

Artes em contato, experiência e afecção

ELEONORA FRENKEL*

RESUMO: O artigo traz uma reflexão sobre os contatos e contágios entre as artes na modernidade, sobre as forças de atração e repulsão que as aproximam, e por vezes mesclam, sem deixar que percam suas singularidades. Propõe-se pensar a noção de procedimento como modo de articulação analítica entre as artes, que se valem cada uma a seu modo da abstração e da montagem, por exemplo, para reabrir práticas estéticas consolidadas e provocar deslocamentos na criação e percepção artística. Procura-se discutir uma aparente contradição entre a heteronomia que caracteriza as artes na modernidade e a busca pela definição autônoma da Teoria Literária formalista e estruturalista. A escritura do texto literário que incorpora procedimentos oriundos de outras artes é pensada a partir da noção de objeto artístico e literário como forma de produzir experiências e de intensificar o poder de afecção, ou seja, de expor o leitor/espectador ao contato com o que está fora do convencional.

PALAVRAS-CHAVE: Afecção; Artes comparadas; Experiência; Literatura; Modernidade.

ABSTRACT: The article presents a reflection on the contacts and contagions among the arts in modern times, on the forces of attraction and repulsion that approximate, sometimes to the point of merging, but still preserve their uniqueness. It seeks to reflect on the notion of procedure as an analytical mode of articulation between the arts, which use each in their own way common procedures as abstraction and assembly, for example, to reopen consolidated aesthetic practices and to provoke dislocations in artistic creation and perception. The article also discusses an apparent contradiction between the heteronomy that characterizes the arts in modernity and the search for autonomous definition of formalist and structuralist Literary Theory. The writing of literary text that incorporates procedures originating from other arts is thought from the notion of artistic and literary object as a way of producing experiences and intensify the power of affection, i.e., to bring the reader/viewer into contact with what is outside of conventional usage.

KEYWORDS: Affection; Compared Arts; Experience; Literature; Modernity.

□ Departamento de Letras – Instituto de Letras e Artes (ILA) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG – Câmpus Carreiros – 96203900 – Rio Grande – RS – Brasil. E-mail: eleonora.frenkel@gmail.com

Forças de atração e repulsão nas artes modernas

Em 1912, Wassily Kandinsky analisava as tendências da arte moderna e constatava que aquele era um momento em que a diversidade de suas manifestações se apresentava em intensa interlocução: a pintura se aproximava da música para descobrir seus procedimentos e aplicá-los com seus meios singulares, o que resultava, por exemplo, na busca do ritmo mediante a repetição de tons coloridos e na exploração do dinamismo da cor. A pintura abstrata deixava de se ocupar da representação de formas exteriores, para provocar a ressonância ou a vibração da cor, para fazer experimentar seu tato e seu sabor. A poesia, tomada do exemplo de Maurice Maeterlinck (1862-1949), encontraria na pintura e na música os elementos e procedimentos para sua renovação. A “literatura do futuro”, segundo Kandinsky (2000, p. 49), teria suas melhores perspectivas na abstração e suspensão da representação, tal qual o fazia a pintura, bem como na exploração em primeiro plano da sonoridade das palavras. Kandinsky diz que a palavra, grande recurso do poeta e “pura matéria da poesia e da arte” (KANDINSKI, 2000, p. 49), possui dois sentidos: um sentido imediato e outro interior. O que interessaria à poesia seria justamente este segundo: a palavra como “objeto desmaterializado”, como forma exterior que desaparece ao ser designada e da qual “apenas subsiste o som”, a vibração que provoca no coração daquele que a escuta, a ressonância interior que revela outros poderes da palavra. “Uma palavra que a gente repete, brincadeira com que a juventude gosta de se entreter e que esquece em seguida, acaba perdendo toda referência a seu sentido exterior” (KANDINSKY, 2000, p. 49). A poesia viria a explorar a abstração e a ressonância, expondo seu contato com a pintura e a música e reconfigurando os modos do fazer literário.

Kandinsky constata um movimento em que “as diversas artes instruem-se reciprocamente e perseguem, com frequência, os mesmos objetivos” (KANDINSKI, 2000, p. 51) e em que “os elementos de uma arte veem-se confrontados com os de uma arte diferente” (KANDINSKI, 2000, p. 57). O pintor pensa como uma arte toca a outra, reconhece suas singularidades e diferenças, deixa-se afetar por ela, percebendo-se nesse contato e se refazendo a partir daquilo que a contagia, e como os procedimentos de que possa se valer, por sua vez, serão reconfigurados no novo meio ou suporte artístico em que aparecerem. Assim, ainda segundo Kandinsky, “somos levados a constatar que cada arte possui suas forças próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar” (KANDINSKY, 2000, p. 59). Embora nutridas mutuamente, as artes mantêm a singularidade que as constitui. Permitem-se aberturas que diluem as fronteiras levantadas entre elas e renovam seus fazeres mediante o contato com as diferenças em relação àquilo que as caracteriza.

No ensaio intitulado “As artes se fazem umas contra as outras” (2000), de Jean-Luc Nancy, podem-se ler novos desdobramentos para pensar o que Kandinsky entendera como síntese das artes. Nancy diz que “as artes nascem de uma mútua relação de proximidade e exclusão, de atração e repulsão” (NANCY, 2008, p. 137) e que “suas respectivas obras atuam e se sustentam nessa dupla relação” (NANCY, 2008, p. 137). A tese de Nancy aponta para a ideia de que a arte não se apresenta como unidade a partir da qual surgem as diversas práticas artísticas, mas que ela consiste justamente nessa multiplicidade que as diferencia e agrupa

sem suprimir sua heterogeneidade. Com isso, dirá que as artes se encontram ao mesmo tempo perto e longe umas das outras, ou seja, ao passo que se penetram mutuamente, são impermeáveis umas às outras. Há música na pintura, mas há também um abismo entre uma cor sobre a tela e a cor de uma sonoridade. O modo de integração entre as artes implica o contato e a convivência de heterogêneos, articulados por um princípio organizador que supõe a ausência de um organismo, entendido como unidade fechada e ordenada por um conjunto de meios operacionais. Seria mais algo como um corpo estendido, um corpo que se espalha e diversifica, algo como a unidade plural de sentidos que configura o corpo humano: a força da visão move em direção ao tato, o toque da língua abre para a degustação do sabor, assim como o aroma instiga o paladar; todos os sentidos se mesclam e entrelaçam numa unidade plural, sem perder as singularidades e diferenças que os constituem. Nesse contato entre heterogêneos, experimenta-se o desconhecido e o conhecido se atualiza e diversifica.

Kandinsky já nos falara da interlocução entre pintores impressionistas e Debussy, aparentados por explorar em suas respectivas artes a transformação das forças da natureza em ressonância interior. Na busca desse motivo comum, as manifestações artísticas se diferenciam, mas é no contato com a heterogeneidade da música que o impressionismo irá diluir os contornos precisos e irá propor uma saída da noção de representação como objeto último da pintura. Eugenio d'Ors, em 1928, também destacou o impressionismo como movimento artístico que leva ao extremo a aproximação entre a pintura, a música e a poesia, intensificando um processo que se abria com o barroquismo de Francisco de Goya e El Greco e que promovera um alívio das formas pesadas do classicismo. Ou seja, destaca o contato com outras artes como propulsor de uma atualização da pintura no século XIX que diversifica modos consolidados do fazer artístico.

Verlaine e Mallarmé buscam na música e na plasticidade da palavra o modo de atualizar e diferenciar a poesia. Os primeiros versos da *Arte Poética* (1890) de Verlaine dizem: “Antes de qualquer coisa, música/e, para isso, prefere o ímpar/mais vago e mais solúvel no ar,/sem nada que pese ou que pouse” (VERLAINE *apud* TELES, 2009, p. 69). Num movimento que propõe a saída de padrões estéticos como a eloquência da linguagem ou o artifício da rima, o verso de Verlaine busca a volatilidade da música. Mallarmé, por sua vez, desarticulou os modos convencionados de se fazer poesia ao propor, em “Um lance de dados” (1897), uma nova disposição do poema na página, explorando de modo inovador os recursos tipográficos e o caráter pictórico da poesia. Com isso, conquistou uma liberdade para a linguagem poética que lhe permitiu ser quase como música, movendo-se na página num deslocamento não linear e aberto a variações na operação de leitura. Mallarmé diria que os pensamentos em seu poema se sucedem e se ligam como sons na música, somente por sua harmonia, e não como os elos de uma cadeia. Mais uma vez, é o contato com a música que expõe o questionamento e a quebra da rigidez da sintaxe gramatical no poema.

No contexto do modernismo brasileiro, Mário de Andrade introduz, em seu *Prefácio interessantíssimo*, a proposta vanguardista de *Paulicéia desvairada* (1921). A transfiguração da linguagem literária aberta por esse livro e levada ao extremo pela *Poesia Pau Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, manifesta-se também por um contato entre a literatura e a música. Mário

constrói uma engenhosa teoria segundo a qual a poética deveria aprender com a música a deixar de ser apenas melódica e se tornar também harmônica. O escritor propunha que os versos melódicos regidos pelo ordenamento horizontal da sintaxe se deixassem entrelaçar no poema por versos harmônicos, de modo que as palavras não formassem enumeração, o sentido inteligível não se completasse e as palavras restassem vibrando, como que aguardando a chegada de um sentido que não se completa.

Explico melhor:

“Arroubos...Lutas...Setas...Cantigas...Povoar!...”

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, *à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM*. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, — o verso harmônico (ANDRADE, 1986, p. 27).

Na radicalização da experiência de dissolução da frase melódica na poesia, Oswald de Andrade escreve um livro de poemas em cuja sintaxe se observa um procedimento básico oriundo do contato com as artes plásticas e o cinema: a técnica de montagem. Haroldo de Campos destaca tal procedimento em “Uma poética da radicalidade” (1965), apontando o quanto ele integra uma profunda transformação na linguagem literária e no modo de ler vigentes em seu contexto. Os poemas-comprimido de Oswald são, para Haroldo de Campos, “um exemplo extremamente eficaz dessa poesia elíptica de visada crítica, cuja sintaxe não nasce do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas” (CAMPOS, 2003, p. 35).

A montagem, procedimento amplamente explorado por diversas artes de vanguarda, como o cinema de Eisenstein e Dziga Vertov,¹ as fotomontagens de Aleksandr Ródtchenko, as colagens de Pablo Picasso ou as composições dadaístas de Tristan Tzara,² aparece como um modo de provocar a percepção, de ampliar a hesitação diante do objeto artístico, de deslocar a compreensão de um suposto sentido unívoco e de ampliar as ressonâncias dos

¹ Serguei Eisenstein afirma em 1925 que “existe apenas um método para fazer qualquer filme: a montagem de atrações” (EISENSTEIN, 1974, p. 33). Ele desenvolve sua teoria, buscando o modo de orientar a percepção dos espectadores mediante a montagem singular da sequência de imagens. O filme de Dziga Vertov, *Man with a movie camera* (1929) foi um dos primeiros a expor o processo criativo mediante a explicitação dos cortes. A ilusão de realidade buscada pelo cinema hollywoodiano de David Griffith, com seus cortes imperceptíveis, é quebrada pelo cinema russo, em que se celebra o papel do câmara e do editor no processo criativo. No filme de Vertov, o olho que edita se expõe.

² A receita de Tristan Tzara para escrever um poema dadaísta é pegar jornal e tesoura, selecionar um artigo e recortar nele algumas palavras, colocá-la em um saco, agitar suavemente, tirar uma a uma as palavras do saco e copiá-las conscienciosamente na ordem em que são tiradas. Essa montagem singular e ocasional daria um poema infinitamente original (TZARA *apud* TELES, 2009, p. 171).

sentidos.³ O mesmo procedimento é operado de diversos modos e resulta em criações cuja singularidade é acentuada pela heterogeneidade das técnicas artísticas e, ao mesmo tempo, revela pontos de entrelaçamento entre as artes.

Literatura e Artes: abordagens teóricas

Há na literatura moderna uma busca por se desvencilhar das normas clássicas que regem o fazer literário, preconizando adequações aos gêneros, à linguagem clara e eloquente, às categorias narrativas e poéticas. Nesse sentido, Roland Barthes dirá que “a modernidade começa com a busca de uma literatura impossível” (BARTHES, 1993, p. 138). Era preciso romper com os padrões vigentes para tornar o literário um espaço inexistente, aquele em que a linguagem não fosse lei. Parte da literatura moderna procura na experimentação livre da materialidade da linguagem o seu espaço de criação, desobrigando-se da necessidade de ser inteligível, verossímil ou representativa.⁴ Sem precisar figurar ou fixar imagens, as palavras poderiam se espaçar e vibrar, dançar e ressoar. Tal seria a busca de composições surrealistas como as de André Breton, que experimentava uma libertação das palavras em relação às coisas que representavam, de modo que estas passavam a agir “por conta própria”, brincar e fazer amor (BLANCHOT, 1997, p. 91). O potencial transgressivo da literatura seria, assim, a desoperação da linguagem como lei.⁵

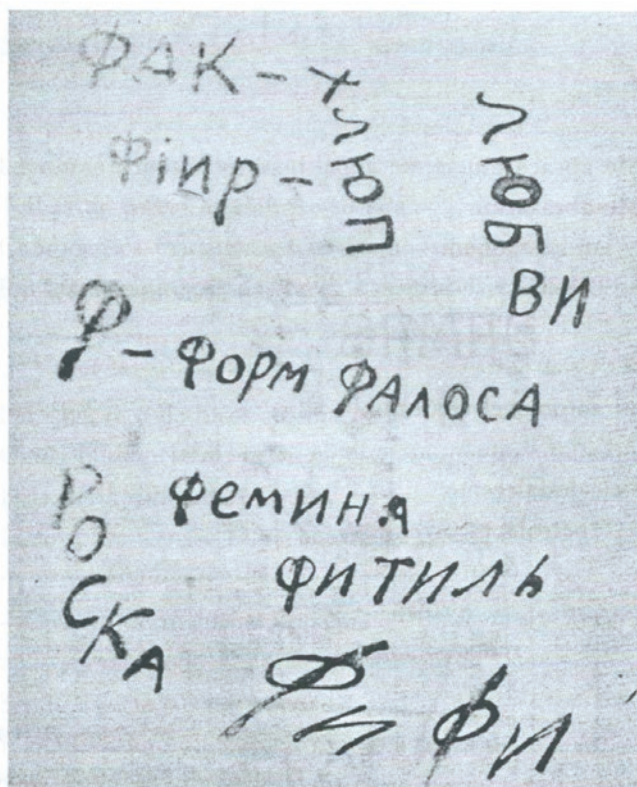
Para se tornar livre, autônoma e não subjugada às leis da linguagem convencional, ordenada e representativa, a literatura que se quer não literária explora as forças de outras artes, como o poder das ressonâncias sonoras que não figuram uma imagem, o espaçamento

³ Na esteira desses experimentos, Victor Chklovski escreve “A arte como procedimento” (1917), em que discute a concepção de poesia como criação de imagens e defende a tese de que esta deve provocar o estranhamento por meio da singularização da composição, o que implica uma montagem original dos signos, retirados de seu uso e combinações convencionais. Com isso, a arte buscaria dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento, sendo que a primeira seria a percepção duradoura motivada pelo efeito de desfamiliarização (CHKLOVSKI, 1971, p. 50). Walter Benjamin distingue algo semelhante ao pensar o cinema: a *distração* e a *contemplação*, sendo a primeira um modo de percepção provocado por um efeito de choque que se potencializa pela montagem singular das imagens. A recepção por distração integra, segundo Benjamin, uma reestruturação do sistema perceptivo que passaria a ser predominantemente tátil e não mais apenas ótico, um intuito que os dadaístas já procurariam e que o cinema conseguiria realizar (BENJAMIN, 1994, p. 194).

⁴ A metalinguagem surge como exercício frequente na literatura, assim como na pintura abstrata, que se torna sujeito-objeto de si mesma [Kazimir Malevich diria que criou o “Quadrado negro sobre fundo branco” (1913) com o intuito de experimentar algo que atendesse a seu “intento desesperado de liberar a arte do inútil peso do objeto” (*The non-objective world*, 1927)]. Já no século XIX, Mallarmé inventa o poema crítico, aquele que se pergunta sobre a arte de poetar (dirá Haroldo de Campos, lendo Octavio Paz). Com Hölderlin, dirá Blanchot (1997, p. 91), o poema passa a ser “essencialmente poema do poema”; a linguagem desaparece como instrumento para se tornar sujeito. Na literatura de Valéry e Kafka, por sua vez, não interessaria a completude da obra, mas sim o movimento que conduz a ela, e a escrita fragmentária seria um modo de exposição do processo criativo. Outro procedimento metalinguístico é identificado por Barthes em Proust, que procede de modo a “deixar a literatura para amanhã”, escrevendo sobre o gesto de escrever.

⁵ Segundo Barthes, a língua é servidão e poder, de modo que, se a liberdade é a capacidade de subtrair-se ao poder e não se submeter a ninguém, só haveria liberdade fora da linguagem, o que seria, por si mesmo, uma impossibilidade, já que a linguagem humana é sem exterior, é um lugar fechado. Restaria apenas a possibilidade de trapacear a língua, e a “essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”, Barthes (1988, p. 16) a chama *literatura*.

das palavras que não conformam um sentido inteligível ou a plasticidade das letras que não se estruturam em linhas retas. Aleksiei Krutchônikh (1886-1968), poeta que integra a vanguarda cubofuturista russa nesse movimento de autonomização da arte literária, pode ser um exemplo; ele elabora um sistema peculiar de linguagem transmental, uma língua musical, que não produz sentido ou figura imagem, apenas provoca ressonância e movimento no leitor. Seus poemas são bastante onomatopaicos, optam pela imitação fonética e não imagética, como em “Usina cindida”,⁶ no qual do interior de uma fábrica se fazem ouvir os zunidos das lâminas de aço: “zarcão ... zr ... zk ... tchm ... do zinco/zoeira ... zigzag ...zás -/zurzir - j - j - z - z - z!/-a usina toda que zune!” (SCHNAIDERMAN *et. al.*, 2001, p. 153). O poema obriga a uma operação de leitura em voz alta em que o corpo do leitor vibra com as palavras. Há que se ler com o corpo inteiro para poder emitir esses sons. Em outro exemplo, a “História da letra Ф” (1918) forma um poema pictórico em que as palavras são montadas de modo não linear e ordenado na página. Poder-se-ia dizer que a autonomia da linguagem explorada nesses poemas é heterônoma, pois busca na música e na pintura alguns elementos para sua composição.



1918

Fragmento do poema de A. Krutchônikh, “História da letra Ф”.
Aparecem várias palavras com essa letra e outras contaminadas pelo poema “História da Letra Ю” (que o precede no texto original).
Diante do Ф seguido de travessão está *form fálossa* (das formas do falo). Abaixo, a transliteração de *femina* (mulher, em latim) e as palavras *fital* (pavio) e *Fifi* (nome feminino).

Fig.1: “História da letra Ф” (1918). (SCHNAIDERMAN *et al.*, 2001, p. 159).

⁶ Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, a partir de texto original, não datado, extraído de livro de Krystyna Pomorska.

Da perspectiva teórica, o *formalismo russo* busca, nas primeiras décadas do século XX, a fundação de uma disciplina autônoma que fosse capaz de definir as particularidades conceituais e analíticas da Literatura, fugindo dos métodos de análise literária pautados no cotejamento entre vida e obra, texto e contexto histórico social. Na esteira do formalismo, o *new criticism* nos Estados Unidos e o estruturalismo aplicado à análise narrativa na França concentrarão esforços em dar à Teoria Literária um caráter independente de disciplinas como a História, a Sociologia ou a Psicologia, apoiando-se na Linguística por entender que a Literatura é fundamentalmente trabalho sobre a linguagem e consolidando as análises estilísticas e estruturais como modos de desmembrar e explicar os meios de construção e funcionamento do texto literário.⁷

Nesse esforço, o contato entre a Literatura e as artes fica de fora. O método de análise formal fundamentado por Wellek e Warren inclui a reflexão sobre a literatura e outras artes no capítulo das abordagens extrínsecas do texto literário. Ali eles explicitam que, embora concordem que as artes tentam tirar efeito umas das outras e que, por vezes, o fazem de modo bem-sucedido, há um problema metodológico que impede de dar continuidade a essa constatação: quais seriam os elementos comuns e comparáveis entre as artes? Depois de elencar algumas tentativas de resolução levadas a cabo por diversos teóricos, Wellek e Warren concluem que são infrutíferas e que mais valeria pensar as categorias de análise específicas para cada arte (WELLEK; WARREN, 1976, p. 154-159).

A contradição me parece ser que, ao buscar a autonomia da disciplina e ao definir o objeto específico (a *literariedade*),⁸ propõe-se um fechamento da análise literária sob o aspecto exclusivo de sua composição linguística/estilística que escamoteia o fato de que a literatura naquele mesmo contexto procurava elementos na música, na pintura, na fotografia ou no cinema justamente para se desfazer como linguagem corrente e se refazer em sua singularidade literária. Em outras palavras, a literatura definida como violência organizada sobre a linguagem comum⁹ implicaria pensar que o material singular que a compõe e diferencia é a linguagem, mas que os procedimentos que provocarão essa violência são comuns a outras artes, por exemplo: o espaçamento da linguagem como a dança do bailarino; a montagem do texto como o ritmo do cinema; a ressonância da palavra como a reverberação da música; o tato do escrito como o volume da escultura.

Desde que a Teoria Literária se apresenta como disciplina de estudos autônomos, com a iniciativa do Círculo Linguístico de Moscou, formado em 1914-15, a Poética se alia à Linguística para entender e definir o que configura a *literariedade* de um texto. Uma das maneiras de defini-la é como deformação organizada da língua, ou seja, como procedimento que altera os modos convencionados da língua de uso cotidiano. Desse modo, a função poética se apresenta como a provocação de um *estranhamento* no leitor, que encontraria

⁷ Tomo como referência básica de cada uma dessas vertentes os textos do formalismo russo reunidos em *Teoria da Literatura. Formalistas russos* (1971), o livro de Wellek e Warren, *Teoria da Literatura* (1948), e o ensaio seminal de Roland Barthes, “Introdução à análise estrutural da narrativa” (1966).

⁸ Sobre o conceito, ver Jonathan Culler, “A literariedade”, (1993, p. 36-50).

⁹ Definição de Jakobson retomada por Eagleton (2006, p. 3).

no poema um espaço de *desautomatização* da percepção. Com isso, a função representativa da poesia se coloca em questão e, ao invés de pretender criar imagens através de símbolos facilmente reconhecíveis, ela se propõe a deslocar os signos de seu uso habitual e a tornar a percepção um fim em si mesma. Retira-se o peso da carga semântica do signo para dar ênfase ao que ele provoca. Segundo Chklovski, a percepção artística é aquela através da qual nós experimentamos a forma. A sensação da forma, por sua vez, surgia como “resultado de certos procedimentos artísticos destinados a nos fazer experimentá-la” (EIKHENBAUM, 1971, p. 14). Apesar de que esses procedimentos encontrem seus equivalentes na pintura e na música vanguardistas daquele mesmo contexto (como a abstração nas pinturas de Malevich, a montagem na fotografia de Rodchenko ou a sonoridade nas composições de Luigi Russolo), o método formal priorizou a análise intrínseca ao texto literário, evitando comparações entre este e outros objetos artísticos. No entanto, os termos de Chklovski deixam em aberto as possibilidades de estabelecer a comparação, ao intitular seu texto “A arte como procedimento”, e não especificamente a literatura, bem como ao definir a percepção artística e não a percepção do texto literário.

Artes em contato, experiência e afecção

Em 1937, o escritor Juan Carlos Onetti (2009) escreve uma carta a Julio Payró na qual lhe diz que sempre tirou pouca ou nenhuma utilidade de suas leituras sobre técnicas e problemas literários e que quase tudo que aprendeu sobre a “divina habilidade de combinar frases e palavras foi em críticas de pintura, e um pouco nas de música” (ONETTI, 2009, p. 20). Onetti foi grande amigo de Joaquín Torres García e este teria sido uma figura emblemática que contribuiu para a sofisticação da compreensão do escritor sobre a pintura. Torres García, por sua vez, foi o fundador, juntamente com Michel Seuphor, da revista *Cercle et carré* (Paris, 1929), que teve continuidade em Montevideu na década seguinte com o nome de *Círculo y cuadrado* (1936-1938), bem como foi o criador da *Asociación de arte constructivo*, também em Montevideu. Seuphor é o artista que abre com suas palavras críticas a prosa poética de Clarice Lispector, *Água viva* (1973), dando-nos pistas de um movimento de abstração promovido pela narrativa, mediante um procedimento em que a matéria da escritura é o próprio gesto de escrever.

Haroldo e Augusto de Campos, tradutores da moderna poesia russa de vanguarda, irão explorar, nos anos 1950, junto a Décio Pignatari, as forças musicais e pictóricas em sua poesia verbivocovisual. Anos depois, entre 1963 e 1976, Haroldo de Campos fará as palavras dançarem num espaçamento livre e infinito em *Galáxias*, convidando a ler em voz alta e a encontrar a dicção, o ritmo e o timbre do texto; Campos chama as *Galáxias* de “audiovideotexto” ou “videotextogame” (CAMPOS, 2004, p. 119), expondo o caráter híbrido e heterônimo que as constitui. Em *Ideograma* (1994), Campos traz à tona as reflexões do filósofo e orientalista norte-americano Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), segundo as quais “todas as artes obedecem à mesma lei; a harmonia requintada está no delicado equilíbrio

dos matizes. Em música, a própria possibilidade e a teoria da harmonia se baseiam nos sons harmônicos. Nesse sentido, a poesia parece uma arte mais difícil” (CAMPOS, 1994, p. 55). Ou seja, assim como o fazia Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”, Fenollosa se perguntava sobre as potencialidades e dificuldades do verso harmônico em poesia. Por outro lado, Fenollosa também diria que o critério distintivo entre a linguagem transmissora de sentido prosaico e a poesia repousa numa diferença de forma, qual seja: o caráter plástico manifesto por uma sequência regular e flexível (CAMPOS, 1994, p. 41).

No contexto artístico brasileiro dos anos 1960-70, abundam as experiências que transgridem as categorias tradicionais do fazer literário e os padrões expositivos dos museus e galerias de arte. Há, por exemplo, um intenso diálogo entre os poetas Waly Salomão, Chacal, Leminski, Ana Cristina César e os artistas experimentadores Lygia Clark e Hélio Oiticica, que exibem suas criações híbridas, nas quais a poesia ocupa o espaço de exposição em *happenings* ou o objeto de arte é incorporado pelo espectador e vira dança. Paulo Leminski, amante do *haikai*, explora a imobilidade viva de que estes poemas concisos são capazes, abrindo-se, como a fotografia, a partir de um detalhe descentrado, de um *punctum* que fere e resta sem explicação, apenas vibrando na memória.

Clarice Lispector será uma escritora importante nesse momento, pois seus textos, mais próximos de experimentações do que de obras, dificultam a categorização por gênero literário e transtornam categorias clássicas como autor, personagem, tempo, narrador, intriga.

Água viva (1973) se inicia com a epígrafe de Michel Seuphor que diz que “tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito” (SEUPHOR *apud* LISPECTOR, 1988, p. 7), situando-nos no terreno da pintura abstrata e sua busca por tornar-se sujeito-objeto de si mesma, quiçá autônoma enquanto arte que não pretende representar um objeto, porém heterônoma enquanto singularidade artística que busca em outras singularidades os procedimentos para sair de si e se refazer. A ficção de Lispector se apresenta nessa vontade de um texto literário que a desobrigasse da necessidade de contar uma história, de construir personagens, de encadear suas ações; a narrativa quer apenas *ser*, quer somente se escrever; é o movimento metalinguístico da literatura que reivindica como seu único contexto a própria literatura; é a narrativa que se faz questionando-se a si mesma; é a palavra perguntando-se sobre a palavra: “Não é um recado de ideias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz” (LISPECTOR, 1988, p. 22). Mas esse desejo de independência e autonomia se alimenta do contato com a música e a pintura, quando a mesma narrativa anuncia que quer “a isenção de Mozart” (LISPECTOR, 1988, p. 16), que quer se escrever improvisando como “no jazz improvisam música” (LISPECTOR, 1988, p. 17) ou como se fizesse um “exercício de esboços antes de pintar” (LISPECTOR, 1988, p. 21).

A narrativa de Clarice opta pelo impossível e pela falta, escolhe experimentar o que não se pode explicar, traz à pele da palavra sua sensação e não seu sentido: “Estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem

pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1988, p. 44). Dessa escolha irá resultar, nos anos 1960-70, “uma série de textos os mais díspares e inquietantes, nos quais não é mais possível falar de obra, mas de experimentações” (GARRAMUÑO, 2012, p. 47). A obra, entendida como objeto literário acabado, constituído a partir de um princípio estruturante, desaparece e surge um objeto artístico permeado de estranhos e desconhecidos procedimentos. Um romance sem romance, contaminado de poesia, um narrador que não relata eventos, um protagonista sem nome que se denomina apenas *eu*, declinado no feminino, e que escreve a um *tu*, no masculino, e por vezes ambos se confundem com as forças da natureza ou a própria linguagem. Nessa zona de experimentações, prova-se o novo, degusta-se o que está para fora das convenções romanescas e até mesmo o que excede o literário. Por isso dirá Garramuño (2012) que os textos de Clarice fazem parte de “um tipo de escrita que violenta os limites entre o que é e o que não é o ‘literário’” (GARRAMUÑO, 2012, p. 34).

Que forças heterogêneas à Literatura estariam sendo devoradas e incorporadas a essa narrativa? O que aflora no texto quando ele se aproxima da pintura e da música? O que essa saída do território literário e esse passeio pelas artes potencializa na escritura?

Florencia Garramuño (2012) apresenta a tese de que a escrita não aurática de Clarice e alguns de seus contemporâneos, caracterizada por uma rejeição ao suposto prestígio do literário, aproxima-se de uma captação da experiência que orienta a uma “ideia de arte como suporte de experiências” (GARRAMUÑO, 2012, p. 35). O conceito de experiência pode ser amplamente investigado, desde os escritos de Montaigne no século XVI às reflexões de Agamben no século XX,¹⁰ e na perspectiva apresentada por Garramuño (2012), ao evitar a associação entre a experiência e o vivido, esses textos a isolam da certeza e do conhecimento, intensificam seu poder de afecção e se propõem como “formas de produzir experiências” (GARRAMUÑO, 2012, p. 39), ou seja, de potencializar sua capacidade de tocar os corpos com os quais interagem.

Bergson já definira a afecção como algo que surge quando o corpo “não se limita a refletir a ação de fora; ele luta, e absorve assim algo dessa ação” (BERGSON, 2010, p. 58). A afecção implica o toque profundo da dor e a capacidade do corpo de absorver e responder àquilo que o perturba. Nesse sentido, Garramuño (2012) fala da experiência como tato, como contato com o que está “fora da existência ‘vívida’” (p. 39), como abertura maior ao mundo, na medida em que o sujeito é arrancado de si mesmo, de seus gestos costumeiros, para ter que se enfrentar ao incômodo de expor seu corpo a uma situação desconhecida e ser responsivo a ela. Assim seria a arte tatilmente visível de Hélio Oiticica que convida os corpos a se moverem com seus *parangolés*, retirando-os da rigidez que os conforma na vida civilizada.

¹⁰ Segundo Montaigne (“Da Experiência”, *Ensaios*, 1580), a experiência é um saber incompatível com a certeza e com a lei científica. Segundo Walter Benjamin (“Experiência e pobreza”, 1933 e “O narrador”, 1936), é um saber arrancado à morte, um conhecimento acumulado que se transmite de geração a geração. Segundo Georges Bataille (*A experiência interior*, 1943), é deixar-se experimentar pelo não saber, é atingir as extremidades do possível, é chegar ao êxtase pela contestação do saber e pela entrega ao desconhecido. Segundo Giorgio Agamben (*Infância e História*, 1979), a ciência moderna aboliu a experiência ao subsumir no sujeito cartesiano o sujeito da experiência (sensível) ao sujeito do conhecimento (racional).

O corpo teria chegado a tal ponto de autovigilância e retração, que seria preciso que um objeto de arte o incomodasse para lembrá-lo de que o exercício da liberdade está também na permissão de se mover livre de qualquer determinação exterior. Assim, com Oiticica e Lygia Clark, a “arte se propõe como uma espécie de suporte para produzir experiência num sujeito ativo que participa dela e a produz em sua ‘consumição’” (GARRAMUÑO, 2012, p. 48).

Como a literatura amplia seu potencial de produzir experiência? Como toca o corpo do leitor? Como o afeta, incomoda e mobiliza? Pode fazê-lo pela descrição ou pela elucidação? Pode fazê-lo pela abstração ou pela incompreensão? Pode fazê-lo pelo reconhecimento do familiar ou pelo contato com o desconhecido? Pode ampliá-lo pelo contágio de outras artes e suas forças, como a potência da dança de promover movimento ou a da música de fazer o corpo vibrar ou a da escultura de convidar ao tato?

A narrativa de Clarice experimenta no contato com outras artes sua potência de produzir experiência? Nela, a palavra não quer significar, ela busca, como nos poemas de Mallarmé, seu desaparecimento vibratório: “Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba” (LISPECTOR, 1998, p. 10). E convida a uma escuta ativa, de corpo inteiro: “Ouve-me então com teu corpo inteiro” (LISPECTOR, 1998, p. 11). O texto instiga a uma experiência corpórea como a sensação de ouvir música com as mãos apoiadas na vitrola: sentindo a vibração que se espalha pelo corpo. Seria um convite à leitura como busca da sensação, entendida como a “operação de contrair em uma superfície receptiva trilhões de vibrações” (DELEUZE, 1999, p. 58). Seria a literatura que não coloca o desafio de desvendar mistérios, intrigas e desenlaces, mas que solicita a atividade do corpo que lê, ou seja, que se faz perceber como memória e afecção, que fere e atualiza o passado no acontecimento presente da leitura. O texto, enquanto corpo que se desfaz das exigências do objetivo e do sentido inteligível, convida a uma percepção infantil, desvincilhada das obrigações da ação imediata, propõe trazer à tona uma memória espontânea, como a memória do sonho, ou um gesto livre como dançar e brincar com as palavras.

Luci Collin, música e escritora, escreve *Vozes num divertimento* (2008), um livro de contos que seriam um desafio de interpretação a partir dos preceitos clássicos de composição definidos por Edgar Allan Poe. Não são movidos pela ação e pelo acontecimento extraordinário e não primam pelo desfecho surpreendente. São animados por um movimento musical, e o deslocamento da leitura convida a uma dança do corpo do leitor com as palavras.

As *Vozes num divertimento*, de Luci Collin, são essas manifestações sonoras que dançam pelas páginas acompanhando e produzindo os movimentos de um divertimento musical. Dispostas a provocar no leitor a impostação do ritmo, as palavras por vezes se agrupam sem ordenamento sintático lógico, sem pontos, vírgulas ou letras maiúsculas que nos indiquem as pausas e entonações. A leitura é uma experiência de descoberta dessa estrutura desconhecida e um desafio a colocar o corpo inteiro numa operação em que ele mesmo deve criar o ritmo e o movimento. Logo nos preâmbulos de apresentação, o texto desfaz as formalidades e brinca com o leitor:

sr. e sra. são abreviaturas que se fizeram necessárias o bélico pro homem o símbolo fálico inserido no contexto úmido da única vogal que muda foi apenas

uma letra o irônico do nem que virou símbolo fônico se eu erro ou se for seu o erro crônico em quatro operações em naipes em fases lunares no cair de quatro de bruços de maduro a quem for vinda de uma costela de um ovo ou de um tubo impecável no laboratório do duro no fundo no fundo ao cair da tarde seja bem-vindo é isto aqui mesmo sem clair de lune a sistemática das criaturas é um caso sério que aqui se chamará de a sístole das caricatura

s

(COLLIN, 2008, p. 13).

As boas vindas nos preparam para um encontro desestabilizador com um discurso esfacelado que explica tão pouco quanto o famoso monólogo de Lucky em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (1956). Como experimentar na boca essa sintaxe desarticulada? Como lidar com as frases desencadeadas, cuja articulação depende do modo que o leitor descubra de dar-lhes o ritmo e produzir seu movimento? A leitura em voz alta manifesta a existência sonora do texto e incita a explorar o timbre e o ritmo, a ir além do sentido inteligível e se expor à reverberação dos sentidos. Essa é a força da *dicção*, da exclamação do texto, que é, ao mesmo tempo, colocá-lo em movimento e expor a si mesmo ao movimento. O ritmo dado à leitura é pulsão do leitor e expansão pulsátil do texto, é a criação de um tempo do tempo ou a atualização do espaço-tempo contido no texto. Para fazê-lo, é preciso percebê-lo, mas também respirá-lo, inspirar e expirar as palavras, confundindo-se com sua ressonância. Fazer ressoar seria produzir o som e se deixar penetrar por sua vibração, escutando-se, seria algo como uma leitura do outro que abre para a escuta de si. O sentido para além de sua intelecção seria o sentido como o rebote do som, ou a própria *afecção*, a sensação e a resposta do corpo ao estímulo recebido no contato com outro corpo. Tratar-se-ia de captar a sonoridade e não a mensagem, de abrir-se ao sentido sensível e não apenas ao sentido sensato.

Assim pensado, o sentido pode não *ter* um sentido, mas ser uma abertura às ressonâncias do sentido, o que nos coloca diante do questionamento de noções imprecisas como a totalidade, a verdade ou a completude. O sentido reverbera em mim e a repercussão do que leio e escuto se renova e atualiza. O texto resta sempre em devir e a leitura se faz essa experiência renovada de contato com o diferente a cada vez, com o qual ganha algo da volatilidade da música e da infixidez da dança.

Em sua reflexão sobre a escuta, Nancy (2007) destaca a capacidade de afecção do som, seu potencial tátil, que é diverso daquele que se manifesta na percepção visual. A escuta evoca a visualidade daquilo que se ouve, mas de modo amplo, diverso e evanescente. Não há figuração única ou acertada daquilo que se manifesta a partir do que escuto, de modo que a escuta do texto não fixa suas imagens, deixa-as em aberto num *devir* sempre atualizável. Há um presente sonoro, um espaço-tempo que se abre pela reverberação do som e que resta sempre por se abrir novamente. Toda essa reflexão sobre a escuta e o sentido leva Nancy a uma redefinição da própria escrita, que se questiona como representação e produção de um sentido e se propõe como criação das ressonâncias possíveis do sentido:

El sentido, si lo hay y cuando lo hay, nunca es neutro, incoloro o áfono: aun escrito, tiene una voz, y ese es también el sentido más contemporáneo de la

palavra “escribir”, tal vez tanto en música como en literatura. En su concepto moderno, elaborado desde Proust, Adorno y Benjamin y hasta Blanchot, Barthes y la “archiescritura” de Derrida, “escribir” no es otra cosa que hacer resonar el sentido más allá de la significación o más allá de sí mismo (NANCY, 2007, p. 72).

A narrativa de Luci Collin está permeada de vozes para as quais “não importa tanto assim o sentido, o fato é que alguém sem freios e o choque - de onde o indevido estilhaçar” (COLLIN, 2008, p. 48). Há uma escrita em palavras que se espalham dizendo e desdizendo, desviando-se e chocando-se num fluxo constante que configura e desfigura o sentido. O leitor, por sua vez, é afetado e convocado a refazer e desfazer o sentido, abrindo o texto como caixa de ressonância, como espaço de vibração que ele fará trepidar e que o fará pulsar. E é assim porque “no escuro as palavras não existem não têm porque existir as palavras não precisam” (COLLIN, 2008, p. 71), elas restam guardadas no texto como baú de lembranças, e é sua abertura que lhes dará nova vida, como atualização da memória do passado que está em nós e que vem à tona quando algo nos afeta.

Considerações finais

O percurso proposto neste texto entretece escritores e artistas numa teia expansível em diversos sentidos, cuja força de atração que os aproxima está na reflexão sobre o modo singular pelo qual promovem contatos entre diversas artes, seja numa perspectiva teórica ou em criações artísticas. Essa força de atração conduz a um encontro temporal e espacial que articula escritores e artistas de distintas geografias e contextos históricos, de modo que o ponto de convergência se faz também um polo de repulsão que abre para um novo deslocamento. Nesse movimento, Kandinsky e Nancy se aproximam por suas reflexões teóricas a respeito dos mútuos contatos e contágios entre as artes, que provocam rupturas e renovações em seus respectivos domínios; a pintura e a literatura que se nutrem da abstração da música, por exemplo, para colocar em questão a noção de representação. Dessas reflexões, desdobram-se os exemplos de Verlaine e Mallarmé, precursores do que virá a ressoar décadas depois em Oswald e Mário de Andrade; estes, por sua vez, abrem a experimentação criativa do texto literário não apenas ao explorar a musicalidade do verso, mas também a singularidade de sua montagem, de modo que expõem a aproximação da literatura às artes plásticas e ao cinema. Os exemplos mencionados revelam a heteronomia do campo literário, na medida em que procedimentos oriundos de outras artes contribuem de modo fundamental para a ruptura e renovação de práticas consolidadas nesse campo. A atração que a pintura e a música exercem sobre a literatura aparece também em escritoras como Lispector e Collin, que, cada uma a seu modo, exploram a abstração e a suspensão do sentido inteligível, através da provocação do ritmo e da vibração do texto. Criam textualidades em que a linguagem se experimenta como corpo em contato com o leitor, que deve abrir a escuta ao sentido sensível do texto, que deve performá-lo, colocá-lo em ação em seu corpo, enfrentando o desconforto que a sintaxe desarticulada e a frase sem sentido provocam.

FRENKEL, E. Arts in Contact, Experience and Affection. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 52—67, jun./dez., 2017.

Referências

ANDRADE, M. *De Paulicéia desvairada a Café (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ANDRADE, O. *Poesia Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. SP: Estação Liberdade, 2002.

BARTHES, R. *Novos ensaios críticos seguidos de O Grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

BARTHES, R. *et al. Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. SP: Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CAMPOS, H. (Org). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003. p. 19-84.

_____. *Galáxias*. Organização de Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2004.

COLLIN, L. *Vozes num divertimento*. Curitiba: Travessa dos editores, 2008.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B et al. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Trad. de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971. P. 39-56.

CULLER, J. A literariedade. In: ANGENOT, Marc. et al. *Teoria Literaria*. Trad. [do espanhol] Manoel Francisco Guaranha. Madrid: Siglo XXI, 1993, pp. 36-50.

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura. Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura. Formalistas russos*. Trad. Ana M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

EISENSTEIN, S. *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*. Trad. e seleção de textos de C. Braga e I. Canelas. Lisboa: Presença, 1974.

GARRAMUÑO, F. *A experiência opaca. Literatura e desencanto*. Trad. de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte. E na pintura em particular*. Trad. A. de Cabral e A. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NANCY, J-L. *Las musas*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

_____. *A la escucha*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

ONETTI, J. C. *Cartas de un joven escritor*. Correspondencia con Julio E. Payró. Edição crítica, estudo preliminar y notas de Hugo J. Verani. Rosario: Beatriz Viterbo; Buenos Aires: TrilceLom, 2009.

ORS, E. *L'arte di Goya. Seguito da Tre ore al Museo del Prado e da Una nuova visita al Museo del Prado*. Trad. Cipriano Efisio Oppo. Milão: Valentino Bompiani, 1948.

SCHNAIDERMAN, B.; CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

TELES, G. M. *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro*. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. RJ: Vozes, 2009.

WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1976.

Recebido em: 05 nov. 2016

Aprovado em: 10 mai. 2017