

Lautréamont/Magritte – Poesia e artes plásticas nos Cantos de Maldoror

Profa. Dra. Ana Beatriz de Araujo Linardi¹ (FACAMP)

Resumo:

As relações entre imagem poética e imagem visual são discutidas enquanto se analisa o trabalho gráfico de René Magritte para ilustração da obra Os Cantos de Maldoror de Lautréamont, Editions La Boétie, Paris, 1948. No trabalho do pintor evidencia-se a atmosfera de erotismo e crueldade que banha a obra literária, assim como os temas maldororianos aparecem em imagens surpreendentes. Para encontrar categorias explicativas dos signos visuais e seu confronto com os verbais, as ilustrações foram divididas em três grandes grupos assim delimitados: Vinhetas, Letras Capitulares e Gravuras de Página inteira. A pesquisa conduz a pontos de encontro entre as poéticas do escritor e do artista plástico, mas também, o que talvez seja mais interessante, as diferenças, confrontos, pontos de divergência.

Palavras-chave: Os Cantos de Maldoror, Lautréamont, imagem, poesia.

Imagem e palavra: poesia e artes visuais, quando esses dois sistemas de signos e ou formas expressivas são colocados lado a lado, constatamos que desde o *ut pictura poesis* de Horácio, que encontrou sua primeira e decisiva mediação no Laocoonte de Lessing, a discussão sempre oscilou, no Ocidente, entre a aproximação e a distância, entre a supremacia de uma e outra linguagem. O fato é que, independentemente de se chegar ou não a uma conclusão acerca da semelhança ou disparidade nos mecanismos comuns aos respectivos processos de criação, existe um jogo de atrações que os aproximam um do outro; e isso deve ter acontecido desde o primeiro signo traçado pelo homem no tronco de uma árvore ou na superfície de alguma obscura caverna.

É para esse universo relacional que se volta esse trabalho, embora circunscrito a um determinado campo: o da “leitura” de obras literárias feita por intermédio de signos visuais: o “livro ilustrado”. O segundo termo desse grupo de palavras impõe uma precisão terminológica: chamarei aqui de ilustração as imagens que, embora possuindo certa autonomia de existência, ocupam um lugar no interior do escrito e foram criadas a partir de um texto ou acopladas a ele, criando assim uma relação permanente entre as duas linguagens.

O livro ilustrado é antes de tudo um objeto dotado de forma e peso, que manipulamos segundo certas regras sociais; e é no “escorrer” das páginas que a ilustração se manifesta para nós.

Assim, uma primeira observação se impõe, no que diz respeito à localização da imagem no interior do espaço impresso. O primeiro seria o posicionamento dentro do texto, ou melhor, sua localização.

Consideremos um livro em cuja capa figure uma cena de batalha: ela pode se referir, metaforicamente, ao tema central da obra e a várias batalhas nela contida. Deslocada para o interior do texto, a mesma imagem passa a ser “lida” como a transposição visual de um combate a que faz referência nas páginas que a antecedem ou precedem; ganhando outro estatuto signíco, ela passa a ser uma metonímia textual.

Ne, sempre esse processo foi tão claro: era comum, entre os ilustradores medievais, reproduzir a mesma ilustração em partes diferentes de um livro – de modo que a imagem nem sempre podia ser vista como uma referência direta a um acontecimento determinado.

Por outro lado, uma ilustração contendo poucos elementos, ainda pode remeter a um texto, se esse for bem conhecido. A Natividade e a Anunciação são imediatamente decodificadas a partir de um mínimo de signos, segundo, aliás, um processo tipicamente medieval, destinado exatamente aos iletrados. Mas o inverso pode também ocorrer: se o contexto simbólico não for mais reconhecido pelo espectador, a imagem se torna absolutamente opaca. É o que se sucede com grande parte das alegorias barrocas, indecifráveis para nós, embora cada um de seus elementos fosse absolutamente legível para o homem culto a eles contemporâneo.

Isso nos leva a outro elemento importante para a compreensão das imagens e de sua relação com o escrito: elas estão inscritas num processo histórico que obliterou seus sentidos de forma mais rápida e profunda do que o do escrito.

Consideremos também que, se algumas ilustrações podem reduzir sensivelmente a complexidade de um texto, outras a intensificam pela adição de detalhes, figuras ou, simplesmente, procedendo a deslocamentos sígnicos, permitindo ao ilustrador acrescentar algo não dito no texto.

O texto bíblico não esclarece como Caim matou Abel, mas um artista pode “elucidar” o problema, quer recorra a uma pesquisa de tipo antropológico ou simplesmente recorrendo à sua imaginação. Esse tipo de liberdade (que não deve ser confundido com o processo de ilustração medieval que estabelece com o texto um tipo de relação fundado numa simbologia cultural) é uma conquista do romantismo europeu, que ampliou a liberdade artística no campo da interpretação.

Meyer Schapiro¹, negando que em um texto possa haver supremacia do visual sobre o escrito, enfatiza, porém, as vantagens do verbal, com seus elementos de descrição, física e psicológica, que não poderiam ser “lidos” nas pinturas ou traduzidos em todos os meios artísticos pelas especificidades de seus meios de representação. Tomemos como exemplo uma das obras mais ilustradas da literatura ocidental: Dom Quixote. Cervantes criou dois personagens convincentes e, graças ao modo como foram caracterizados por ele, seus traços físicos puderam ser captados com a maior clareza de contornos e lançaram uma espécie de desafio aos ilustradores para que conferissem visibilidade ao texto. São muitos os momentos em que Cervantes introduz uma “imagem” no texto. Por várias vezes o autor se vale da relação *ut pictura poesis*, o que parece ser um ponto de partida para compreendermos esse forte referencial que os artistas têm encontrado na obra literária.

Sabemos que um texto ilustrado por sucessivos ilustradores mudam de significado: o próprio Dom Quixote nos mostra isso. A Divina Comédia de Boticelli não é a de Gustave Doré, e as duas diferem profundamente dos belos códices ilustrados do século XIV: mas não são apenas as mudanças de estilo de representação que afetam a escolha de detalhes expressivos – trata-se de verdadeiras “leituras” que, diferentes umas das outras, geram imagens diferentes. E, assim, para insistir numa metáfora um pouco paradoxal, o próprio texto passa a ser visto, pela mediação da ilustração, com outros olhos.

Obra paradigmática do surrealismo, **Os Cantos de Maldoror**, escrita em 1869, tornou-se uma espécie de bíblia entre os integrantes do movimento liderado por André Breton. Os surrealistas renderam um culto a Lautréamont e encontraram na obra escrita pelo misterioso Conde de Lautréamont, pseudônimo do jovem Isidore Ducasse, as aspirações maiores do movimento. No Manifesto Surrealista há várias referências a ela e a própria definição da imagem arquetípica do surrealismo vale-se da definição de beleza enunciada no sexto dos Cantos de Maldoror: “o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”.

Os surrealistas produziram diversas edições ilustradas de os Cantos de Maldoror. Entre elas, aquela que vamos analisar: *Comte de lautrémont, Les Chants de Maldoror, dessins de René Magritte, Brussels, Editions de la Boétie, 1948*.

¹ Schapiro, Meyer. Words and Pictures: on the literal and the symbolic in the illustration of a text. Paris: Mouton, 1973, p.11

É provável que a atração dos pintores surrealistas por ilustrar os Cantos se deva a uma profunda relação que o texto tem com a linguagem visual. Lautréamont trabalha dinamicamente suas imagens poéticas, numa vertigem de metamorfoses que constituem um universo próprio que ignora toda e qualquer relação conhecida e estável.

Sendo assim, o texto é um desafio ao ilustrador que se depara com um paradoxo: não é o excesso de descrições que resumem o campo iconográfico do artista, mas o de imagens, excesso este responsável pelo dinamismo do texto que pede, sim, o cuidado do artista para que não as congele, destruindo assim sua principal característica. Ao mesmo tempo oferece um vastíssimo material para que se possa trabalhar livremente.

René Magritte e Os Cantos de Maldoror: trata-se de um livro com formato 24X18 cm, com folhas brancas e letras em negro, como também as ilustrações. Apenas um elemento de cor está presente: uma linha vermelha formando um retângulo que parece aprisionar o texto, enquanto as grandes gravuras não são emolduradas, devorando toda a página.

Magritte criou para esta edição três padrões de imagens:

1- Letras Capitulares: Em todos os seis cantos, as letras iniciais são ornamentadas. Apresentando características de objetos ou animais, elas não apenas introduzem as palavras, mas ainda prenunciam certas particularidades do texto.

As letras capitulares seguem os padrões clássicos de introdução conhecidos como iluminuras. As letras são apresentadas ornamentadas dentro de um certo estilo de representação nas artes gráficas, ou seja, as letras se apresentam em tamanho maior e diferente do tipo usado no texto e apresentam ornamentação, adição de elementos decorativos ao redor, e muitas vezes figuras que se relacionem com o texto. Magritte, dentro da coerência surrealista de seu estilo, além da ornamentação e elementos adicionais, transformou a própria letra de forma que esta ultrapasa os limites de representação de um grafema impresso. Magritte apresenta, nessas letras capitulares, vários temas maldororianos simultaneamente e antecipa ao leitor esse terreno pantanoso repleto de seres insólitos que ele irá encontrar no texto.

2 – Vinhetas: As vinhetas são pequenos desenhos que se posicionam entre as estrofes. São intervenções sígnicas que também encerram cada canto. As vinhetas se apresentam à primeira vista como intervenções que reforçam a fragmentação de um discurso que escorre na página praticamente sem parágrafos. Elas não apenas funcionam como elo de ligação entre as estrofes, como também as fecham, reforçando a diagramação que o poema faz de si mesmo. Apesar de às vezes assumirem um papel decorativo e não se reportarem a passagens específicas do texto, não destoam, mas, são registros ou derivações das inversões e transgressões da ordem, presentes no espírito do texto ducassiano².

Ocasionalmente, elas podem sugerir uma referência ao texto, como a figura que encerra o canto terceiro. Nela vemos um objeto alongado apoiado a uma cama vazia, encostada a uma parede, imagem que relança ao leitor à estrofe 4 desse mesmo canto, onde se lê: “um bastão loiro, composto de cornetas que se enfiavam umas nas outras.(...) Após grande luta com a matéria que o rodeava como uma prisão, foi apoiar-se à cama que havia nesse quarto, a raiz repousando sobre o tapete, a ponta apoiada à cabeceira.”³

Trata-se da descrição que Lautréamont faz de um fio de cabelo deixado por Deus no quarto de um prostíbulo, onde Ele tinha se unido carnalmente a uma mulher. Magritte escolheu aqui a mais tradicional forma de ilustração, a aproximação mimética, que os surrealistas visavam abolir. No entanto esse recurso é usado aqui para enfatizar os elementos “surrealistas” do texto. A descrição desse fio de cabelo, dotado de certas habilidades humanas causa um estranhamento que vem de en-

² Hubert. Renée Riese. *Surrealism and the book*. Los Angeles, Clifornia Press, 1984, p.196

³ Lautréamont, CM, CIII, E 4, p.159

contro aos ideais surrealistas de causar certo desconforto no leitor/observador, ao quebrar as expectativas habituais que ele almejava encontrar.

O estabelecimento de um paralelismo semântico e estrutural entre texto e imagem era a norma nos livros ilustrados, até o século XIX: em passagens narrativas ou descritivas, a figura surgia habitualmente junto ao texto de referência, de modo a conferir-lhe veracidade mimética; e não era incomum acrescentar ao livro um mapa do local onde transcorria a ação.

Os surrealistas, atentos a uma nova relação entre texto e imagem desvinculada dos processos simbólicos tradicionais, buscaram interpenetrar texto e imagem, num jogo de simultaneidades que altera profundamente o estatuto semântico do verbal e do visual.

O livro surrealista, assim como o processo de ilustração, tende a negar os traços e a referencialidade do mundo reconhecível. O leitor é jogado para um universo marcado pela transformação, e uma desconcertante paisagem substitui sua cômoda aderência a um universo estável.

Enquanto vão extraíndo imagens e temas do texto, as vinhetas incorporam elementos que procedem da própria iconografia de Magritte.

3 – Ilustrações de página inteira: Nas ilustrações de página inteira Magritte sai de um processo ornamental como nos casos das aberturas e decorativo, como a maioria dos desenhos pequenos, para realizar seu trabalho como artista plástico, alcançando o mesmo peso artístico que o texto poético. Ao mesmo tempo em que encontramos nestas ilustrações elementos recorrentes na iconografia do pintor, já presentes em trabalhos anteriores à edição ilustrada dos Cantos, outros surgirão, que passarão a integrar o conjunto iconográfico do artista plástico.

Assim podemos constatar um duplo movimento fecundante nessa relação: certos elementos pertencentes à iconografia anterior à ilustração de Lautréamont nele interferem poderosamente (é o caso dos manequins e *bilboquets*) enquanto posteriormente temas e imagens gerados no processo de ilustração dos Cantos vão aparecer em outras obras de Magritte.

A multiplicidade de signos que compõem vinhetas e aberturas, assim como o amplo conjunto de ilustrações de página inteira recorrem basicamente a quatro categorias temáticas:

O corpo: mutilado ou deformado, fragmentado, partes desconexas unidas gerando um corpo monstruoso, corpos híbridos, formas orgânicas irreconhecíveis dotadas de olhos ou membros que identificam como um corpo deformado.

Objetos: instrumentos de mutilação, objetos do cotidiano descontextualizados

Animais: Aranha, jacaré, serpente, rinoceronte.

Seres híbridos segundo os padrões: humano + animal, humano + objeto, animal + objeto, objetos díspares reunidos.

Embora essas categorias possam aparecer em maior ou menor grau nas ilustrações, elas se contaminam umas às outras, segundo princípios que regem, de um modo geral, a estética surrealista, amplamente inspirada pela obra de Sigmund Freud, particularmente no que diz respeito ao sonho.

Na medida em que moldura é tradicionalmente o que circunscreve um quadro, Magritte efetua em sua edição de Lautréamont uma profunda subversão de nosso modo de olhar: encaixado entre linhas vermelhas, é o texto que tem aqui seus domínios restringidos, enquanto a imagem, livre de toda e qualquer cercadura, entra num processo de expansão; e, assim, neste reino do absoluto domínio das palavras que é o livro, a ilustração ganha uma inquietante autonomia.

As gravuras de Magritte são desenhos figurativos em bico de pena, e uma de suas mais importantes características é o uso, em lugar de contornos definidos, de linhas interrompidas ligeiramente recurvas, sugerindo formas entrevistas nas névoas.

Essa mesma sensação enevoante de sonho ou alucinação é uma das características do próprio Lautréamont que quase nunca descreve uma imagem que possa ser nitidamente delineada em nosso imaginário: mal começamos a visualizá-la e o poeta já nos surpreende com elementos díspares; e os contornos se movimentam em outra direção. Permanece a vaga sensação de uma figura acabada, semelhante à nossa memória de sonhos, em que uma pessoa, presente com força no território onírico, não consegue ser “descrita” por nós em detalhe.

Através desse processo gráfico, Magritte conseguiu captar o cinetismo onírico das imagens ducassianas, produzindo um movimento que conduz o olhar do centro para as bordas da gravura, o que acentua o distanciamento entre as linhas, dissolvendo gradualmente a imagem, que aos poucos se desintegra. E embora cinéticas e em expansão, essas formas, por estarem contidas pela materialidade da página, nunca ultrapassam um certo limite.

Magritte, como que tocado pela magia de contágio, estendeu ao seu trabalho gráfico o movimento textual dos Cantos que, conforme Maurice Blanchot, está explicado através da metáfora do vôo dos estorninhos, que abre o quinto dos cantos de Maldoror.

Cada uma das ilustrações possuem uma ancoragem clara no texto que se mostra através da relação com um episódio e da incorporação de temas maldororianos. Todas as ilustrações fazem referência a um episódio do texto sem, no entanto, estarem necessariamente localizadas dentro da estrofe onde esse episódio se apresente. Ao incorporar temas maldororianos, Magritte apresenta suas ilustrações carregadas de seus próprios elementos iconográficos. Essas duas formas de trabalhar podem aparecer juntas, ou seja, ao ilustrar um episódio, ele introduz outros temas do texto, num movimento circular semelhante à sua escrita, onde a narrativa e a palavra poética se entrelaçam, uma conduzindo à outra.

Referências Bibliográficas

- [1] BACHELARD, Gaston. Lautréamont. Lisboa: Litoral, 1989.
- [2] BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- [3] BLANCHOT, Maurice. Lautréamont y Sade. Trad. Enrique Lombera Pallares. México: Fondo de Cultura, 1990.
- [4] BRETON, André Manifestos do surrealismo. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- [5] CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. O surrealismo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- [6] DALÍ, Salvador. O Angelus de Millet. In: Fortini, Franco. O movimento surrealista. Tradução de Antonio Ramos Rosa. Lisboa: Presença, 1965.
- [7] GABLIK, Suzi. Magritte. London: Thames and Hudson, 1992.
- [8] HUBERT, Renée Riese. Surrealism and the book. Berkeley: University of California Press, 1988.
- [9] KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- [10] LAUTRÉAMONT, Comte de. Os cantos de Maldoror. In: _____. Obra completa: Os cantos de Maldoror, poesias, cartas. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- [11] LAUTRÉAMONT, Comte de. Les chants de Maldoror. (dessins de René Magritte) Brussels: Editions de la Boétie, 1948.
- [12] LINARDI, Ana Beatriz de Araujo. Lautréamon/Magritte: Poesia e Artes Plásticas nos Cantos de Maldoror. Dissertação de mestrado. Faculdade de Educação, UNICAMP, 2001
- [13] MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Lisboa: Passagens, 1997

- [14] SCHAPIRO, Meyer. Words and pictures: on the literal and the symbolic in the illustration of a text. The Hague: Mouton, 1973.
- [15] SYLVESTER, David. Entrevistas com Francis Bacon. Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

¹ **Ana LINARDI, Profa. Dra.**
Faculdade de Campinas (FACAMP)
analinardi@facamp.com.br