



miguilim

revista eletrônica do nefli

volume 9, número 3, set.-dez. 2020

ESCREVENDO COM CORES OU PINTANDO COM PALAVRAS: UMA LEITURA DE “SOBRE O TASSO NA PRISÃO”, DE CHARLES BAUDELAIRE



WRITING WITH COLORS OR PAINTING WITH WORDS: A READING OF “ON TASSO IN PRISON”, BY CHARLES BAUDELAIRE

Wendell Menezes da SILVA
Juliana Estanislau de Ataíde MANTOVANI

Instituto Federal de Brasília, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR

RECEBIDO EM 29/06/2020 • APROVADO EM 25/11/2020

DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v9i3.2558>

Resumo

Neste artigo nos propomos a compreender e a analisar as interferências e os diálogos da produção crítica de Charles Baudelaire em sua produção poética, no que diz respeito às artes visuais, notadamente à pintura, conforme se pode observar por meio dos escritos críticos de seus conhecidos *Salões*. Para tal investigação, o poema aqui analisado será “*Sobre O Tasso na prisão* de Eugène Delacroix”, na tradução de Ivan Junqueira, publicado em *As flores do mal*, de 1857, e o quadro *Tasso na prisão dos loucos*, de Eugène Delacroix, de 1839. Pretende-se

construir uma interpretação das relações entre poesia e pintura a partir do ponto de vista dos referidos artistas.

Abstract

In this article we propose to understand and analyze the interferences and dialogues of Charles Baudelaire's critical production in his poetic production, regarding the visual arts, notably painting, as can be observed through the critical writings of his well-known *Salons*. For such an investigation, the poem analyzed here will be "On Tasso in prison (Eugène Delacroix's painting)", translation in portuguese of Ivan Junqueira, published in *The Flowers of evil*, 1857, and the painting "Tasso in the Madhouse" by Eugène Delacroix, 1839. It is intended to construct an interpretation of the relationship between poetry and painting from the point of view of these artists.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Baudelaire. Transposição intersemiótica. Literatura. Pintura. Modernidade.

KEYWORDS: Baudelaire. Intersemiotic transposition. Literature. Painting. Modernity.

Texto integral

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent

(Os sons, as cores e os perfumes se correspondem)

("Correspondances", Baudelaire)

Neste artigo busca-se traçar uma análise sobre o quadro *Tasso na prisão dos loucos*, de Eugène Delacroix, de 1839, e o poema "Sobre *O Tasso na prisão* de Eugène Delacroix", de Charles Baudelaire, traduzido por Ivan Junqueira, publicado em *As flores do mal*, de 1857. Buscamos elaborar uma análise que abarque a percepção que Baudelaire tem sobre as obras de Eugène Delacroix, conforme se pode ver na publicação *Salões*, de 1846, em que este poeta, pautado no entendimento da crítica como parcial, apaixonada e política (conforme GONÇALVES, 1994), defende uma preferência do pintor em questão. Nossa escolha se justifica por esses dois artistas abordarem temáticas em comum, como a condição do poeta, ora construindo os significados através dos signos linguísticos ora através dos signos pictóricos.

Nesse sentido, lembremos que um dos principais argumentos da teoria de Lessing em *Laocoon ou sobre os limites da pintura e da poesia*, de 1776, é a divisão das artes entre artes do tempo e artes do espaço. Para o crítico, à arte do tempo, à poesia, por ter um campo de trabalho mais amplo, a palavra, é dada a possibilidade de alcançar todos os matizes do indivíduo ou da coisa representada: o exterior, o

estado de espírito, a dor etc. Já as artes do espaço, as artes plásticas, só podem abarcar o exterior, ou seja, a superfície do que busca representar. Segundo demonstra Aguinaldo José Gonçalves, em *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem* (1994), para Lessing,

a poesia possui um campo mais amplo que as artes plásticas e isso favorece e estende as suas possibilidades de imitação. A beleza física, “capa visível dos corpos”, torna-se apenas um dos meios mais pobres no universo aberto as suas representações. Com essa visão, eleva a importância das ações na poesia em detrimento dos traços visíveis, próprios dos corpos dispostos no espaço, atributo legítimo das artes plásticas. (GONÇALVES, 1994, p. 41)

Assim sendo, do ponto de vista teórico, nos cabe aqui uma perspectiva diversa da de Lessing (1776) no que tange à separação das artes. Desse modo, partindo de um estudo interartístico entre poesia e pintura, historicamente separadas, nos propomos a desenvolver um diálogo entre Baudelaire e Delacroix.

No que diz respeito a esse aspecto, trataremos da questão da transposição intersemiótica, que é o processo de transpor um texto para um outro tipo de linguagem, da pictórica para a verbal, no nosso caso, e tentar perceber, antes da relação em conjunto, como as obras se constroem autonomamente, quais os ganhos e as perdas do ato de transpor e quais as implicações das escolhas feitas nesse processo.

Baudelaire em seu ensaio *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna* (1996) declara sua posição sobre o que seria a modernidade. Em suas palavras, “A Modernidade é o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25). Dessa maneira, “retratar” o poeta moderno é representá-lo em meio a essa efemeridade, tanto no nível arquitetônico quanto cultural. Por isso, sendo Baudelaire um poeta que escreve sobre seu próprio tempo, uma vez que “O pintor da vida moderna (ou romancista ou filósofo) é aquele que concentra sua visão e energia [...] no ‘instante que passa e (em) todas as sugestões de eternidade que ele contém” (BERMAN, 2007, p. 162), sua poesia representa e internaliza essa problemática de inserção do indivíduo na dinâmica da modernidade.

Dessa forma, para além da transposição, visamos verificar como este poeta francês dá forma literária em sua poesia às percepções críticas relativas aos traços pictóricos, à modernidade e à condição do poeta (ou do artista) nesse espaço, e também como Delacroix constrói significados dando forma pictórica a essas mesmas questões.

CORRESPONDÊNCIAS: A TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA

Tendo em vista nossa ideia central, a de que Baudelaire recria e transpõe para a linguagem verbal o que o pintor Eugène Delacroix cria através dos signos pictóricos, será o conceito de transposição intersemiótica que regerá esta discussão. Para tanto, utilizaremos os capítulos de Claus Clüver e Leo H. Hoek que

constam na publicação *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*, de 2006, organizada por Márcia Arbex. Ainda nessa temática, partiremos, também, de algumas discussões propostas por Irina O. Rajewsky em seu capítulo publicado em *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, organizado por Thaís Flores, em 2012.

No texto “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”, Irina O. Rajewsky trata de algumas problemáticas que circundam os estudos sobre a intermedialidade. Para começar, a teórica trata da possibilidade de delimitar as relações intermédias de maneira sincrônica ou diacrônica. No primeiro modo de tratamento do tema, nas suas relações sincrônicas, visa-se investigar as ocorrências de intermedialidade mais específicas, em sentido restrito, enquanto nas diacrônicas, investiga-se a intermedialidade no viés da genealogia das mídias (RAJEWSKY, 2012, p. 19).

Já no que tange à discussão que envolve Baudelaire e Delacroix e a questão da preferência explícita do poeta por tal pintor, verificamos que Baudelaire, ao criticar a obra de Eugène Delacroix e Dominique Ingres, os coloca em campos opostos: o primeiro guiado pelo temperamento, pela cor, e o segundo guiado pelos métodos de imitação da natureza, pelo figurativismo (GONÇALVES, 1994, p. 121). Sobre essa preferência, entendemos como um dos motivos possíveis a percepção estética de Baudelaire, para quem o trabalho de criação a partir da cor, a partir dos matizes, requer uma imaginação mais verdadeira do que o trabalho de representação figurativa das referências.

Isto posto e, também tendo em mente o processo de interferências e diálogos do trabalho crítico de Baudelaire em sua poesia, podemos entender que, tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo, no processo de criação do que se aprecia, também é preciso que se internalize aquilo que não se aprecia, para assim saber o que se quer ser; em outras palavras, o que *é só é* a partir do confronto com aquilo que *não é*. Dessa forma, a partir da perspectiva que aqui assumimos, nos guiamos pela percepção diacrônica da intermedialidade, como aponta Rajewsky (2012), que entende que uma mídia só é criada a partir das relações que estabelece com as outras.

Partindo para a ideia da transposição, temos que refletir, como aponta Claus Clüver em “Da transposição intersemiótica” (2006), sobre o horizonte de tradução e de interpretação que tal processo implica, pois para que se crie uma nova forma é preciso traduzir o signo, e toda tradução é, em último termo, uma interpretação. Sendo assim, além de levar em consideração o processo de transposição e suas implicações, no sentido restrito da passagem do pictórico para o linguístico, é imprescindível ter em mente que essa nova representação passou antes pela apreciação e pela interpretação do autor que transpõe a obra. E é justamente tendo isso em vista que nos permite concluir que o poema de Baudelaire é, também, uma crítica à situação do poeta na modernidade, uma vez que em seu texto o autor constrói os sentidos enfocando e circundando esse tema, como poderá ficar mais claro na análise que faremos a seguir. Ademais, especificamente no nosso caso, é válido destacar o cuidado que o trabalho com um texto fruto de uma transposição e, além disso, traduzido do francês para o português requer: reconhecer que há

duas camadas nessa interpretação, uma do poeta que transpõe e uma do tradutor, nos parece fundamental nesta análise.

Clüver (2006) apresenta uma possibilidade mais provável para o rumo que o estudo comparativo entre poesia e pintura pode seguir, tratando da transposição do poema para a pintura, análise que aqui fazemos no sentido inverso. Ele indica que,

[...] ao explorar essa possibilidade, é mais provável que iríamos prosseguir a partir da fonte para ver se todos os detalhes do texto verbal conciso foram transpostos e como eles, assim como o poema em si, foram reconstituídos no quadro. Tal processo atribuirá aos signos visuais um significado específico que não seria assumido necessariamente numa leitura mais aberta. Além do mais, uma vez que isso tenha acontecido, é extremamente difícil restaurar à obra sua qualidade potencialmente aberta. (CLÜVER, 2006, p. 146)

Com isso em mente, entendemos que, pelo fato de a transposição ser uma interpretação realizada em outro signo, o texto alvo, o poema de Baudelaire, é um texto autônomo no sentido da relação que mantém com o texto fonte, o quadro de Delacroix. Sendo assim, nossa análise se pauta no processo de transposição sem com isso abandonar o sentido emancipado e independente que cada obra evoca.

Seguindo para a análise, nos cabe começar pela pintura *Le Tasse à l'hôpital des fous* (*Tasso na prisão dos loucos*), que foi pintada em 1839, por Eugène Delacroix, e exposta, pela primeira vez, em 1844, no Bazar *Bonne Nouvelle*. Esse quadro possui a dimensão de 32cm por 25cm e atualmente se encontra exposto no *Museum of Fine Arts*, de Boston.



Fig. 1 *Tasso na prisão dos loucos*, Eugène Delacroix, 1839.

Na dimensão formal do quadro, há uma construção bem marcada de oposição entre o claro e o escuro, onde o poeta, Tasso, é o ponto de luz do quadro e, portanto, o seu foco. É possível ainda assinalar a presença de um foco de luz que vem de fora da cela e que permite distinguir-se uma figura feminina. Nesse sentido, como bem apontou Gonçalves (1994) sobre o jogo de cores na pintura de Delacroix, temos uma representação que se dá através dos matizes e de linhas pouco delimitadas, o que gera a impressão de “simbiose”, de “fusão” dos outros personagens com o espaço, já que, pela nuance mais clara e pelo foco de luz lançado sobre sua camisa e em seu rosto, o poeta se diferencia do restante dos personagens, aparentemente outros encarcerados como ele.

Se traçarmos uma linha na diagonal, cortando o quadro ao meio da ponta superior direita à ponta inferior esquerda, a ideia de oposição entre Tasso e os outros personagens, separados por uma grade, fica ainda mais demarcada, uma vez que, também nessa perspectiva, eles se encontram em posições opostas na construção da pintura - ao contraste de tons e à contraposição luz e sombra somam-se as oposições: dentro e fora (do espaço da cela); e diagonal inferior e

superior (no espaço da tela). Podemos entender essas escolhas como um processo de tornar visível o sentimento de não pertencimento e de inadequação do ponto de vista do lugar social do poeta em relação ao espaço onde se encontra, o manicômio.

Lessing (1776), no momento em que advoga por uma divisão entre as artes do tempo, a poesia, e as artes do espaço, as artes plásticas, aponta que o que distancia as duas é a impossibilidade de as artes espaciais representarem algo para além dos corpos no espaço, para além da superfície, enquanto às artes da palavra é dada essa possibilidade. Aqui nos distanciamos, pois, de sua argumentação, tendo em vista que para nós há formas pictóricas que conseguem ir além da representação do visível e, por isso, sustentamos que é isso que Delacroix faz ao representar Tasso do modo simbólico como o faz.

Na dimensão do conteúdo, há a representação do poeta italiano do século XVI, Torquato Tasso (1544-1595), que esteve, durante um período da vida, preso em conventos e manicômios, já que era considerado perigoso para conviver em sociedade. Reconhecemos como elementos que o identificam os manuscritos espalhados pelo espaço representado e até apontados (ou quem sabe almejados) por um dos personagens no enquadramento, além do título do quadro propriamente. Sobre esse aspecto, notamos ainda que há uma outra identificação da figura do personagem apresentado com a poesia, dois elementos ligados pictoricamente também pela tonalidade, porquanto é perceptível uma associação criada entre “papel” e “camisa” do personagem Tasso, retratados com quase a mesma cor por Delacroix.

Deise Quintiliano, em “Metapoesia pictórica: Baudelacroix”, de 2010, ao fazer a análise dos mesmos objetos que aqui pontuamos, traz uma outra questão: a existência de um manuscrito do poema de Baudelaire. Segundo os apontamentos dessa pesquisadora,

Sobre o Tasso na prisão é um exemplo particularmente interessante que demonstra a preocupação de Baudelaire em “corrigir” um poema, com o fito de tornar a transposição da arte mais fiel e o trabalho mais claro. Delacroix pintara, em 1839 e expusera, em 1844, no Bazar Bonne Nouvelle, uma tela intitulada Le Tasse à l'hôpital des fous, O Tasso na prisão dos loucos. Desde essa data, o quadro inspirava o poeta a elaborar um soneto, do qual um manuscrito foi preservado. (QUINTILIANO, 2010, p. 72)

Segundo a autora, a diferença entre o manuscrito e o soneto publicado está em “apagar” certas características que, para Quintiliano, “falseavam” o quadro, buscando assim uma representação mais fiel do que tinha sido visto por Baudelaire na imagem da pintura (QUINTILIANO, 2010, p. 75). A autora aponta, ainda, para o modo como se dá a representação do poeta Tasso no manuscrito e no poema que lemos hoje na obra baudelairiana. Tais modificações talvez, mais do que visarem à retirada de imprecisões descritivas ou à “correção” de seu comentário sobre o quadro observado, representem uma nova tomada de consciência - uma nova interpretação em todo caso - do poeta diante das figuras

que ele revê e do tema que ele reavalia. Essa hipótese, porém, requer um detalhamento que extrapola os objetivos deste artigo e poderá ser discutida em outras oportunidades.

Quanto aos temas do não pertencimento e da inadequação mencionados anteriormente, é possível verificar ainda, trazendo essa temática para o campo do conteúdo do quadro, que a face do poeta representa e passa na imagem, não o sentimento de medo, mas o de angústia (QUINTILIANO, 2010, p. 74) e, como essa palavra mesmo denota: isolamento, estreitamento e clausura. Do ponto de vista de Baudelaire (1996), para quem o poeta é aquele que escreve sobre o seu próprio tempo, nada mais danoso do que torná-lo alheio à sua própria existência, cego ao mundo exterior, impossibilitando, por conseguinte, o trabalho de escrita.

Partindo para a análise do poema, podemos ressaltar que se trata de um soneto, tendo duas estrofes de quatro versos cada, quartetos, e duas estrofes com três versos cada, tercetos. O poema faz parte da publicação *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, de 1857.

Sobre *O Tasso na prisão* de Eugène Delacroix

- 1 O poeta na masmorra, em desalinho, aflito,
 - 2 Calcando sob o pé convulso um manuscrito,
 - 3 Com olhar de terror mede a extensão da escada
 - 4 Cuja vertigem lhe atordoa a alma abismada.

 - 5 Risos frenéticos que ecoam na prisão
 - 6 Ao estranho e ao absurdo arrastam-lhe a razão;
 - 7 A dúvida que o cerca e o ridículo Medo,
 - 8 O envolvem num horrendo e multiforme enredo.

 - 9 Esse gênio encerrado em calabouço infame,
 - 10 Os esgares, os ais, e os duendes cujo enxame
 - 11 Turbilhona por trás de seu ouvido alerta,

 - 12 Esse que do êxtase o terror ora desperta,
 - 13 Eis teu emblema, alma de frêmitos obscuros,
 - 14 Que a Realidade abafa entre seus quatro muros!
- (BAUDELAIRE, 2015, p. 497)

Por ter como base a pintura em questão, o que é evidente desde o título, em que se vê a referência ao quadro e ao pintor - ao que se pode somar a preposição

“sobre”-, em alguns versos o soneto assume um caráter mais descritivo, conforme se pode notar na primeira e na terceira estrofe; já nas demais estrofes temos um caráter mais interpretativo do poeta sobre a pintura vista. Vale ressaltar, no entanto, que essas categorias se cruzam e, assim como a tradução e a transposição, a descrição também pode ser considerada um tipo de interpretação, uma vez que é construída a partir de um ponto de vista, como se pode notar pela adjetivação subjetiva usada por Baudelaire também ao descrever o poeta e o ambiente: “aflito” (verso 1), “alma abismada” (verso 4), “infame” (verso 9). Isso porque, lembremos que este poema reflete a visão de um poeta que olha e vê um quadro e nele encontra outro poeta, este pintado pelas mãos de Delacroix. Essas diversas camadas descritivas e interpretativas de ambos os artistas sem dúvida se interpenetram.

Entretanto, por uma facilidade metodológica, passaremos a atribuir essa distinção para fins desta análise, na qual consideramos como predominantemente descritivos os versos ligados às descrições espacial e da figura do poeta propriamente ditas e como predominantemente interpretativos aqueles que nos parecem representar as percepções que Baudelaire teve daquela atmosfera e que agora tenta reconstruir na busca por escrever seu soneto.

Para dar continuidade à análise e demonstrar a transposição intersemiótica que o poema realiza do quadro, será necessário, primeiro, perceber como Baudelaire enxerga o poeta na modernidade. A partir de um estudo sobre os *Salões*, Berman (2007) aponta como a visão desse poeta sobre a modernidade foi se alterando e, em alguns momentos, era até mesmo contraditória e excluía ele próprio dessa concepção.

Berman (2007) faz as seguintes análises: sobre o *Salão* de 1845, menciona que Baudelaire chama a atenção para o heroísmo da vida moderna e para a necessidade de os artistas se atentarem para essa nova dinâmica social que está surgindo. Já no *Salão* de 1846, nos é apontado o começo da visão pastoral da burguesia, momento em que Baudelaire acreditava que os avanços que essa nova classe trazia no nível tecnológico e mercadológico abrangeriam o campo das artes.

Com os manifestos da Revolução Francesa de 1848 e com o golpe de Estado, em 1851, essa visão se abala e temos o surgimento da visão antipastoral, notada em um ensaio de 1855. Nesse momento, porém, Berman (2007) destaca como a visão antipastoral da realidade acaba gerando uma visão pastoral da arte para Baudelaire, desvinculando o mundo material do espiritual.

A respeito do ensaio de 1859, destaca-se o aprofundamento da visão pastoral da arte e a colocação polêmica de Baudelaire sobre a fotografia - serva das ciências e das artes em sua opinião. Em 1863, há a publicação de sua obra mais famosa, *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, no qual o poeta francês elege Constantin Guys como o artista que consegue captar a vida moderna em sua essência, ou seja, a pompa da vida galante: “Para definir uma vez mais o gênero de temas preferido pelo artista, afirmaremos que é a pompa da vida, tal como ela se oferece nas capitais do mundo civilizado, a pompa da vida militar, da vida elegante, da vida galante” (BAUDELAIRE, 1996, p. 44).

Em 1864 e 1865, há a publicação dos poemas em prosa “Os olhos dos pobres” e “A perda do halo”, respectivamente, onde ressalta-se, exatamente pela nova forma que assumem, o abandono da visão pastoral da arte:

[...] Baudelaire proclama que *la vie moderne* exige uma nova linguagem: “uma prosa poética, musical mas sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e suficientemente rude para adaptar-se aos impulsos líricos da alma, às modulações do sonho, aos saltos e sobressaltos da consciência”. (BERMAN, 2007, p. 178) (grifo do autor).

Sendo a poesia em prosa uma exigência ou uma possibilidade da modernidade, nota-se que há o entendimento da vida material influenciando sobre a espiritual, sobre a criação artística, colocando-as, agora, no mesmo plano.

Com isto posto, é imprescindível notar ainda que o momento da publicação do poema aqui analisado, 1857, se encontra mais próximo da publicação do ensaio de 1859 e do *Salão* de 1855, ano em que, segundo Quintiliano (2010), Baudelaire revê o quadro de Delacroix na Exposição Universal de 1855 e tem a oportunidade de visitar seu texto, gerando a publicação do poema como o conhecemos hoje. Nesses textos, como podemos apontar, é patente o aprofundamento da visão pastoral da arte. A partir de tais considerações, podemos entender a seguir mais alguns aspectos da relação de Baudelaire com Delacroix e também um pouco mais sobre o soneto.

Nesse mesmo ensaio, Baudelaire expõe a sua visão contrária à fotografia, por ser um meio de representação muito ligado ao material, à realidade objetiva, à produção mecânica e industrial, e em sua percepção não há trabalho artístico. Entendemos que essa noção serve para explicitar e aprofundar ainda mais a preferência de Baudelaire por Delacroix, como já dito: o trabalho com cores parece mais criativo, enquanto a representação figurativista, e agora a fotografia, não demandam tanto, na concepção do poeta francês. Ou seja, Baudelaire aprecia o que se desvincula, dentro dos limites da representação, da realidade material e, por ter essa possibilidade, a arte se encontra em um plano superior. Isto é, a sua percepção crítica da realidade muda com a visão antipastoral da burguesia, dessa forma, temos, ainda, uma nova percepção estética sobre o que seria arte.

Gonçalves (1994) aponta sobre como Baudelaire tem uma preferência pelas obras que estão no campo da sugestão: “[...] temos o caráter altamente sugestivo da pintura, e nisto reside o grande entusiasmo de Baudelaire” (GONÇALVES, 1994, p. 117), ou seja, retomando a nossa leitura acerca da pintura em questão, o jogo de claro e escuro sugere a simbiose, a inadequação e a angústia.

Já com o soneto, começando pela análise das estrofes interpretativas, podemos notar que elas funcionam no sentido de constituir uma atmosfera para o texto. O eu lírico do poema, que aparece como uma entidade externa à cena, envolve o protagonista, o poeta, em um ambiente de “risos frenéticos” ecoando (verso 5) e “num horrendo e multiforme enredo” (verso 8). Observa-se o uso dos

verbos “cercar” (verso 7) e “envolver” (verso 8) nessa segunda estrofe, transmitindo a ideia, assim como no quadro, de centralização do eu que é representado.

A isso podemos ainda acrescentar que a oposição de tons (claro e escuro) já verificada na imagem do quadro, reaparece aqui na (re)construção linguística do ambiente que cerca o poeta centralizado na imagem. O poeta, agora na interpretação e recriação baudelairiana, está centralizado e rodeado de “risos frenéticos” e de um enredo “horrendo”. Essa oposição lexical (risos e horrendo), que se vê também em “absurdo” e “razão” (verso 6) e em “ridículo Medo” (verso 7) - e que será retomada na estrofe final, em “do êxtase o terror” (verso 12) -, estabelece para nós uma possibilidade de “visualização” verbal que *corresponde* (para usar um verbo caro a este poeta) aos traços vistos e interpretados por Baudelaire na pintura de Delacroix.

Leo H. Hoek (2006), em “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”, trata de algumas relações entre imagem e texto no sentido de buscar uma classificação para essas ocorrências. Hoek (2006) começa seu texto citando o soneto que compõe nossa análise e já o classifica como uma “poesia pictural”. O autor faz uma divisão entre “literatura de arte” e “comentário de arte”. A partir da argumentação até aqui desenvolvida, parece ser evidente que Baudelaire se encontra nesses dois campos, tendo em vista que esse poema já é por si só um *comentário crítico sobre o quadro* e uma poesia visual, isto é, uma *literatura de arte*. Contudo, como nosso foco neste artigo recai sobre a relação de recriação pelo poema, ficaremos no campo da “literatura de arte”, que nos auxiliará a abarcar o movimento da transposição. Nessa perspectiva, o autor define a poesia que nasce de um quadro como “poesia transposicional”, uma poesia que:

buscaria transferir a imagem para a escrita; ela se serve dos mesmos temas que a arte para imitá-la e, mais comumente, para rivalizar com ela. Em geral, a poesia se esforça em exprimir verbalmente as mesmas emoções provocadas pela obra de arte. (HOEK, 2006, p. 172).

Dessa forma, é possível verificar os pontos de proximidade e de distância entre essas duas obras de arte. Começando pela primeira estrofe do poema, de cunho mais descritivo sobretudo nos dois primeiros versos, Baudelaire aborda aqui o modo como o poeta se encontra: em uma masmorra, em desalinho e aflito (verso 1) e com um manuscrito sob o pé convulso (verso 2). Nos dois versos seguintes da mesma estrofe temos uma percepção também de cunho descritivista, mas que funciona agora no sentido de passar a impressão daquele poeta da imagem sobre o espaço em que ele se encontra, “olhar de terror” (verso 3), “vertigem” e “alma abismada” (verso 4).

No primeiro verso do primeiro terceto (verso 9), o tom descritivo permanece, ao que se cruza, como já destacamos, a percepção do espaço a partir da avaliação do eu lírico, conforme ressaltamos, por exemplo, pelo uso do adjetivo “infame”, que transmite um tom valorativo do eu lírico sobre o espaço. Nos versos

seguintes do mesmo terceto, insere-se a presença dos outros personagens na cena, mas como aqueles que atormentam o poeta. Na construção do soneto, o espaço - calabouço infame - é retratado constantemente como opressor e prejudicial ao poeta, o que nos leva a entender que retratar essas personagens como agentes de degradação do próprio espaço influenciando sobre o poeta pode ser a possibilidade de dar forma verbal àquela instância representada na imagem a partir da luz e da sombra e dos matizes difusos e linhas pouco delimitadas, (re)compondo, assim, as ideias de simbiose, inadequação e angústia sugeridas pela imagem.

Há o fechamento do soneto com o verso: “Que a Realidade abafa entre seus quatro muros” (BAUDELAIRE, 2015, p. 499), ou seja, para o eu lírico do poema a realidade atua como algo que enclausura o poeta, o angustia. Sendo assim, e agora olhando pelos olhos de Baudelaire, a realidade tem papel dúplice em relação ao artista: fornece o material criador, mas ao mesmo tempo o tolhe, o cerceia, uma vez que a realidade moderna também age sobre o poeta e muda seu *status* social. Ressalta-se nesse tocante o uso da letra maiúscula no começo da palavra “Realidade” empregada no verso, no sentido de destacar a importância desse conceito, já que estar na masmorra é o que a realidade proporcionou a Tasso.

Nesse mesmo sentido, é possível também perceber a materialização dessa perspectiva pela leitura do poema em prosa “O halo e a rodovia”, de Baudelaire, que demonstra a fragilidade e a perda da aura do poeta.

Leo H. Hoek (2006) faz outras divisões conceituais e uma delas é a diferença entre a relação de sucessividade entre as artes, ou seja, da imagem cuja produção é anterior ao texto e vice-versa, o que aqui abordamos, e a relação de simultaneidade, isto é, quando o texto está situado na imagem ou a imagem situada no texto. Explicitar essa relação, assim como a asserção de Deise Quintiliano (2010) sobre como rever o quadro altera a produção poética de Baudelaire, nos parece reforçar o argumento construído neste artigo acerca da interferência e do diálogo entre as artes.

Outra noção importante apresentada pelo teórico Hoek é o conceito de separabilidade: “o signo visual e o signo verbal pertencem a sistemas significantes diferentes e se deixam isolar um em relação ao outro” (HOEK, 2006, p. 185). No nosso caso, entendemos que o texto evoca significados por si só, embora permaneça sempre vinculado à imagem, o que não o impede de construir significados autonomamente.

Na tipologia de Leo H. Hoek (2006), é possível concluir que a relação que se estabelece entre nossos objetos de análise é a de “transposição intersemiótica autônoma” (HOEK, 2006, p. 178). Agora tendo como ponto de partida os argumentos de Clüver (2006), podemos lembrar que há também uma aproximação da transposição (ou tradução intersemiótica) em relação à tradução interlingual, ou seja, aquela que se dá entre signos linguístico de línguas distintas, conforme já percebida como uma “recriação” por Roman Jakobson (CLÜVER, 2006). Clüver considera, ademais, que “Mesmo se fosse possível estabelecer uma equivalência semântica entre cores e fonemas, por exemplo, o sistema articulado da língua verbal não conseguiria combinar todas as possibilidades infinitas do denso sistema de cores” (CLÜVER, 2006, p. 114). E é exatamente nesses termos que podemos

dizer que toda tradução ou transposição passa a ser considerada a materialização de uma interpretação do autor do texto alvo, uma vez que a ação de transpor exige escolhas.

Para Irina O. Rajewsky, conforme suas conceituações (2012), se assumirmos que há uma relação intermediática e que há uma “transformação de um determinado produto de mídia (texto, um filme, etc.) ou seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 24), o poema aqui analisado se enquadraria no campo da *transposição midiática*. Sobre isso a autora argumenta que nos processos de evocação de uma mídia por outra, é necessário, antes de tudo, uma referência explícita ao texto fonte, já que nem sempre o espectador (ou leitor) fará as associações necessárias (RAJEWSKY, 2012, p. 29-30). Clüver (2006), por sua vez, faz afirmações análogas no que concerne à transposição intersemiótica em sua análise do poema “The Starry Night”, de Anne Sexton, em relação ao quadro “Noite estrelada”, de Van Gogh, caso em que a relação já se estabelece desde o título do poema, o que também ocorre no exemplo aqui analisado.

Gonçalves (1994) indica a percepção de Baudelaire sobre a relação que as artes, a pintura e a poesia, estabelecem entre si. Para o autor, Baudelaire não coloca as artes em uma relação de hierarquia: “As suas comparações são sempre baseadas nas correspondências de procedimentos, e consegue encontrar nas artes o seu valor, sua expressividade e suas complexidades dentro do seu meio específico” (GONÇALVES, 1994, p. 116). Esse crítico mais à frente sustenta que esse foi também um dos seus objetivos na construção de seu texto:

[Baudelaire] Ao dizer, em determinado momento, que a pintura se assemelha à poesia, do mesmo modo que esta desperta no leitor as idéias da pintura, definia que o que se pode considerar a base do que tenho tentado conduzir neste estudo: a autonomia dos vários sistemas artísticos, sem hierarquização, baseados nas articulações profundas de seus meios próprios, apreendendo dos sistemas vizinhos procedimentos estéticos e jamais o apoio servil ou a desmesurada rivalidade. (GONÇALVES, 1994, p. 125)

Sendo assim, pode-se dizer que Gonçalves (1994) entende que as obras interartísticas nascem sobretudo do meio de produção não hierarquizado, ou seja, somente ao se perceber que cada obra constrói sentidos a seu modo sem necessariamente haver um meio de representação superior, torna-se viável representar um mesmo tema, mas não com e da mesma forma, atingindo, então, as correspondências entre os signos.

Tendo em mente as correspondências, os diálogos e as interferências da relação entre as artes, é possível dizer que não só por ser uma transposição, mas também pelas influências de seu trabalho enquanto crítico em sua criação poética, e relembrando a perspectiva diacrônica das relações intermídias, Baudelaire internaliza o fazer pictórico de Delacroix em seu fazer poético, criando, através dos verbos, respostas à linguagem pictural. A realidade material criou a percepção

estética de Baudelaire, e sua percepção estética construiu e alterou o seu fazer poético.

CONCLUSÃO

A análise que aqui construímos levou em consideração as argumentações de teóricos com percepções diversas sobre os mesmos fatos: a transposição intersemiótica e a relação entre as artes. A respeito da transposição, entendemos que nossa compreensão se aproxima mais da tipologia de Leo H. Hoek (2006), pois este teórico tem um trabalho mais pautado na noção de signo e não de mídia, como sustenta Irina Rajewsky (2012). No entanto, em relação à argumentação dessa autora ressalta-se a percepção diacrônica entre as artes, fio que conduziu boa parte da nossa análise.

Ao contrastarmos as ideias de Hoek e Clüver (2006), nos pareceu que Claus Clüver, que igualmente trabalha com a ideia de signos e tem o mérito de encabeçar grandes debates acerca das relações intermediáticas, por vezes tende a descrever a relação entre os textos de maneira mais restrita, o que poderia sugerir que a qualidade efetiva de uma transposição esteja em transmitir da maneira mais fiel possível o texto fonte. Esse e outros aspectos teóricos, no entanto, requerem uma reflexão mais detida, o que extrapola os objetivos aqui desenhados.

Importa-nos ainda destacar que, assim como Gonçalves (1994), que trata dos aspectos mais amplos das relações entre as artes, tendo como partida a argumentação de Lessing (1776), no sentido de se distanciar dessa perspectiva do ponto de vista teórico, mas também reconhecendo as contribuições e os acertos de Lessing, foi esse também o caminho que aqui buscamos seguir.

No que concerne ao quadro, nossa análise nos permitiu perceber que há um jogo de cores em oposição de luz e sombra e nos auxiliou a focalizar a nossa percepção na situação do poeta representado, Torquato Tasso. Sobre essa questão, se faz necessário ressaltar, por fim, que mesmo sendo um poeta renascentista, ele é representado pelo olhar dos artistas modernos, criando uma nova visão e apreensão da realidade histórica e social da vida desse poeta.

Para fins de análise do soneto, decidimos por separar as estrofes e buscamos demonstrar um certo predomínio da descrição do quadro pelo poeta francês, na primeira e na terceira estrofe, e uma interpretação mais acentuada - em que se podem ver com mais evidência as percepções de Baudelaire sobre a imagem - na segunda e na quarta estrofe. Como o texto verbal nasce da imagem pictural, foi a partir dele que investigamos as associações e correspondências que para nós demonstraram a transposição intersemiótica, ressaltando as aproximações e os distanciamentos entre as obras de artes.

Com os apontamentos de Berman (2007), visamos acentuar nossa compreensão dos *Salões* de Baudelaire e também de seus ensaios críticos. Partir dessa análise nos ajudou a organizar e a entender as modulações do ponto de vista de Baudelaire, divididas entre pastoral e antipastoral por este autor, em relação à

modernidade, ponto de vista esse que, como pudemos perceber, influía diretamente em sua percepção estética de arte.

Nessa perspectiva, foi possível pautar o momento de produção do soneto na fase em que Baudelaire passa a ter uma visão antipastoral da realidade e uma visão pastoral da arte, como desvinculada do mundo material. Isso nos deu a possibilidade de entender que a preferência de Baudelaire por Delacroix se constrói justamente porque o anseio daquele momento era fugir da realidade posta, ou seja, na compreensão baudelaireana as obras sugestivas e com teor inventivo mais acentuado eram percebidas com mais valor em comparação com o teor mimético, típico do figurativismo e da fotografia, por exemplo.

O poema lido e aqui analisado demonstra a capacidade de recriação verbal da imagem pictórica por Baudelaire, ao passo que também deixa transparecer ao leitor atento a concepção estética baudelaireana, bem como suas reflexões e críticas sobre arte e sua autopercepção como poeta diante da modernidade.

A principal conclusão a que pudemos chegar após esse encadeamento teórico, nos revelou, no entanto, que a internalização da produção plástica de Delacroix por parte de Baudelaire perpassa a escrita do poema analisado, mas decerto vai além da transposição que se pode “ver” em seus versos, pois ela atingiu e influenciou todos os meandros da produção do artista e crítico de arte que foi Charles Baudelaire.

Referências

ARBEX, Márcia. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos literários. Faculdade de Letras. UFMG, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Org. e tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo. Imaginário, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1994.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47-70.

MENEZES, Marcos Antonio de. Pintura e poesia em Baudelaire: leitura de textos de estética a partir de Les Fleurs du mal. In: *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. n.2, p. 194-211,

2017.

Disponível

em:

<http://www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/610>.

Acesso

em: 29 março 2019.

569

MENEZES, Marcos Antonio de. *Um flâneur perdido da metrópole do século XIX*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004. Disponível em: <http://www.poshistoria.ufpr.br/documentos/2004/Marcosantoniodemenezes.pdf>. Acesso em: 12 abril 2019.

QUINTILIANO, Deise. Metapoesia pictórica: Baudelacroix. *Matraga*, v. 17, n. 27, Rio de Janeiro, 2010. p. 71-83.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.

RIBEIRO, Cláudia Gonçalves. A cidade pelos olhos de Baudelaire e Mário de Andrade. In: *Cadernos do CNLF*, Vol XV nº 5, t. 2, Rio de Janeiro, CiFEFiL, p. 1087-1097, 2011. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xv_cnlf/tomo_2/92.pdf. Acesso em: 15 maio 2019.

Para citar este artigo

SILVA, Wendell Menezes da; MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde. Escrevendo com cores ou pintando com palavras: uma leitura de “Sobre o Tasso na prisão”, de Charles Baudelaire. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 9, n. 3, p. 680-695, set.-dez. 2020.

Os autores

Wendell Menezes da Silva é licenciado em Letras Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Brasília.

Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani é doutora em Literatura pela Universidade de Brasília/UnB e professora do curso superior de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa do Instituto Federal de Brasília/IFB.