

METAFICÇÃO E ESTUDOS INTERARTES

METAFICCTION AND INTERARTS STUDIES

Paulo Custódio de Oliveira (UFGD)

RESUMO: Este artigo trata de um encontro de obras de arte com propósitos estéticos semelhantes. Considera-se que tanto a Metaficção quanto as obras que promovem o encontro de dois campos semióticos têm em comum o fato de possibilitarem uma reflexão específica, cujo objetivo maior seja o de pensar radicalmente o fenômeno estético. Toma-se como ilustração desse movimento na pintura o quadro *Madame Recamier*, de David, parodiado por Magritte em *Perspectiva I: Madame Recamier de David*. Na Literatura o movimento é demonstrado no livro *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Pintura, Intersemiótico, Metaficção.

ABSTRACT: This article is about a meeting for aesthetic purposes. It is considered that both metafiction and the intersemiotic works have in common the fact of allowing a specific reflection, whose main objective is to think radically aesthetic phenomenon. Take as an illustration of this movement in painting the picture *Madame Recamier* by David, parodied by Magritte in *Perspectives I: David's Madame Recamier*. In the Literature the movement is shown in the book *Manual of painting and calligraphy*, by José Saramago.

KEY WORDS: Literature, Painting, Intersemiotic, Metafiction.

1. Introdução

É proposta de esse pequeno escrito demonstrar que a metaficcionalidade, a recusa de uma obra em tratar unicamente da criação de um universo ficcional, mas também estabelecer diálogo consigo e com o universo da arte está, de alguma maneira, associada ao movimento de alguns críticos comparatistas.

No que diz respeito à crítica interartes, de pronto assume-se aqui a máxima da intraduzibilidade. Isto é, recusa-se aqui a ideia de uma obra ser capaz de sobrepor-se à outra. Isso

implica dizer que as obras construídas a partir de assuntos semelhantes não têm qualquer precedência nesse tipo de estudo. O que interessa é mais a semelhança de procedimentos e não a busca pelas similitudes temáticas. Uma abordagem nesses moldes assegura a possibilidade de aproximação com o fenômeno da Metaficção.

Alguns teóricos da Literatura sugerem que os Estudos interartes enfraquecem a posição da Literatura no currículo das Humanidades. Segundo estes, as outras artes devem ser tratadas pelos teóricos delas. Os literatos devem estudar a Literatura. Esse pessimismo purista é uma forma de preocupação nobre. Todavia, atribui exagerado poder à crítica. Suas influências não podem alcançar tão longe. Além do mais, restringir as relações por meios burocráticos é uma forma inócua de tirania. É uma amputação da natureza da própria arte. A crítica interartes é registro de um contato entre formas de expressão, manifesta-se como pensamento acerca de um movimento legítimo da arte no cenário social, que está se tornando cada vez mais complexo.

Nossas reflexões têm início com uma pequena apresentação das motivações ético-estéticas das vanguardas da pintura do século XX. Trataremos basicamente, dos acidentes de seu percurso revolucionário. Em seguida, demonstraremos um tipo específico de relação metaficcional na pintura. Finalizaremos com uma demonstração de como o livro *Manual de pintura e caligrafia*, do escritor português José Saramago empreende jornada semelhante.

2. A tecnologia da expressão

Eduardo Subirats, crítico espanhol e, por algum tempo foi professor em São Paulo, fez publicar em 1984 um livro chamado *Da vanguarda ao pós-moderno*. Nesse livro, o autor explica como o maquinismo, nome que ele deu ao processo de automatização da realidade em curso desde a revolução industrial, plasmou os vários experimentalismos das vanguardas estéticas de nosso tempo. O excesso de preocupação com as formas tornou a arte um reflexo dos avanços tecnológicos. As vanguardas se estabeleceriam sob o signo do “não”, recusando os resquícios das tendências objetivantes (de mimese da realidade sensível) e subjetivantes (de mimese das pressões anímicas) que ainda mantinham-se vivas depois do Romantismo.

As vanguardas são um fenômeno cultural de signo negativo, crítico e combativo, cuja razão primordial se estriba na oposição e resistência contra a opacidade, reificação ou alienação das formas culturais objetivas. (SUBIRATS, 1984, p. 49)

Ainda segundo o crítico espanhol,

O homem moderno vive perdido num mundo de símbolos e normas que, embora mostrem inequívoca funcionalidade (...) não lhe deixam lugar para reconhecer-se. Sentimos

a cultura (...) do mesmo jeito que sentimos com amargura o (...) sorriso, quando [lhe] adivinhamos o cálculo gélido e a ausência de uma dimensão cordial. (idem, p. 72-3).

A arte moderna foi se constituindo a partir de desdobramentos experimentais cada vez mais refinados, tendendo fortemente para uma “tecnologia da expressão”. O resultado dessa escolha pelo incremento das formas expressivas que se recusaram mimetizar a realidade sensível é que, muito embora a obra possa ser reconhecida como eficaz em sua pesquisa, a crise da representação engendrou um esvaziamento do conteúdo. Em virtude disso, ocorre uma desumanização da obra de arte. A recusa aos procedimentos clássicos de representação da realidade significou – também – uma recusa à identificação imediata da arte com o homem.

No livro *Texto/contexto*, escrito em 1969, o crítico, jornalista e ensaísta alemão Anatol Rosenfeld denunciaria esse fenômeno de afastamento da realidade, isto é, a recusa da arte de expressar a realidade sensível como causa de uma ojeriza na recepção.

De excepcional importância, o fenômeno da “desrealização” que se observa na pintura e que (...) vem suscitando reações pouco amáveis no grande público. O termo “desrealização” se refere o fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. (ROSENFELD, 1985, p. 76)

Os sucessos técnicos da expressão artística jamais receberam o aval dos consumidores de arte no fatídico século XX. Esse divórcio, no entanto, fazia parte do programa das vanguardas como afirma Juan Jose Balzi, esse pintor e desenhista argentino. Em um pequeno livro de 1993, chamado *O Impressionismo*, ele afirma que: “nada nem ninguém jamais deve limitar o desenvolvimento de um artista ou de qualquer outro intelectual sob nenhum pretexto muito menos sob aquele de “se manter nos limites da compreensão do público” (BALZI, 1992, p. 7). Os artistas, então, se deram “carta branca” para a continuidade de suas pesquisas, cada vez mais envolvidas no aperfeiçoamento do que chamei de “tecnologia da expressão”.

3. Diálogo visual

A consolidação das novas formas estéticas como vanguardas negativas desumanizadas e excessivamente técnicas solicitou estudos de bases conceituais que só depois de muita análise e muito esforço teórico puderam ser reconhecidas como afins ao produto artístico. A sistematização e harmonização das contribuições vindas da Psicologia, da Filosofia, da economia e da sociologia demoraram muito a ocorrer. A crítica de arte – seja a da pintura, seja da Literatura – rapidamente solicitou dos literatos um envolvimento radical com as teorias da mente e com uma sociologia

influenciada pelos estudos de Economia. Mais do que nunca, a crítica se tornou uma atividade muito necessária porque não poderia mais ser exercida apenas como contemplação. A Literatura, nesse tempo trazida no vácuo das conquistas plásticas, experimentou o fenômeno das “cartas abertas” ou Manifestos, nos quais os próprios artistas se esforçavam para explicar ao grande público o sentido de suas recusas. No Brasil, os exemplos são vários: o “Manifesto pau-brasil”, o “Antropofágico” de Oswald de Andrade e o “Prefácio interessantíssimo” do livro *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade e outras revistas nas quais os próprios artistas, a fim de juízo analítico, procuravam demonstrar que a “brincadeira” irracionalista que faziam não podia ser colocada no âmbito da fruição e do julgamento diletantes. Elas solicitavam um “leitor profissional”.

Como ilustração das novas condições da recepção, analisamos adiante um encontro de dois momentos da pintura. Nesse exemplo que segue, a provocação visual de René Magritte chega a ser engraçada, mas a piada é, muita vez, obscurecida pela obviedade da paródia. São dois quadros já muito famosos por isso: *O Madame Recamier* de Jacques-Louis David, pintado em 1800 e *Perspectiva 1 – O Madame Recamier de David*, obra de René Magritte de 1950. Os 150 anos de história que os separam emprestam acidez para a crítica do pintor belga. O belo corpo da mulher na pintura romântica foi retratado como um caixão absurdamente recostado na mesma *chaise longue* pintada no quadro francês.

As exigências por uma leitura cada vez mais especializada, que se construiu sob a batuta dos experimentalismos das vanguardas serviram de pano de fundo para esse diálogo entre tempos e formas de expressão pictórica. Como afirma Linda Hutcheon, crítica canadense que estuda Literatura comparada na Universidade de Toronto,

Ainda que o próprio Magritte tenha negado qualquer intenção simbólica ou satírica aos caixões de David e Manet, a maioria dos espectadores acha difícil não ler na paródia formal um comentário ideológico a uma cultura aristocrática ou burguesa morta. (HUTCHEON, 1985, p. 66)

A Professora Linda acrescenta rapidamente, no entanto, que a afirmação de Magritte não é descabida, não se constitui uma nova ironia. A situação de embate guarda um paradoxo: ao imitar, mesmo com distanciamento crítico, a paródia também elogia o modelo. Nesse sentido, é lícito afirmar que o artista parodiador respeita a obra e o autor parodiado.

É interessante que Magritte tenha denominado seu quadro de *Perspectiva I: Madame Récamier de David*, porque seu trabalho é realmente um estudo de perspectiva. Não só do espaço (esse truque do pintor para nos fazer acreditar que o quadro tem profundidade), mas também do tempo: sua pintura nos faz pensar a própria história da pintura. Magritte não só recupera a imagem do pintor francês como também o seu modo de trabalhar com a textura dos objetos representados

pela tinta. Seu trabalho conta com um peculiar elemento de sofisticação. Ele só pode ser decodificado pelo olhar histórico do espectador sob risco de não se compreender a *blague*. Como diz a professora canadense: “O reconhecimento do mundo invertido exige ainda um conhecimento da ordem do mundo que inverte” (Idem, p. 95)

Implícita na obra de Magritte está a leitura da pincelada clássica, que imita a fotografia. Seu quadro é revolucionário e iconoclasta não somente porque recupera ironicamente o passado, mas também porque pinta classicamente depois do Impressionismo. E principalmente, do Neoimpressionismo de Van Gogh e de Cézanne terem derrubado essa necessidade centenária da Pintura de mostrar-se como tal, como uma representação que não substitui os objetos que mimetiza. A pincelada lisa disfarça a textura da tinta, recolocando o quadro do século XX ao lado de quase todos os que foram pintados do Renascimento italiano até o Impressionismo do século XIX. É essa reflexão lida nos procedimentos de construção que dão ao quadro o atributo da metaficcionalidade, de olhar crítico sobre a própria pintura.

4. Metaficção, Literatura e Pintura.

Esse olhar crítico da arte dobrado sobre si mesmo foi o que mais me atraiu no livro *Manual de pintura e caligrafia*, escrito em 1977 por José Saramago. O título *Manual* parece querer distanciar o conteúdo do livro do universo da ficção. E a obra saramagiana tem prazer em convidar o leitor para esses contratos de leitura não ficcionais. Isso não acontece apenas nesse livro. Obras posteriores também estariam marcadas por essa intenção de problematizar o universo da ficção através do flerte com outros gêneros narrativos. São exemplos disso: *Memorial do convento*, de 1982 (a palavra memorial remete à engenharia, é uma narrativa do histórico de construções. E é sempre bom lembrar que o Convento de Mafra é o grande personagem desse livro); *História do cerco de Lisboa*, de 1989; *Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991; *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995.

No caso específico de *Manual*, que nos interessa diretamente nesse momento, o autor problematiza o ato de escrever fazendo, como disse, as fronteiras entre a ficção e a não ficção ficarem um pouco embaçadas. H, personagem-narrador do livro, é um pintor frustrado que, desconfiado da mediocridade de sua arte, se propõe escrever uma autobiografia onde mistura pareceres técnicos e ideológicos da pintura à sua própria trajetória existencial, constituindo o romance em uma forma de testamento estético do seu personagem-autor.

Nesse projeto, abundam as referências à própria escrita, no que pode ser denominado como “enunciação enunciada”. Por meio delas ocorre um grande número de reflexões estéticas. Da

narrativa de frustração com a Pintura, movimento principal da enunciação e motor da produtiva angústia existencial do protagonista, a história se transforma em mimese de outra crise: a incompetência para a Literatura. As duas formas de negação, no entanto, não se transformam em nihilismo. São sim um reflexo da responsabilidade e do rigor ético de todo grande artista.

Selecionei um único momento ilustrativo de centenas deles. Por meio dele, pretendo combinar Metaficção, Literatura e pintura, o tripé dessa intervenção.

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto; na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta mais uma pincelada (...) ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente (...). (SARAMAGO, 1992, p.16)

A Metaficção fica evidente na enunciação enunciada: “observo-me a escrever”. Mas quero demonstrar outra coisa além dessa. A reflexão de H. evoca uma antiga questão das artes: a *Ut pictura poiésis* (“assim como a pintura a poesia”). A notícia mais antiga de sua problematização é de Simônides no ano 557 a. C. “a pintura é uma poesia muda, poesia, uma pintura falante”. A expressão *Ut pictura poiésis* é mais recente, foi cunhada por Horácio em 65 a. C.

Até o século XVIII a questão seria tratada pelo paradigma da mímesis, mas em 1766, o crítico alemão Gotthold Ephraim Lessing daria contornos semióticos à contenda no livro *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* em 1766. Ali ele diz:

Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela a saber, figuras e cores no espaço, já esta, sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então os signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro, ou cujas partes se seguem uma à outra. (LESSING, 1998, p. 193)

É interessante sublinhar algo que está aparente no texto de Lessing. Seu objetivo era estabelecer uma distância precisa entre as duas formas de arte. O esforço de Lessing foi por demonstrar uma maneira pragmática de analisar essas duas artes: a pintura pode ser apreendida de um só olhar, porque é espacialidade; a literatura (aqui tratada apenas na poesia) só se revela no tempo, ou seja, é necessário percorrer cada uma das letras do livro, acompanhando a narrativa página por página, até a última capa. Isso demora. E por isso seu campo é o da temporalidade. Além de discordar da possibilidade das duas artes serem consideradas irmãs, denunciava o fato de que a produção da Crítica comparada no seu tempo era de qualidade disforme, padecia de um empirismo diletante, de poucas contribuições efetivas para o estudo da arte.

As coisas não saíram como Lessing pretendia. Seu trabalho acabou abrindo espaço para pesquisas que viriam depois, redefinindo o método de estudo dos dois grandes campos semióticos, instrumentalizando e, portanto, fomentando o estudo das relações entre a Literatura e a Pintura.

Todo esse arcabouço histórico é evocado pelo fragmento selecionado. A leitura do livro, portanto, solicita sólida cultura humanista do leitor, a saber, a natureza intersemiótica de sua empresa.

Percorre o discurso literário de Saramago, portanto, uma voz distinta da que nos apresenta história de H.. Ela exige leitores preparados para o escrutínio estético. Uma apreciação refinada e atenta aos modos de expressão e ao contexto histórico do *ethos*, ou seja, da “principal resposta intencionada conseguida por um texto literário” (HUTCHEON, 1985, p. 77).

5. Conclusão

Em certa medida pode-se afirmar que o discurso literário de José Saramago, assim como as paródias de Magritte, incorporam o discurso crítico dentro de sua narrativa, procurando instrumentalizar o leitor, por meio de uma apresentação subliminar, de elementos com os quais ele mesmo, valendo-se de seu repertório, engendre uma crítica das obras. Esse movimento estaria almejando anular o atravessador? O crítico?

Muito possivelmente. A obra metaficcional e as que conjugam artes de campos semióticos distintos, em virtude de seus elementos autoreferenciais e de seu refinamento teórico, expõem um narrador que desconfia da crítica, uma atitude bem ao gosto da pós-modernidade. Jean-François Lyotard, filósofo francês, em um livro de 1979 chamado *A condição pós-moderna*, explica claramente esse momento: “O pós-moderno caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes (LYOTARD, 1990, p. 77). Embora não tenha se dedicado à Literatura nesse comentado livro, a Crítica literária e – por que não dizer – a própria Literatura, podem ser incluídas entre os alvos dessa incredulidade. Afinal de contas, as duas também são institucionais.

Além dessa crise nas instituições, as sucessivas fragmentações técnicas exigidas nos século passado também contribuíram para gerar desconfiança no seu projeto ideológico e libertário das vanguardas de levar a arte até o público. Sucessivas desconstruções do discurso crítico inviabilizaram – também pela própria natureza da arte – a legitimação de sua universalidade e de sua atemporalidade.

Em virtude disso, a arte mais próxima de nós anda meio enviesada com os críticos. A novidade não está no divórcio entre artes e acadêmicos. Aqueles raramente respeitam a opinião

destes. É novo o esforço pela potencialização da liberdade de que se acha digna no próprio espaço da criação. O projeto, portanto, é muito legítimo. E faz isso por meio de uma produção que chama para si uma atividade antes exercida depois de si. Ao representar a teoria no ambiente ficcional, o discurso estético revela um descrédito nesse olhar externo. Esse fazer estético-crítico é sequioso de independência. Nesse esforço percebem-se as fronteiras entre o discurso ficcional e o não ficcional ficarem cada vez menos nítidas gerando uma forma de produção que não pode ser enquadrada sem reservas às classificações herdadas da tradição. A criação, a crítica e a recepção passam a frequentar o mesmo espaço. Tanto pelo *modus operandi* quanto pelas circunstâncias político-ideológicas. Isso coloca a crítica de finais do século XX e começos do XXI em situação é muito diferente das experimentadas no passado.

No sentido aqui desenvolvido, mesmo que partindo de campos semióticos distintos, as artes almejam alcançar a condição de “sentenças absolutas”. Intentam projetarem-se na recepção como objetos cujo conteúdo prescindia de elementos estranhos a ela para se justificarem. Isso as mobiliza na direção de uma abordagem posta em evidência na estrutura. Tais obras, pelo movimento que transcrevem, iluminam-se reciprocamente e revelam, pela similaridade de anseios registrados, que a Metaficcionalidade e os Estudos interartes são uma forma provisória de abordagem e compreensão da obra de arte nesses tempos pós-modernos.

Referências

- BALZI, J. J. **O impressionismo**. São Paulo: Ática, 1992.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Traduzido por Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- LESSING, G. E. **Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Traduzido por Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LYOTARD, J-F. **O pós-moderno**. 3.ed. Traduzido por Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- ROSENFELD, A. **Texto/Contexto**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SUBIRATS, E. **Da vanguarda ao pós-moderno**. Traduzido por Luiz Carlos Daher e Adélia Bezerra de Meneses. São Paulo: Nobel, 1984.