

LAOCOONTE, DE LESSING, PASSAGEM OBRIGATÓRIA: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE PALAVRA E IMAGEM¹

Andrey Pereira de OLIVEIRA

Resumo: O objetivo deste artigo é desenvolver uma reflexão acerca das relações entre a arte literária e a arte visual, a partir de uma leitura do *Laocoonte*, de G. E. Lessing, publicado em 1766. Após uma breve contextualização da obra de Lessing no âmbito das discussões sobre as relações entre as artes, serão levantadas questões como a (in) traduzibilidade da arte, as fronteiras das artes e as naturezas singulares dos signos artísticos.

Palavras-chave: Literatura; Artes visuais; Laocoonte; Lessing.

Abstract: The aim of this article is to develop a reflection about the relations between literary art and visual art, from the perspective of an interpretation of *Laocoonte*, by G. E. Lessing, published in 1766. After a brief contextualization of Lessing's work, regarding the discussions about the link between both arts - literary and visual - , some questions will be raised such as the (im)possibility of translating one art to another, the borders between them and the singularity of their nature as artistic signs.

Keywords: Literature; Visual arts; Laocoonte; Lessing.

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constringido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais,
caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades
excepcionais.
(...)
("O cacto", Manuel Bandeira (1996, p. 205))

A poesia muda e a pintura falante

Não é necessário um olhar muito arguto para percebermos que desde os tempos mais remotos escritores e artistas plásticos valem-se mutuamente das obras alheias como inspiração para suas próprias criações. Como tem demonstrado a história da arte, temas e motivos formais transitam de um a outro gênero de forma dinâmica, num processo bilateral e quase sempre enriquecedor. Na tradição grega, por exemplo, não são raros os vasos e os frisos arquitetônicos ornados com motivos míticos – lembremos da pintura narrativa estampada na ânfora “Hércules estrangulando o Leão de Neméia”, de Psíax – nem tampouco são raros os versos em que os poetas buscam descrever imagens de obras visuais reais ou imaginadas. A minuciosa descrição do escudo de Aquiles que lemos no Canto XVIII d’*A Ilíada* bem representa este milenar diálogo entre as artes. Numa época mais

¹ Sob o título “Apontamentos sobre o Laocoonte: Lessing e a tradução intersemiótica”, uma versão um pouco mais breve deste artigo foi publicada nos Anais do I Encontro Nacional de Cultura e Tradução, realizado em João Pessoa em 2009.

próxima a nossa, vemos a Catedral de Notre Dame surgindo deslumbrante da pena de Victor Hugo em *Notre Dame de Paris*, vemos Edouard Manet dando sua versão visual do poema “The raven”, de Edgar Allan Poe, vemos W. H. Auden, no poema “Musée des Beaux Arts”, dialogando com a tela “A queda de Ícaro”, de Pieter Brueghel, que, por sua vez já dialogava com a narrativa clássica² e, ainda mais recentemente, lemos no romance *A ilha do dia anterior*, de Umberto Eco, as transposições para texto literário de telas de George de La Tour e Johannes Vermeer³. Poderíamos, além desses, citar centenas de outros casos de diálogos entre a literatura e as artes plásticas, inclusive alguns ainda mais complexos em que os artistas, não se contentando em praticar um diálogo meramente temático, escrevendo a pintura ou pintando o texto literário, conjugam numa única obra os meios semióticos de ambas as manifestações artísticas, a exemplo dos poemas-iluminuras de William Blake, em que textos verbais e imagens reverberam-se, ou ainda de algumas telas de René Magritte, como “A interpretação dos sonhos”, onde o signo verbal interage e, quase sempre, desestabiliza a obviedade figurativa do signo visual.

Diante desse panorama, algumas perguntas poderiam surgir como inevitáveis: é verdadeira a sentença latina “*ars una, species mille*” (apud MUKAROVSKY, 1997, p. 263), que afirma que a arte seria uma só, manifestada em múltiplos gêneros? Numa comparação entre as artes plásticas e as artes literárias destacam-se as semelhanças ou as diferenças? O que as une e o que as separa? Até que ponto é possível a tradução intersemiótica entre as artes poéticas e as artes visuais?

As reflexões teóricas acerca da questão, a despeito de permanecerem atualíssimas, são, do mesmo modo que as manifestações práticas, antiqüíssimas. Também à Antiguidade remontam os primeiros posicionamentos críticos a respeito das relações entre literatura e pintura. Há um famoso aforismo atribuído por Plutarco ao poeta lírico grego Simônides de Ceos que afirma que “A pintura é uma poesia muda; a poesia, uma pintura que fala”. De forma explícita, tal máxima defende a aproximação entre esses dois gêneros de arte, de forma que a definição de um pressupõe em seu cerne a presença do outro. Dessa imbricação resulta uma identificação entre a poesia e a pintura, com a diferença ressaltada de que uma atua “falando” e a outra “calada”. Num caminho próximo encontramos a ainda mais célebre passagem da *Epistolae ad Pisones* do poeta latino Horácio: “*ut pictura poesis*” (“Poesia é como pintura”), cuja leitura direcionada e fora de contexto⁴ deu suporte, em diversos e longos períodos, a uma relação, ora amistosa ora forçada pela autoridade de seu autor, entre poesia e pintura.

Os resultados dessa concepção associativa entre estas duas artes foram, principalmente durante o Humanismo renascentista e o Classicismo francês, uma

² João Batista B. de Brito (1989, p. 73-96), no ensaio “Ecfrese e poeticidade em W. H. Auden”, desenvolve uma análise comparada bastante detalhada e pertinente do poema de Auden em diálogo com a tela de Brueghel.

³ O próprio Umberto Eco (2007, p. 245-50), cuja produção ficcional sempre é acompanhada por reflexões teóricas, comenta com alguns detalhes estas apropriações numa seção dedicada à ecfrese de seu livro sobre experiências de tradução.

⁴ Eis os versos em que aparece a famosa passagem de Horácio: *Vt pictura poesis: erit quae, si propius stes,/ te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;/ haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,/ iudicis argutum quae non formidat acumen* (apud GONÇALVES, 1994, p. 26). Na tradução de Jaime Bruna, tais versos apresentam-se da seguinte forma: “*Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre.*” (HORÁCIO, 1997, p. 65, grifos nossos)

“influência literária sobre a pintura e uma apreciação da pintura em termos literários; e ao mesmo tempo (...) uma influência da pintura sobre a literatura e uma correspondente modalidade de apreciação.” (WINSATT JR. e BROOKS, 1971, p. 321)

Comprovando a perenidade e a força dos adágios de Simônides e de Horácio ao longo do tempo, podemos encontrá-los juntos nos versos iniciais do *De Arte Graphica*, um popular tratado poético de 1668 da autoria do pintor francês Charles Alphonse Du Fresnoy⁵:

Ut pictura poesis erit; similisque Poesi
Sit Pictura;...
... muta Poesis
Dictur haec, Pictura loquens solet illa vocari.

[Um poema assemelha-se a um quadro; deste modo um quadro deveria também assemelhar-se a um poema... Um quadro é muitas vezes considerado como poesia muda; e a poesia um quadro falante.]⁶

Acompanhando a defesa das afinidades entre as artes e da utilização partilhada de códigos e conceitos, os tratados e as histórias da pintura propunham pares de correspondências entre os grandes poetas e os grandes pintores, compondo espécies de histórias especulares das duas artes. Em alguns desses esquemas, Zêuxis estaria para Homero assim como Michelangelo para Dante e Giotto para Petrarca. Já no *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, de Giovanni Paolo Lomazzo, de 1584, “Leonardo seria o ‘tradutor da animação e dignidade de Homero’, Caravaggio, do ‘ímpeto e grandeza de Virgílio’, Michelangelo da ‘obscuridade profunda de Dante’, Rafael da ‘pura majestade de Petrarca’ e ‘Tiziano da diversidade de Ariosto’” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 11).

Apesar da mencionada perenidade destas fórmulas, nem sempre os escritores, pintores e teóricos foram adeptos ou defensores das relações de proximidade entre as artes visuais e as artes literárias. Muitos nomes de destaque, apoiando-se em premissas diversas, combateram o tradicional paralelo. La Fontaine (apud WINSATT JR. e BROOKS, 1971, p. 325-6), por exemplo, argumentando com a ironia da obviedade, afirma que “*Les mots e les couleurs ne sont choses pareilles*”, diz Jean de La Fontaine. “*Ni les yeux ne sont les oreilles*”. Dentre os que se colocaram contrários a tais similitudes encontra-se o alemão Gotthold Ephraim Lessing, uma das figuras de maior destaque do panorama intelectual do século XVIII, esteta, dramaturgo, teórico e crítico literário, autor de *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*)⁷.

⁵ A influência desse tratado ampliou-se ainda mais ao ser traduzido para o inglês, em 1695, por um escritor da relevância de John Dryden.

⁶Tanto os versos em latim quanto sua versão em português foram extraídos de WINSATT JR. e BROOKS (1971, p. 320).

⁷Ao longo de nossa pesquisa, deparamo-nos com o nome “Laocoonte” em, ao menos, mais quatro variações de grafia: Laoconte, Laokoon, Laocoon e Laocoön. Quando tal vocábulo aparecer em citações de textos alheios, manteremos a grafia da fonte.

Laocoonte, passagem obrigatória

Publicado em 1766, o *Laocoonte*, de G. E. Lessing, é considerado uma das mais notáveis reflexões acerca das semelhanças e diferenças entre a poesia e a pintura. Sua influência sobre o pensamento estético alemão e europeu foi enorme. É com estes termos explicitamente apologéticos que Johann Wolfgang von Goethe (apud LESSING, 1998, quarta capa) reporta-se à renovadora influência exercida pelo *Laocoonte* nos artistas de sua geração:

Só sendo jovem para poder imaginar qual o efeito que o Laocoonte de Lessing exerceu sobre nós, na medida em que essa obra nos arremessou de um horizonte miserável para os cumes livres do pensamento. O *ut pictura poesis*, por tanto tempo mal interpretado, foi de repente superado; a diferença entre as artes plásticas e a poesia ficou clara, os cumes de ambas apareceram então separados, por mais que as bases se encontrassem.

Desde sua publicação, em qualquer discussão sobre artes comparadas, o longo ensaio de Lessing passou a ser uma referência constante. Não apenas aos seguidores de suas propostas, mas também àqueles que tentam entrar na polêmica firmando posições que lhes são contrárias, a menção às idéias de Lessing é obrigatória. Este último caso é o de Johann Gottfried Herder, cuja obra *Kritische Wäldchen* inicia-se justamente com um combate crítico às idéias do *Laocoonte*. Já em 1901, ao ser convidado para discorrer sobre “Os limites das Artes” na exposição dos Artistes Indépendants, André Gide (apud GONÇALVES, 1994, p. 12) declarou que “*Le Laocoon de Lessing est oeuvre qu’il est bon tous les trente ans de redire ou contredire.*”

Não apenas as idéias em si de Lessing têm marcado presença constante nas polêmicas das artes comparadas. O próprio título de seu ensaio passou a ser quase um sinônimo de reflexão sobre as relações entre artes verbais e artes visuais, e, desse modo, tem servido de referência para o batismo de numerosos outros estudos sobre o tema, a exemplo de *The New Laocoon: an essay on the confusion of the arts* (1910), do americano Irving Babbitt, e de *Laocoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem* (1994), do brasileiro Aguinaldo José Gonçalves.

O prazer ilusório e a (não) traduzibilidade da arte

Composto por um prefácio e vinte e nove capítulos⁸, o *Laocoonte*, de Lessing, já no seu subtítulo – “Sobre as fronteiras da pintura e da poesia” –, deixa explícita sua posição na polêmica das artes comparadas: negando o *ut pictura poesis* horaciano, propõe-se como uma defesa da existência de limites nítidos entre a poesia e a pintura. Tais limites, como se lê no “Prefácio”, não poderiam ter sido percebidos nem pelos amadores nem pelos filósofos, apenas pelos críticos de arte. Os amadores, detendo-se nas semelhanças entre a poesia e a pintura, perceberam que ambas compartilham o mesmo poder de gerar prazer

⁸ Segundo Anatol Rosenfeld (apud LESSING, 1992, p. 10), o ensaio de Lessing “permaneceu fragmentário, mesmo depois da publicação das partes póstumas.” Para alguns esclarecimentos sobre o projeto completo do *Laocoon* e comentários sobre fragmentos escritos após a publicação da obra, ver Márcio Seligmann-Silva (apud LESSING, 1998, p. 303-4, n. 21).

por meio da ilusão. Os filósofos, indagando-se acerca de tal ilusão prazerosa, concluem que ela tem sempre origem na beleza. Apenas os modernos críticos de arte, segundo Lessing, estariam aptos a avançar na questão. Todavia, de um modo geral, não o fazem e se perdem, deduzindo “as coisas mais parvas do mundo a partir desta concordância”: “Ora eles forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura; ora eles deixaram a pintura preencher toda a larga esfera da poesia. (LESSING, 1998, p. 76). Com efeito, referindo-se ao dito de Simônides – apelidada por ele de “a ofuscante antítese do Voltaire grego” – Lessing afirma que ele tem sido considerado com negligente parcialidade, pois, se a beleza é uma regra geral da arte, se ela é uma constante tanto na poesia quanto na pintura, tal regra manifesta-se diferentemente em cada um desses gêneros. Ou seja, se, por um lado, as artes têm em comum o mesmo efeito prazeroso, resultado do poder de restituir ao receptor a ausência de um objeto representado, por outro, os objetos e os modos dos quais cada uma das artes se valem para atingir tal efeito são diversos.

Considerando que o *Laocoonte* é apenas um *round* – se bem que dos mais fundamentais – de uma longa disputa que vem sendo travada no âmbito da estética desde bem antes de sua época e que se renova até os dias atuais, julgamos conveniente para uma melhor compreensão abrirmos um parêntese e, antes de prosseguirmos seu estudo, retomarmos alguns momentos anteriores da questão e lembrarmos brevemente de alguns pontos antagônicos que separavam as doutrinas artísticas do classicismo racionalista e da retórica sensualista.

O classicismo estético pautava suas doutrinas em premissas racionalistas, e defendia uma concepção de linguagem que a considerava “cindida entre o seu elemento racional e o material” acreditando na independência do primeiro em relação ao segundo. As idéias, os pensamentos, portanto, eram vistos não subordinados ao seu *medium*. Pensava-se que tanto na pintura quanto na linguagem de um modo geral, a parte espiritual – que no racionalismo era o que importava – independia dos signos. Em consequência dessa concepção de linguagem, a estética do classicismo concebia com muita naturalidade a traduzibilidade absoluta das idéias entre as línguas e mesmo entre as artes.

Esta perspectiva passa a ser cada vez mais negada a partir de meados do século XVII, quando começa a tomar corpo uma retórica mais sensualista que relativiza a supremacia absoluta até então gozada pela *inventio* e recupera da marginalidade a *elocutio* e a *dispositio*, ou seja, os elementos responsáveis pela sensualidade das obras. Na poesia, é ressaltada a importância da sonoridade e dos recursos estilísticos. Na pintura e na escultura, ao lado do desenho propriamente dito – que vinha sendo considerado um elemento superior, já que era o repouso da idéia – são agora postos em destaque a coloração, o volume e a textura. Esta afinação com os aspectos mais concretos da arte, com os elementos mais materiais das obras, pressupõe, em contrapartida, a consideração do receptor no âmbito da reflexão estética, uma vez que tais elementos são vistos como meios de comoção. O que temos, então, na retórica sensualista é um princípio de valorização das diversas manifestações da arte como *media*, como veículos concretos que obedecem a certas especificidades. Há, portanto, uma relativização da traduzibilidade absoluta entre as artes. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 16-7)

Até a elaboração do *Laocoonte*, muitos artistas, escritores e críticos de arte tomam partido nesta contenda das artes comparadas, alguns ressaltando as semelhanças, outros as dessemelhanças entre as artes; uns posicionando-se a favor da traduzibilidade plena entre as linguagens artísticas, outros relativizando-a ou negando sua possibilidade. É em meio a esta polêmica que surge o ensaio de Lessing, herdando, negando e sistematizando parte dos argumentos anteriores e, ao mesmo tempo, alimentando ainda mais as discussões.

Laocoonte em mármore e versos

Ao longo dos capítulos do *Laocoonte*, Lessing desenvolve uma série de argumentações – nem sempre plenamente persuasivas – a favor do que já deixa claro no subtítulo e no “Prefácio” de seu ensaio, e já nos primeiros capítulos põe à mostra seu espírito crítico e polêmico, ao questionar a análise da escultura “Laocoonte e seus filhos” proposta por Johan Joachim Winckelmann, um dos pioneiros da Arqueologia e um dos mais eminentes historiadores da arte. É dessa crítica da crítica que se desenrola pelos primeiros capítulos do seu ensaio que Lessing retira o título da sua obra.

A escultura objeto dos comentários de J. J. Winckelmann e Lessing é um grupo de mármore em seis peças descoberto em Roma, em 1506. Apesar de à época desta contenda, e mesmo por muitas décadas seguintes, acreditar-se que se tratava de uma obra original grega realizada por três escultores de Rodes (Agesandro, Atenodoro e Polidoro), tal grupo é na verdade uma cópia romana datada de cerca de 4-37 a.C. feita a partir de uma obra em bronze de aproximadamente 140 a.C.. A escultura representa um homem adulto ladeado por dois jovens, todos fortemente enroscados por duas enormes serpentes e remete à cena também narrada por Virgílio, no Canto II da *Eneida*: Laocoonte, sacerdote troiano de Netuno, alerta seus compatriotas contra a aceitação do famoso cavalo de madeira no qual estavam escondidos os soldados gregos. Vendo que seus desígnios estavam prestes a ser boicotados, alguns deuses simpáticos à causa grega da destruição de Tróia enviaram do mar duas serpentes gigantes que se enroscaram no sacerdote e em seus dois desafortunados filhos e os devoram.⁹

Em análise a esta obra, Winckelmann destaca a expressão da face de Laocoonte que, ao contrário do corpo expressivamente retorcido, e a despeito de sua terrível situação, não conota dor ou desespero compatíveis. De modo ainda mais particular, ele observa que a configuração da boca do sacerdote, em vez de se mostrar plenamente aberta para assim representar a intensidade de seus gritos, aparece apenas entreaberta, como se emitisse um gemido medroso e oprimido. Segundo Winckelmann, esse aparente descompasso entre a situação violenta e a expressão corporal do *pathos* do personagem não seria motivo de censura nem falta de habilidade do escultor, mas sim mérito, pois a exteriorização demasiada da dor na face de Laocoonte contrariaria a orientação da marca mais distintiva da arte grega, ou seja, o princípio do comedimento, que instruiria no caminho da simplicidade nobre e da grandeza quieta. Por sua vez, em confronto com a escultura, a configuração do Laocoonte da epopéia de Virgílio, que se desespera e “aos astros atira clamores horrendos”, seria um indício da degeneração do princípio do comedimento da época áurea da arte grega.

Lessing concorda com a descrição do comedimento do personagem e julga pertinente a afirmação de Winckelmann de que tal contenção não significaria falta de

⁹ A passagem em questão é assim traduzida por Carlos Alberto Nunes (apud LESSING, 1998, p. 125): “Diante de tal espetáculo fugimos, de medo; os dois monstros,/ por próprio impulso a Laocoonte se atiram. Primeiro, os corpinhos/ dos dois meninos enredam no abraço das rodas gigantes/ e os ternos membros retalham com suas dentadas sinistras./ Logo, a ele investem, no ponto em que, armado de frechas, corria/ no auxílio de ambos; nas dobras enormes o apertam; e havendo/ por duas vezes o corpo cingido, o pescoço outras duas,/ muito por cima as cabeças lhes sobram, os colos altivos./ Tenta Laocoonte os fatídicos nós desmanchar, sem proveito,/ sangue a escorrer e veneno anegrado das vendas da frente,/ ao mesmo tempo que aos astros atira clamores horrendos,/ tal como o touro, do altar a fugir, o cutelo sacode/ que o sacerdote imperito na dura cerviz assestara.”

habilidade do artista. O autor do *Laocoonte*, todavia, contrapõe-se à idéia de que a diferença de representação entre a escultura e a poesia assenta-se na decadência histórica da arte clássica, o que pressuporia, inclusive, uma crítica ao poeta romano, que é assim comentada: “Eu confesso que o olhar lateral de reprovação que ele lança sobre Virgílio, em primeiro lugar, me deixou perplexo.” (LESSING, 1998, p. 84) O que Lessing defende é que o poema de Virgílio é uma elaboração anterior à escultura, e não posterior. Afirma principalmente que, diferentemente dos nórdicos, que até evitavam proferir a palavra medo, os gregos não se envergonhavam de exprimir qualquer das fraquezas humanas, desde que tais fraquezas não os detivessem no caminho das vitórias e da honra. Sendo assim, os antigos admitiam a livre manifestação da dor na literatura e no teatro; não admitiam, na verdade, nas artes plásticas. Desse modo, Lessing deixa de lado a explicação histórica e, numa perspectiva pré-semiótica, argumenta que as diferenças entre as representações resultariam não da decadência, mas sim da diferença das artes.

Após confrontar numerosos exemplos de pinturas e esculturas que representam passos de epopeias ou tragédias, Lessing conclui que apenas a arte da poesia, por sua natureza, pode ser suporte para a expressão dos excessos de dor corporal. Isto porque esse sentimento, quando manifestado cruamente na tela ou na escultura causa repulsão e também porque ele nunca poderia representar o momento mais significativo eleito pelo artista para ser perenizado em sua obra. Eis como Lessing argumenta a favor dessas duas razões.

A beleza sempre fora a lei suprema das artes plásticas no mundo clássico. O disforme, o excesso, o desarmônico, tudo o que não era compatível com o princípio do belo era rejeitado nas artes visuais gregas. Apenas os temas, os seres e os sentimentos que a tal princípio pudessem ser submetidos poderiam tornar-se motivos das artes dos grandes mestres: “Furor e desespero não profanaram nenhuma das suas obras. Eu posso afirmar que nunca retrataram uma Fúria.// Eles reduziram a cólera à seriedade. No poeta havia sido o colérico Júpiter que arremessara o raio; no artista apenas o deus sério.” (LESSING, 1998, p. 91) Ao retratar temas de violência, os artistas, na busca da beleza suprema, reduziam os possíveis excessos desfiguradores que pudessem se mostrar incompatíveis com seu fim. Por esta razão, o criador da escultura de Laocoonte, “foi obrigado a suavizar o grito em suspiro; não porque o grito denuncia uma alma indigna, mas antes porque ele dispõe a face de modo asqueroso.” (LESSING, 1998, p. 92) Em síntese, nas artes visuais que, por natureza, limitam-se a um único quadro, a representação estática do feio é indesejável, pois seria a perenização do repugnante.

Sendo a arte visual fixa num momento único do tempo, cabe ao pintor e ao escultor saberem eleger para suas obras o belo momento, o mais significativo e fecundo, aquele instante que melhor sintetize a cena e possibilite a todos inferir o que se passara antes e o que ainda estaria por acontecer com a figura representada. Neste sentido, a obra não deve se revelar inteiramente de uma vez, ela precisa ser completada pelo ato de apreciação. E isto só é possível diante das obras que bem cristalizam este momento mais significativo. No caso de o artista não ter a sensibilidade necessária para configurar este momento de beleza suprema, sua obra seria falha e seria incapaz de gerar o prazer por meio da ilusão, não podendo, portanto, ser considerada verdadeira obra de arte. Aplicando este princípio à escultura “Laocoonte e seus filhos”, Lessing observa que se o artista tivesse representado o sacerdote troiano com a boca totalmente aberta, estaria corrompendo sua própria intenção, pois, teríamos não a representação do instante supremo do horror interior do sacerdote, mas sim o seu resultado externado. Além disso, apenas diante da boca entreaberta de Laocoonte, que representaria o ponto nuclear entre a

percepção do perigo e a expressão da dor, o apreciador da escultura poderia adentrar num estado de empatia com o personagem.

Já na poesia as coisas se dariam de outro modo. Mesmo descomunal, quando manifestada por um personagem da poesia, a dor não corromperia a beleza da obra. Pela sua própria natureza, a poesia não presentifica corporeamente os sentimentos, ela apenas os sugere aos seus ouvintes. Além disso, como a poesia é uma arte que se desenvolve no tempo, não ficando restrita a um único quadro, a manifestação dos excessos da dor ou de qualquer outro elemento feio é apenas um instante antecedido e seguido por outras ações. Desse modo, quando ouvimos nos versos de Virgílio os gritos do sacerdote troiano, ele não fica, por isto, reduzido apenas a um ser que se desfaz em desespero e dor, pois já o conhecíamos bem dos passos anteriores do poema¹⁰.

O que vemos nesses capítulos iniciais é o autor do *Laocoonte* fazendo a defesa dos escultores do grupo de mármore, a defesa de Virgílio e, acima de tudo, a defesa da existência de limites entre as duas formas de arte. Se os escultores e o poeta merecem seus elogios é porque bem souberam aproveitar as potencialidades ofertadas por suas artes e reconhecer-lhes os limites, é, enfim, porque souberam respeitar-lhes a natureza. Tanto o poema quanto a escultura são igualmente residências do belo. Em cada obra, porém, ele se configura de modo diverso, resultado das particularidades de suas matérias.

Nesse passo do *Laocoonte*, Lessing deixa claro que existem fronteiras entre as artes visuais e a arte poética. Todavia, o fato de ele, para argumentar a favor desta tese, ter comparado uma escultura e uma passagem poética que remetiam à mesma cena e ter constatado a presença do belo artístico em ambas, parece sugerir que, se ele não é favorável à traduzibilidade absoluta entre as artes – como eram os críticos racionalistas do século XVII encantados com a abstração da idéia –, ao menos não parece ser plenamente contrário à possibilidade da tradução intersemiótica.

Lessing e as fronteiras das artes

Apesar de recorrentemente formulada em toda a obra, a tese do *Laocoonte*, mais do que em qualquer outra parte do ensaio, destaca-se no capítulo XVI, onde ganha toda a força de um discurso teórico bem argumentado e exposto em linguagem objetiva, como podemos perceber nesta passagem, provavelmente a mais discutida pelos estudiosos da obra:

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

¹⁰ Em outros momentos do ensaio, Lessing reforça sua crítica à representação do feio e do nauseabundo nas artes plásticas e afirma que na poesia tais representações poderiam funcionar como recurso de intensificação.

É importante comentarmos inicialmente que os “se” que acompanham as premissas são apenas recursos retóricos, pois não representam exatamente questões em aberto, são pontos que Lessing insistentemente defende e ilustra ao longo do ensaio. Já os “só podem” das conclusões, estes merecem ser levados a sério. Eles bem indiciam o caráter normativo do discurso do *Laocoonte* e o vigor com que seu autor – defendendo que o domínio da poesia é a ação – lançava-se em combate contra toda uma escola de poesia pictórico-descritiva que se excedia em minuciosas “pinturas” dos diversos reinos da natureza.

Desmembradas, as etapas desta argumentação podem ser melhor visualizadas da seguinte maneira:

- (a) a pintura e a poesia utilizam nas suas imitações meios ou signos totalmente diferentes;
- (b) a pintura utiliza figuras e cores no espaço;
- (c) a poesia utiliza sons articulados no tempo;

além disso,

- (d) os signos devem ter uma relação conveniente com o significado,

portanto:

- (e) signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existam uma ao lado da outra e
- (f) signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra.¹¹

Deixando ainda mais explícitas as duas conclusões poderíamos assim resumi-las: a poesia só pode expressar ações e a pintura só pode expressar corpos.

Temos, portanto, mais uma vez nitidamente afirmadas as fronteiras das artes, fronteiras impostas pelas próprias limitações dos seus meios materiais. Uma arte temporal, como a poesia, tem a capacidade de apresentar ações direta e vividamente, contudo só pode apresentar corpos indiretamente e por intermédio de ações. Já uma arte espacial, como a pintura, apesar de poder apresentar os objetos corpóreos direta e vividamente, só pode apresentar as ações destes corpos indiretamente e por meio das imagens dos próprios corpos. É por essas razões que a poesia deve buscar distender as imagens simultâneas na sucessão das ações e a pintura precisa condensar a sucessão das ações num único instante significativo e sugestivo.

Exemplificando sua teorização, Lessing desenvolve uma breve análise do poema descritivo “*Die Alpen*” do poeta suíço A. Von Haller, e constata sua quase completa inaptidão para transmitir ao leitor a ilusão artística de um campo de flores, com toda sua dimensão, detalhes e variedades de cores, que lidos apenas cansam o leitor: “São ervas e

¹¹Tzvetan Todorov (1996, p. 182), observando bem que essa passagem condensa um silogismo, assim o decompõe: “1. Os signos da arte devem ser motivados (caso contrário, já não haveria imitação). 2. Ora, os signos da pintura estendem-se no espaço, e os da poesia, no tempo. 3. Portanto, na pintura, não se poderá representar senão aquilo que se estende no espaço e, na poesia, o que se desenrola no tempo.”

flores que o poeta erudito pinta com grande arte e segundo a natureza. Pinta, mas sem ilusão alguma” (Lessing, 1998, p. 205) Estes versos, conclui Lessing, por mais que o poeta se esmerasse, nunca poderiam competir quanto à impressão com a imitação de uma tela de Jan van Huysum, pintor holandês marcado pelo realismo extremo de suas composições.

Já um poeta que se atém às potencialidades de sua arte sabe bem que sua poesia deveria descrever não objetos em si, mas narrá-los em ação. Homero, de acordo com Lessing, “(...) pinta apenas ações progressivas e pinta todos os corpos e coisas singulares apenas pela sua participação nessas ações e, de ordinário, com um único traço.” (LESSING, 1998, p. 194). Em lugar de simplesmente descrever num quadro estático o escudo de Aquiles, ele narra seu processo de fabricação por mãos divinas. Em lugar de descrever as formas e as cores da bela Helena, ele narra os efeitos que tal beleza despertou nos lascivos anciãos de Tróia.

Os signos naturais da poesia

Segundo Todorov (1996, p.184), o elemento mais significativo da argumentação de Lessing reside na afirmação da necessária conveniência entre os signos e o significado, ou seja, na concepção de que os signos da arte devem ser necessariamente motivados. A princípio esta constatação não é uma contribuição original de Lessing, muitos outros críticos já a haviam feito. O diferencial em Lessing são as conseqüências a que ele leva essa idéia, pois os mesmos críticos que a afirmavam viam os signos da poesia não como motivados – ou naturais, como se dizia –, mas sim como signos arbitrários, o que resultava no absurdo até então não percebido da desconsideração da poesia como arte.

O pensamento corrente era que apenas os signos da pintura eram naturais. Inclusive esta idéia, há muito tempo, vinha servindo para uma comparação depreciativa da poesia frente à pintura, como se vê nesta passagem de Leonardo da Vinci, que, na intenção de valorizar a sua arte e fazê-la ser percebida não mais como um mero ofício manual, mas sim como uma arte liberal, diminui a poesia para melhor ressaltar a superioridade da pintura:

Existe uma tal proporção entre a imaginação e o efeito, como existe entre a sombra e o corpo que gera a sombra. E a mesma proporção existe entre poesia e pintura porque a poesia usa letras para pôr as coisas na imaginação e a pintura as põe efetivamente diante dos olhos, de modo que o olho recebe as semelhanças como se elas fossem naturais; e a poesia nos dá o que é natural sem essa similitude e [as coisas] não passam para a *impressiva* pela via da virtude visual como na pintura. (DA VINCI apud SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 9)

Diferentemente desta perspectiva de Da Vinci, o que se propõe no *Laocoonte* é que a linguagem verbal tanto poderia ser natural quanto arbitrária. No primeiro caso, estaríamos diante do discurso não literário da prosa; no segundo, do discurso artístico da poesia:

O poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as idéias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós

acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras. (LESSING, 1998, p. 203)

Não é difícil perceber nessas palavras uma concepção de arte bastante próxima à formulada pela retórica sensualista, com o devido destaque dado à materialidade dos signos poéticos bem como às suas impressões sensíveis no leitor. Essas idéias são inclusive reforçadas por Lessing numa carta escrita a um amigo, três anos após a publicação do *Laocoonte*:

A poesia deve tentar elevar os seus sinais arbitrários à categoria de sinais naturais: é assim que ela difere da prosa e se torna poesia. Os meios pelos quais isto se consegue são o tom das palavras, a posição dos termos, métrica, figuras e tropos, símiles, etc. tudo isto faz os sinais arbitrários assemelharem-se mais a sinais naturais (...). (apud WINSATT JR. E BROOKS, 1971, p. 328)

Últimas pinceladas e ponto final

Para arrematar nossas considerações, buscaremos responder sucintamente, à luz de nossa interpretação do *Laocoonte*, às questões lançadas no início deste trabalho: (a) Lessing, seguindo à tradição clássica aristotélica, considerava a arte como uma grande manifestação da beleza, que, todavia, configurava-se diferentemente em cada gênero artístico; assim, (b) o modo como o belo se faz presente na poesia é bastante diverso do modo como ele se apresenta nas artes plásticas, logo resultando em duas modalidades de arte bem distintas (c) que, se se aproximam por se utilizarem de signos naturais, divergem no fato crucial de serem a poesia uma manifestação temporal e as artes plásticas manifestações espaciais. (d) Por fim, sendo manifestações de natureza diferentes, apenas um conceito relativo de tradução intersemiótica entre estas artes seria pertinente, pois, sendo alguns elementos mais facilmente mimetizados em uma arte do que em outra, as transmutações sempre resultariam em perdas significativas.

Referências

- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BRITO, João Batista de. *Poesia e leitura: os percursos do gozo*. João Pessoa: Edições FUNESC, 1989.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- HORÁCIO. “Arte poética” (*Epistula ad Pisonem*). In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. Trad. J. Guinsburg. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. 2. ed. São Paulo: EPU, 1992.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Introdução/Intradição: *mimesis*, tradução, enárgeia e a tradição da *ut pictura poesis*”. In: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.

WIMSATT JR., William K.; BROOKS, Cleanth. *Crítica literária: breve história*. Trad. Ivette Centeio e Armando de Moraes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.