Gil Vicente representa o homem contemporâneo, com suas angústias, suas dúvidas, sua impassibilidade diante do mundo, enfim, um homem sem ilusões.

Nesse sentido, ao referir-se às suas impressões sobre o quadro, Beatriz diz: “Encontro no teu trabalho o nosso lado Lúcifer” (e-mail 1.3.99). Talvez pelo título da obra, que sugere que a figura humana está “contra a luz”, ou seja, no escuro da vida, dos sentimentos. Nesse sentido, a gaúcha reafirma sua impressão ao ressaltar que acha “*Contraluz* o exato retrato da condição humana, dolorosa e dolorida, contraditória em sua essência [está “contra” algo], o

animal sombrio que se quer civilizado, tanto que inventou a cadeira e a posição ‘sentado na cadeira’” (e-mail 1.3.99)¹⁶¹.

No que tange à escolha vocabular, podemos perceber as aproximações do quadro com o poema, uma vez que a autora utiliza palavras do contexto da pintura para expressar sentimentos, emoções, ou para descrever, como nos casos do vocábulo *ciano*, que se constitui na cor azul esverdeada, mas também pode referir-se a cianótico, ou seja, alguém que pode estar sem ar, sufocado. Também temos o vocábulo *magenta*, que é a cor vermelha – considerada a da sedução, mas também a de Lúcifer:

Mesmo contra a luz,
 enxergo o seu lado Lúcifer,
 antes anjo,
 mas sempre as asas **magentas**,
 enquanto eu, **ciano** uma vida inteira,
 agora só penso em
 aspirar esse hálito
 - ele sabe a menta.

Quanto ao conteúdo temático, o poema inicialmente tem um tom agressivo com o outro, que exerce um domínio sobre o eu-lírico, o qual, diferente dos anteriormente analisados, é masculino¹⁶². Entretanto, esse domínio, na verdade, evidencia uma sujeição já exercida para o outro, constituindo-se em uma metáfora para a intertextualidade, ou seja, mesmo não querendo, o artista se vê influenciado pela arte de outrem ou influenciando a construção de objeto artístico alheio, seja ela literária ou não. Mesmo que essa “invasão” aparentemente não seja bem-vinda, ela é referida como uma “luz”, como algo positivo, que ilumina a leitura, as idéias:

Que direito tem você
 de arrombar
 como luz de clarabóia
 um interior de janelas vedadas?

Além disso, é relevante destacar o fato de Beatriz usar a imagem da “troca de lugares” para ilustrar a questão da confluência. Conforme nossa interpretação do poema, o eu-lírico masculino se constitui em alguém que, estando tranqüilo em sua posição (no caso, podemos deduzir que seja a de pintor), sofre uma intervenção do outro, a do eu-feminino. Embora haja uma certa agressividade ao tratar dessa interferência, esta é comparada à “luz de clarabóia”,

¹⁶¹ Todos os trechos entre parênteses nesse parágrafo encontram-se em: VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Op. cit. p. 72.

¹⁶² Conforme podemos perceber nos versos: “Em que direito você se acha de / inundar-me, / **sorradeira** ir entrando, / **desbravadora** de corredores / acolchoados / ao longo dos tempos?”. Grifo meu.

ou seja, a poeta, ao escrever textos líricos a partir da sua pintura, as ilumina, difrata os significados das “janelas vedadas”, o que se constitui numa imagem poética para a moldura dos quadros. Em outras palavras, é como se a poeta, que é a pessoa para a qual o eu-lírico masculino se dirige, estivesse ocupando o lugar dele:

Quem o direito lhe deu
de sentar-se em minha cadeira
e me olhar daí,
de onde me sento eu?

Outro fator interessante, no poema, é que as “quebras” dos versos insinuam uma interpretação que leva ao erotismo. Já nos primeiros, tem-se:

**Com que direito você
vem e arremete
com todo o peso do corpo**
de encontro às minhas portas?

Os três versos iniciais parecem falar do ato sexual, mas o sentido muda, faz-se uma metáfora para a questão da confluência inevitável, dada a sedução que o trabalho artístico do outro exerce. Essas insinuações continuam ao longo do texto poético:

Que direito tem você
de **arrombar**

Em que direito você se acha de
inundar-me,
sorradeira ir **entrando,**

Os trechos acima destacados corroboram a idéia de que há um diálogo intertextual com um tom erótico da poeta com o pintor. É como se essa união, que se realiza no texto através de uma intertextualidade confessa, fosse o resultado de uma sedução, como se o encanto promovido a partir da arte de outrem inevitavelmente invadissem o texto, deixando suas marcas, revelando-se por meio das teias da intertextualidade. Então, no final do poema, há como que uma entrega do eu-lírico masculino, pois apesar de ele, ao perceber essa “intromissão”, ter uma postura agressiva, conclui:

agora só penso em
aspirar esse hálito
- ele sabe a menta.

Nesse sentido, percebe-se, mais uma vez, que Beatriz demonstra, através do texto poético, sua autonomia em relação à pintura de Gil Vicente, ou seja, extrapola o quadro, não

fica presa a ele. Mesmo assumindo a intertextualidade, a sua atitude, enquanto poeta, não é de passividade, mas de “desbravadora”, a qual, “sorratamente” vai se apropriando de aspectos formais e do conteúdo de objetos artísticos de outrem, mas que, desse material, faz a sua arte, de maneira própria. Nessa seara, Étienne Souriau pondera: “¿cuántos aciertos de estilo, cuántas graciosas metáforas no se logran utilizando en un arte el vocabulario de otro?”¹⁶³

Para finalizar, cabe citar o que revela Perkoski sobre a obra em análise:

Assim, imbricadas ao longo dos quarenta poemas-quadros de Beatriz, inserem-se, através de devaneios que se concretizam poeticamente, múltiplas vozes, com destaque para duas, que se tensionam: a lírica da poeta e a pictórica de Gil Vicente. Do processo resulta vencedor o leitor que aufer de a primeira ter sido tocada na alma pelo fenômeno repercussão/ressonância – oriundo do maravilhamento frente às obras do pintor – um paralelo encantamento através da fruição prazerosa que a obra dialogicamente provoca¹⁶⁴.

¹⁶³ SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 8.

¹⁶⁴ PERKOSKI, Norberto. Op. cit. p. 5.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha da obra *Pampa pernambucano* para a realização desta dissertação deu-se em função de um encantamento perante a poesia de Beatriz Viégas-Faria e do caráter inusitado e contemporâneo da proposta do livro, abrangendo pinturas e e-mails. Foi através dele que cheguei à Literatura Comparada e aos seus preceitos, ou seja, foi a escritura que levou à teoria. Ainda, é relevante o fato de que as poesias da gaúcha me tocaram na medida em que eu sentia que ela também tinha sido tocada, que seus poemas eram o testemunho lírico de um encantamento ante a pintura do pernambucano Gil Vicente e, como pude perceber na análise de presenças inconfessadas, de textos de outros escritores.

Durante a pesquisa e ao chegar ao final desse trabalho, posso referir que muitas coisas mudaram em relação às idéias que eu tinha sobre arte, porquanto permitiu perceber que, conforme assevera Mario Praz, “(...) os meios variam, a estrutura permanece a mesma”¹⁶⁵. Em outras palavras, a arte se constitui em algo amplo e irrestrito, a qual tomará forma a partir da escolha do artista em relação ao material que lhe é mais significativo, postura esta corroborada por artistas de diferentes áreas, como analisado no capítulo 2 deste trabalho. Sendo assim, é possível detectar semelhanças de estrutura nos vários sistemas artísticos, a despeito de uma variedade de meios. De acordo com Mario Praz,

de igual maneira, pode-se perguntar se, sem considerar os meios em que as obras de arte são realizadas, as mesmas tendências estruturais, ou tendências similares, não estariam em ação, num determinado período, no modo por que as pessoas concebem ou vêem as coisas, ou, melhor ainda, memorizam esteticamente os fatos, e se nisto não se pode eventualmente encontrar uma base para os paralelos entre as artes¹⁶⁶.

Entretanto, mais do que o material, o artista necessita de uma pulsão, algum sentimento que o leve a querer/necessitar materializar suas sensações. Nesse sentido é que a

¹⁶⁵ PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982. p. 57.

¹⁶⁶ Idem.

teoria do devaneio e da repercussão e ressonância do filósofo francês Gaston Bachelard é pertinente neste trabalho e na motivação para a produção artística de Beatriz Viégas-Faria, uma vez que as obras de Gil Vicente serviram como elemento propulsor para a escritura de poemas dado o encantamento dela perante as imagens pictóricas do pernambucano.

Sendo assim, a partir da análise do processo criativo em *Pampa pernambucano*, considera-se o ato de ler de forma comparatista como algo inerente ao criador, fundamental na sua percepção de arte e na sua produção criativa. Salientemos, ainda, que o leitor também passa por um processo criativo no momento em que lê/observa uma obra de arte: assim como o criador, que deve aos seus antecessores alguns ingredientes da massa que deu origem à sua obra, o leitor adiciona à sua interpretação (que também é uma criação, na medida em que dá um significado seu) ingredientes advindos de sua memória artística, resultando em uma nova massa que nem sempre coincide exatamente com o que o autor pretendia expressar.

Para corroborar essa idéia, lembremos o que disse Marcel Duchamp em seu texto “O ato criador”, numa citação já feita nesse trabalho: o “ato criador não é executado pelo artista sozinho, o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”¹⁶⁷.

Na análise dos poemas da obra *Pampa pernambucano*, podemos perceber similaridades formais e temáticas nos trabalhos de Beatriz Viégas-Faria e Gil Vicente. Primeiramente, destaca-se a subjetividade, o sentimento latente nas produções artísticas de ambos. A obra pictórica do pernambucano é pulsante, plena de sentimento. Do mesmo modo, a poesia da gaúcha parece gritar, exalar sentimento.

Outra consideração relevante, que corrobora a identidade formal de ambos, é o fato de tanto a poeta quanto o artista plástico se colocarem em suas obras, sendo preservadas, obviamente, as especificidades e os objetivos de cada um. No caso de Gil Vicente, observamos que ele próprio aparece pintado em vários de seus quadros, a “pulsão autobiográfica”¹⁶⁸ é um elemento que marca a obra do pernambucano como um todo, conforme se pode perceber nos quadros a seguir.

¹⁶⁷ DUCHAMP, Marcel apud BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 74.

¹⁶⁸ Expressão usada em: DOCTORS, Márcio. Artista da figura. In: VICENTE, Gil. *Gil Vicente: 25ª Bienal Internacional de São Paulo*. Recife: G. Vicente, 2002. p. 13.



Auto-retrato Rorschach – eu e Maria Vasconcelos
2002
nanquim sobre papel
152 x 168 cm
coleção particular



Auto-retrato matando George Bush
2005
carvão sobre papel
200x150 cm

Essa “pulsão autobiográfica”, de certa maneira, acontece também na poesia de Beatriz, já que ela trata metaforicamente, nos poemas analisados, do processo criativo enquanto poeta. Devemos ressaltar que, para ambos, isso acontece de forma ficcional, já que é arte, não se comprometendo, portanto, com a descrição fiel da realidade.

Outro dado relevante é o fato de que Gil Vicente e Beatriz Viégas-Faria encontraram no erotismo um caminho simbólico para expressar o que queriam dizer, a sua arte, o que interpretamos como uma forma de promover diferentes encontros: da arte com a literatura, do pernambucano com a gaúcha, das obras poética e pictórica com a metáfora.

Em vista dessas similaridades, podemos inferir que foi a partir da leitura da arte de Gil Vicente que Beatriz encontrou seu caminho poético enquanto criadora, ou seja, como afirma Tania Carvalhal, “quanto mais se conhece o alheio, mais se conhece o próprio”.

Mesmo diante das semelhanças referidas, destacamos que são as diferenças entre a arte da gaúcha e do pernambucano que traduzem o valor e a singularidade artística da poeta. É nessas diferenças que Beatriz mostra que é independente de Gil em relação ao significado do texto poético, ou seja, ela não fica presa à temática e/ou sentido da pintura. Essa confluência, quando o texto se reúne com outro campo, materializa a intertextualidade, a qual se configura como o conceito-chave para a concepção de *Pampa pernambucano*. E isso Beatriz faz muito bem e de forma singular ao, metaforicamente, tratar, nos poemas analisados, da questão do processo de criação poética.

Para finalizar, pode-se dizer que essa pesquisa permitiu não só ver o trabalho de Beatriz ou de Gil Vicente com outros olhos, mas também a arte em geral, na medida em que permitiu uma reflexão mais aprofundada sobre o conceito de intertextualidade entre as artes, sobre a gênese e o processo de criação do objeto artístico. Assim, o mais importante neste trabalho consiste na forma como a poesia de Beatriz me fez “ler” a pintura de Gil Vicente e vice-versa, ou seja, de que maneira a interdisciplinaridade emancipou a leitura dos poemas da gaúcha e das pinturas do pernambucano. Enfim, a tradução da arte aconteceu, na verdade, de forma circular: ao ler os poemas de Beatriz, pude perceber nuances nas imagens de Gil, pensar mais profundamente em seu significado. Da mesma forma, a leitura das obras do pernambucano possibilitou uma interpretação mais apurada dos poemas.

Sendo assim, podemos concluir que um olhar comparatista sobre a arte enriquece, amplia, difrata os significados. São essas muitas vozes que, mesmo em tumulto, iluminam e

encantam o leitor, fortalecendo a literatura, como João Cabral de Melo Neto evidencia em seu poema “Tecendo a manhã”, do qual me aproprio para concluir este estudo:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão¹⁶⁹.

¹⁶⁹ MELO NETO, João Cabral de. *Melhores poemas*. 9. ed. São Paulo: Global, 2003. p. 188.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. 2. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 1996.
- BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios)
- BRANDÃO, Izabel. *Pampapernambucano: pintura de palavras*. In: *Gazeta de Alagoas*. Caderno B. Maceió, agosto de 2001.
- BRUNEL, Pierre. *Le Comparatiste est-il un Don Juan de la Connaissance?* In: DETHURENS, P. & OLIVIER-HENRI, B. *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000. p. 35-49.

- CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: USP, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Transblanco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios)
- _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CARVALHAL, Tania Franco; REBELLO, Lúcia Sá; FERREIRA, Eliana Fernanda Cunha. (Org.). *Transcriações: teoria e prática*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (et al.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 33.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- COUTINHO, E. F. & CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DETHURENS, P. & OLIVIER-HENRI, B. *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris, edition de Minuit, 1990.
- DOCTORS, Márcio. Artista da figura. In: VICENTE, Gil. *Gil Vicente: 25ª Bienal Internacional de São Paulo*. Recife: G. Vicente, 2002.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 71-74.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FERREIRA, Eliana Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.
- FREYRE, Gilberto. *Livro do Nordeste*. 2. ed. Recife: Arquivo Público Estadual de Pernambuco, 1979.

- GNISCI, A. (Org.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa. *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA/ Imprensa Oficial do Estado, 2005.
- GUILLÉN, Claudio. *Múltiples moradas*. Barcelona: Clotet-Tusquets, 1998.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e comunicação*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: _____. *POÉTIQUE: revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.
- KANDINSKY, Wassily. *Gramática da criação*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates)
- LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MALTZ, Bina Friedman; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio L. P. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1993. (Coleção Síntese Universitária, 38)
- MASINA, Léa; APPEL, Myrna Bier. (Org.). *A geração de 30 no Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.
- MATTE, Neusa da Silva. *One art, múltiplas formas: tradução como mediação entre poesia e pintura na obra de Elizabeth Bishop*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

- MELO NETO, João Cabral de. *Melhores poemas*. 9. ed. São Paulo: Global, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2000.
- NOVAES, Adauto (et al.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PANITZ, Marília; AZAMBUJA, Renata. (Orgs.). *História (s) da arte: do moderno ao contemporâneo*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil/Universidade de Brasília, 2004.
- PANTINI, E. La literatura y las demás Artes. In: GNISCI, A. (Org.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. p. 215-238.
- PAVIANI, Jayme. *Estética mínima: notas sobre arte e literatura*. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.
- PERKOSKI, Norberto. Da pintura à palavra: repercussão/ressonância e devaneio poético em *Pampapernambucano*. In: IV Seminário Internacional de História da Literatura, 2002, Porto Alegre. *Anais do IV Seminário Internacional de História da Literatura*, 2001. v. único.
- _____. Gaston Bachelard e a imaginação criadora. In: Fórum Nacional da Educação. *Anais do II Fórum Nacional de Educação: humanizando teoria e prática*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos, 93)
- PLOEG, Roberto. Inimigos de Gil Vicente. In: *Suplemento Cultural do Diário Oficial*. ano XX. Recife, abril 2006.
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

- PROENÇA, Graça. *História da arte*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- QUINTANA, Mário. *80 anos de poesia*. 6. ed. São Paulo: Globo, 1996.
- _____. *A vaca e o hipogrifo*. São Paulo: Globo, 2006.
- RODRIGUES, Sara Viola. Hermenêutica e tradução: de Walter Benjamin a Haroldo de Campos. In: CARVALHAL, Tania Franco; REBELLO, Lúcia Sá; FERREIRA, Eliana Fernanda Cunha. (Org.). *Transcrições: teoria e prática*. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 95-106.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios)
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos, 103)
- SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. 4. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo, 2003.
- TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VICENTE, Gil. *Gil Vicente: desenhos, drawings*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2000.
- _____. *Gil Vicente: 25ª Bienal Internacional de São Paulo*. Recife: G. Vicente, 2002.
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Gil Vicente por Beatriz Viégas-Faria e a eterna reinvenção de uma Tradição. In: VIÉGAS-FARIA, Beatriz. *Pampa pernambucano: poesia, imagens, e-mails*. Porto Alegre: Uniprom, 2000.
- VIÉGAS-FARIA, Beatriz. *Pampa pernambucano: poesia, imagens, e-mails*. Porto Alegre: Uniprom, 2000.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

www.gilvicente.com.br. Site oficial do pintor. Contém bibliografia, cronologia, biografia, depoimentos, textos da crítica especializada, pinturas, e outros. Acessado em 22/12/2006.

WALTY, Ivete Lara Camargo; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.