

poéticas do visível
ensaios sobre a escrita e a imagem

Seleção e organização

Márcia Arbex

N.Cham. 809 P745 2006

Título: Poéticas do visível : ensaios sobre a escrita e a imagem



201070604

416041

809

P745

2006

Márcia Arbex
seleção e organização

poéticas do visível
ensaios sobre a escrita e a imagem

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



201070604

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Belo Horizonte

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Faculdade de Letras
UFMG

2006

116041

Copyright © by Márcia Arbex

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Diretor: Prof. Jacyntho José Lins Brandão
Vice-Diretor: Prof. Wander Emediato de Souza

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – Pós-Lit
Coordenadora: Profa. Ana Marla Clark Peres
Subcoordenadora: Profa. Márcia M. V. Arbex Enrico

Câmara de Pesquisa da FALE-UFMG
Coordenadora: Profa. Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

Projeto gráfico, editoração eletrônica,
capa e ilustração da página 15:
Phillipe Enrico

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da FALE-UFMG

P745 Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem /
organização: Márcia Arbex. – Belo Horizonte: Programa de
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de
Letras da UFMG, 2006.

224 p.: il.

Vários autores.

Textos traduzidos do francês e do inglês para o português.

Inclui referências.

ISBN: 85-7758-003-2

1. Imagem e escrita. 2. Arte e literatura. 3. Pintura.
4. Semiótica e literatura. 5. Ensaios. I. Arbex, Márcia.

CDD : 809

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha
31271-901 – Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil
Telefone: (031) 3499-6007
Tel/fax: (031) 3499-5120
<http://www.letras.ufmg.br>

Faculdade de Letras - UFMG

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

16 / 10 / 2006

8510706-04

BO HORIZON

*Meus agradecimentos a
Anne-Marie Christin, Claus Clüver,
Leo Hoek e Liliane Louvel,
autores dos ensaios,
pela gentil cessão dos textos
para esta edição.*

*« Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur,
l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ;
l'homme poursuit noir sur blanc. »*

Mallarmé, Divagations.

Sumário

APRESENTAÇÃO	11
Márcia ARBEX <i>Poéticas do visível: uma breve introdução</i>	17
Anne-Marie CHRISTIN <i>A imagem enformada pela escrita</i>	63
Claus CLÜVER <i>Da transposição intersemiótica</i>	107
Leo H. HOEK <i>A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática</i>	167
Liliane LOUVEL <i>A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto</i>	191

APRESENTAÇÃO

Evocar Mallarmé em epígrafe, mais uma vez, significa indicar o ponto de partida deste trabalho, retrazar o caminho iniciado em nossa pesquisa de doutorado e retomar a questão, sempre presente, do fascinante e paradoxal entrelaçamento da escrita e da imagem. Significa ainda perseguir, “preto no branco”, o desenho estelar, insistindo no deciframento talvez impossível do que está *entre* a escrita e a imagem.

A presente publicação constitui parte dos resultados das pesquisas desenvolvidas no âmbito do projeto “A arte na arte: o diálogo entre a literatura e as artes visuais” e realizadas, com apoio da CAPES, durante o estágio pós-doutoral no *Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image* da Université Paris VII – Denis-Diderot, coordenado na época pela Profa. Anne-Marie Christin. A proposta do projeto consiste em refletir sobre e na fronteira entre a

literatura e as artes visuais, espaço híbrido onde a letra e a imagem se encontram — ou se desencontram —, a partir de textos literários do século XX, nos quais se delinea o que chamamos de uma poética do visível.

O projeto de pesquisa permitiu conhecer e reunir uma série de ensaios sobre o tema, dentre os quais selecionamos aqueles — inéditos em língua portuguesa — que nos pareceram os mais pertinentes para o objetivo desta publicação. Ao reunir ensaios sobre as relações entre a escrita e a imagem, e mais especificamente entre a literatura e as artes visuais, esta publicação visa contribuir com a área de Estudos Literários, em especial com a linha de pesquisa Literatura e outros sistemas semióticos, oferecendo instrumental teórico e metodológico adequado e atualizado numa área de pesquisa em expansão, mas ainda carente de publicações no Brasil.

Os autores que nos autorizaram cordialmente a traduzir e a publicar seus textos são professores-pesquisadores estrangeiros, reconhecidamente atuantes e especialistas das questões dialógicas entre escrita e imagem, dos estudos interartes e de intermedialidade. Os ensaios selecionados abordam aspectos distintos, mas complementares, das relações escrita/imagem, e foram traduzidos, em sua maioria, por professores da Faculdade de Letras da UFMG, com a participação de alunos de Iniciação Científica.

Inicialmente, apresentamos um capítulo que resume os resultados obtidos durante a pesquisa de Pós-doutorado no que se refere a uma revisão da literatura sobre a paradoxal relação entre a escrita e a imagem, a literatura e as artes visuais. Neste

primeiro capítulo encontram-se expostas algumas das teses que demonstram a natureza icônica da escrita, a importância do espaço intercalar, o necessário diálogo entre a escrita e a imagem, bem como algumas propostas metodológicas para a abordagem dos níveis de relação entre o icônico e o verbal.

O segundo capítulo traz o artigo de Anne-Marie Christin, *L'image informée par l'écriture (A imagem enformada pela escrita)*, traduzido por Márcia Arbex. As teorias de Christin são essenciais para a compreensão do fenômeno que envolve a escrita e a imagem, pois colocam de imediato, como pressuposto, a iconicidade da escrita e a materialidade do objeto escrito. A autora nota ainda a necessidade do estudo dos sistemas de escrita, sobretudo aqueles fundados sobre o ideograma, uma vez constatado que não se pode avaliar o papel da imagem na criação literária sem determinar, primeiro, o papel da imagem na invenção da escrita e na evolução de seus sistemas.

O terceiro e quarto capítulos tratam da transposição intersemiótica. O primeiro ensaio, *On Intersemiotic transposition (Da Transposição Intersemiótica)*, de autoria de Claus Clüver com tradução de Thaïs Flores Nogueira Diniz e participação de orientandos de Iniciação Científica, discute em profundidade o conceito de tradução intersemiótica e apresenta análises finas de exemplos específicos em que o texto poético é colocado em diálogo com a pintura.

No quarto capítulo apresentamos o ensaio de Leo Hoek intitulado *La Transposition intersémiotique: pour une classification pragmatique (A Tradução Intersemiótica: por uma classificação pragmática)*, em que o autor estuda os tipos de relações entre o

texto e a imagem, de acordo com sua hipótese de que tais relações dependem da situação de comunicação e não da natureza intrínseca do texto e da imagem, classificando-as em quadros de referência para as diversas categorias encontradas. O ensaio foi traduzido por Márcia Arbex e orientando de Iniciação Científica do CNPq no projeto mencionado acima.

O quinto capítulo apresenta o texto de autoria de Liliane Louvel, *La description "picturale": pour une poétique de l'iconotexte* (*A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto*), traduzido por Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. O ensaio propõe uma reflexão teórica sobre o tema, introduz a definição do conceito de iconotexto e apresenta as categorias do descritivo ligadas às práticas intersemióticas, trazendo uma contribuição importante para o estudo das modalidades do pictural no texto literário.

Agradeço o apoio da Faculdade de Letras da UFMG e do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, que viabilizaram a publicação deste livro. Meus agradecimentos aos autores, tradutores e revisores dos textos que integram este volume, cuja preciosa contribuição foi imprescindível para sua realização, e a Philippe pelo cuidadoso trabalho gráfico.

Figura à direita:
Philippe Enrico, "81 signos", 2006, da série
"os signos", técnicas e dimensões variadas.

3 2 0 3 0 5 3 6 3 3 5 6 C
2 2 X Y + 2 2 A T X Y
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 1 2
E 2 3 4 5 6 7 8 9 0 1 2 3
K L M N O P Q R S T U V W
X Y Z A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

POÉTICAS DO VISÍVEL

Uma breve introdução

Márcia Arbex

Universidade Federal de Minas Gerais

"A escrita nasceu da imagem e, seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela." Tal é a tese que Anne-Marie Christin defende em *L'Image écrite ou la déraison graphique* [A imagem escrita ou a des-razão gráfica], ao refletir sobre a presença da imagem na criação literária partindo do princípio que a imagem exerceu um papel determinante na invenção da escrita e na evolução de seus sistemas. Afirmar tal fato significa ir de encontro às teses que atribuem à escrita a função de transcrever o discurso oral, reduzindo-a a um tipo de duplo da palavra, um decalque do verbal, demonstrando, ao contrário, que (à linguagem oral não é a referência absoluta e exclusiva da escrita.) Contudo, segundo tal perspectiva, a escrita deve ser compreendida "no sentido restrito de veículo gráfico de uma palavra", ou seja, a escrita não reproduz a palavra mas a torna visível.¹

O estudo das diferentes teorias sobre a origem da escrita e seus diversos sistemas permite constatar que em todas as sociedades ditas orais coexistem dois modos de comunicação: a linguagem oral, que estrutura o grupo e rege suas trocas internas, e a visão, que permite ao grupo ter acesso ao mundo invisível por intermédio do simbólico. Essa necessária complementaridade não deveria, entretanto, contribuir para reduzir o papel da imagem na origem da escrita; ao contrário, e em oposição à maioria das teorias, Christin atribui à imagem, e não à linguagem oral, o papel de medium determinante na invenção da escrita. A defesa da origem icônica da escrita não pressupõe a eliminação da linguagem oral de sua gênese, mas afirma o caráter fundamentalmente duplo de suas fontes. O estudo da escrita cuneiforme, dos hieróglifos bem como dos ideogramas permitiu à autora constatar o quanto nossa escrita latina se distanciou do sistema gráfico ao privilegiar o verbal, ao contrário das outras.

Se a escrita nasceu da imagem, isso se deve ao fato de que "a própria imagem originou-se, antes, da descoberta — isto é, da invenção — da *superfície*: ela é o produto direto do *pensamento da tela*".² A interrogação visual de uma superfície permite perceber as relações existentes entre os traços ali observados e, eventualmente, seu sistema. Portanto, torna-se importante deter-se na superfície, privilegiar esse "espaço físico" que envolve as figuras e não considerar apenas as figuras como decisivas no processo de invenção da escrita. Desse pressuposto decorre a afirmação do signo como portador de valores semânticos e/ou sonoros variáveis, pois ele depende estrutural-

mente de seu contexto, de seu espaço físico, de sua superfície, como se pode constatar com o ideograma, caracterizado por sua flexibilidade visual e verbal, em oposição à rigidez da escrita alfabética.

Da tese acima citada decorre ainda um terceiro ponto: a interrogação sobre o sujeito da escrita. Considerando o processo de formação das escritas ideográficas (mesopotâmica e chinesa), fundado sobre o exame de superfícies onde estão inscritas mensagens enviadas pelos deuses aos homens para que sejam decifradas (sendo esta prática uma forma de "pensamento da tela"), opera-se um deslocamento do sujeito da escrita que "(...) não poderia ser um locutor mas sim um leitor, da mesma forma que o adivinho é o mestre silencioso dos deciframentos sagrados."³

A afirmação da iconicidade da escrita — e a aceitação de suas conseqüências — permitem pensar de outra forma o diálogo entre a literatura e as artes no século XX. Na literatura, a rigidez da escrita alfabética vem sendo questionada desde o século XIX, revelando que a escrita ocidental não cortou totalmente os laços com sua origem icônica. Mallarmé reintegrou ao alfabeto seu elemento visual e espacial. A partir de *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* [Um lance de dados jamais abolirá o acaso, 1897], a cultura alfabética foi tomada pela imagem, e tanto a literatura quanto as artes viram surgir inúmeros exemplos de reintegração da parte visual e espacial da escrita, na ilustração, nos cartazes, nos jogos literários com a letra, nos jogos dos pintores com a escrita e dos poetas e escritores com a imagem.

O mito da origem verbal da escrita ou a "ilusão alfabética"

Uma das principais questões relativas à natureza e à gênese da escrita gira em torno do "mito da origem verbal da escrita". A tese de sua filiação verbal, segundo Christin, é a principal responsável pela ocultação das funções gráficas do sistema:

"É seu caráter essencialmente misto que marca a estrutura da escrita: porque seu sistema apóia-se sobre dois registros ao mesmo tempo, o verbal e o gráfico, mas também porque esses registros são eles próprios profundamente heterogêneos um ao outro. Suas modalidades de expressão não se situam nem no mesmo campo físico — um é oral, o outro visual — nem no mesmo contexto de relações intersubjetivas — no primeiro caso, ambos os parceiros devem estar presentes, no segundo, apenas a presença de um espectador é necessária. Ora, não encontramos nenhum rastro de heterogeneidade na linguagem, isso parece até mesmo ser-lhe antinômico. (...) Não seria mais lógico supor que é o grafismo e não a língua que forneceu os recursos e as motivações necessárias para o surgimento da escrita? O próprio grafismo constituindo, com efeito, um medium de tipo compósito, associando a um suporte espacial de determinada forma e matéria, figuras que ali se inscreviam e que permaneciam estranhas a ele enquanto tais."⁴

Após revisar as diversas teorias sobre o assunto, a autora constata que, em sua maioria, elas consideram que a língua tem a superioridade absoluta em matéria de comunicação. Sem

fundamento teórico ou arqueológico, tal ponto de vista reproduziria “um amálgama comum a todos os teóricos da escrita: não há escrita possível sem perspectiva de eficácia imediata, isto é, sem palavra e sem cálculo.”⁵ Segundo a autora, essa concepção da escrita tributária da “miragem alfabética” encontra-se, em diferentes graus, tanto em Lévi-Strauss quanto em J. Godoy, apesar de este não considerar a escrita uma simples gravação, um registro fonográfico da palavra, e pensar que a escrita pode favorecer formas especiais de atividade lingüística, bem como desenvolver certas maneiras de colocar e resolver problemas. Contudo, o autor não leva em conta o papel da imagem na geração da escrita ao afirmar que é o grafismo que nasce da escrita. A sólida fundamentação da teoria da imagem de Leroi-Gourhan, por outro lado, não impede o autor de considerar ainda assim a superioridade absoluta da língua no que diz respeito à comunicação. Tal convicção da superioridade da língua não impediu até mesmo as teorias mais recentes (I. J. Gelb, por exemplo), de tentar liberar a escrita de sua dependência do lingüístico, de conduzir a demonstração até as últimas conseqüências: a linguagem permanece sendo o modelo, e não o grafismo. Derrida, por fim, apresentaria uma posição contraditória em seu projeto de arqui-escrita, ao formular uma definição do sujeito que “rompe com o individualismo logocêntrico ao introduzir o outro no eu”, mas que afirma ao mesmo tempo o fundamento linear da escrita, o qual revela sua dependência com relação ao logocentrismo.

A “miragem alfabética” também é apontada por Roland Barthes que separa a escrita da fala e afirma incessantemente que a escrita não é a transcrição de uma pronúncia, não diz respeito

ao dizer mas ao fazer da mão. O autor de *Variations sur l'écriture* denuncia o fato de que os especialistas consideram sempre a escrita "a partir da linguagem, e para eles a linguagem é a linguagem oral, falada: a escrita é apenas a seguidora (tardia) da fala." A escrita seria, assim, mera transcrição da linguagem oral. E se a função da linguagem é comunicar, como defendem "com agressividade" certos lingüistas, a escrita serviria para transmitir, outro preconceito corrente no campo da arqueologia e da história da escrita.⁶

Não apenas os historiadores e os lingüistas defendem a superioridade da língua no que concerne à comunicação; a filosofia muitas vezes privilegiou a voz em detrimento da imagem — considerada decalque do real — e também da escrita — duplo da fala —, como declara François Dagognet: "todos consideram a imagem e o texto (a escrita ou o ler opondo-se ao dizer livre e personalizado) fatores de alienação e de espacialização obrigatória." Defendendo o ponto de vista contrário, o autor pretende romper com essa filosofia ainda corrente e levanta a questão do enfraquecimento do medium da voz — "o de uma palavra que foi privilegiada em razão de seu calor, seu ritmo, de suas inflexões e também de sua evanescência", apoiando e fortalecendo a hipótese da supremacia da escrita, "a expressão como conquista, a importância do desenho e da representação, em suma, uma defesa da escrita, a glória, tanto estética quanto científica, da Figuração".⁷

Em geral, as teorias sobre o valor "positivo" da escrita repousam sobre três pontos: seu caráter unitário (por espelhar a linguagem, a qual não seria apta à mistura); seu caráter útil (na

medida em que permite conservar a linguagem oral); sua simplicidade (o alfabeto seria útil por ser o sistema mais simples...). Christin demonstra a fragilidade desse raciocínio que repousa não sobre fatos, mas sobre valores, e vai ao encontro da posição de Barthes: considerar a escrita *a partir da linguagem* e reconhecer seu caráter unitário, útil e simples, significa, por um lado, que a história da humanidade, o desenvolvimento do espírito analítico e o nascimento de nosso alfabeto foram guiados por “um só movimento — o da Razão”; por outro lado, significa reforçar o “mito cientificista de uma escrita linear, puramente informativa”, como se fosse um “progresso incontestável o de achatar o signo escrito (volumoso no pictograma e no ideograma) em um elemento puramente estocástico.”⁸

Quanto à sua “utilidade”, constata-se, a partir do exemplo da escrita ideográfica chinesa, que as funções práticas de contabilidade, comunicação e registro que nós atribuímos à escrita decorrem da visão etnocentrista ocidental, que nos faz censurar “o simbolismo que move o signo escrito.”⁹ Além de etnocentristas, os lingüistas ocidentais teriam sido acometidos pelo preconceito chamado de “alfabetocentrismo”, uma vez que nosso alfabeto (ocidental) se viu, com frequência, dotado de um “maravilhoso, monstruoso poder”¹⁰ que fez com que se prendesse a um processo de conversão ideológica:

“Para eles [os sábios ocidentais], é como se fosse *incontestável* que o ideograma constitui um progresso em relação ao pictograma, o alfabeto consonântico em relação ao ideograma, e o alfabeto vocálico sobre o consonântico: é pois o

alfabeto grego, nosso alfabeto, o termo glorioso dessa ascensão da razão: *nós somos os melhores*, eis o que fazemos *nosso alfabeto* dizer (...).¹¹

Dentre os argumentos que contestam o “alfabeto-centrismo”, encontra-se o questionamento de sua função original: se esta é, realmente, como diz a maior parte dos arqueólogos ou historiadores, a comunicação, como explicar, pergunta-se Barthes, que escritas mais “abstratas, difíceis” como o cuneiforme tenham substituído o pictograma, tão mais “claro”? Valores modernos como a comunicação, a clareza, a eficácia e a abstração foram projetados nessa concepção da função original da escrita enquanto que, em sua essência, “a escrita às vezes (sempre?) serviu para *esconder* o que lhe foi confiado”, sendo a criptografia a própria vocação da escrita e a ilegibilidade, sua verdade.¹²

“O céu se escreve”:
a tela e o espaço intercalar

A defesa da origem icônica da escrita, ao deslocar a origem do sistema para a comunicação gráfica, revela-se ainda inovadora por apresentar, por um lado, como foi dito acima, uma concepção elementar da imagem de caráter misto que leva em conta, além das figuras, a superfície, o suporte :

“A mutação da imagem em escrita confirma da maneira a mais evidente, mas também a mais enigmática, uma obser-

vação simples: o espaço é o único dado formal que permanece idêntico em cada uma delas, como se fosse ele que constituisse o princípio comum a ambas, e que até mesmo a redução da figura em signo se devesse a ele.”¹³

A criação das imagens seria assim a consequência do reconhecimento desse espaço, da prodigiosa “invenção da tela” — definida como um “espaço abstrato, extraído arbitrariamente da aparência do real, que determina a dupla convenção de uma extensão contínua e de observadores situados a uma mesma distância de sua superfície” —, invenção “tão prodigiosa quanto a do instrumento ou da linguagem, e que ignora ambos (...).”¹⁴

Por outro lado, considerar o papel da “tela” na invenção da escrita significa ainda levar em conta os espaços em branco, os intervalos entre as figuras :

“(...) considerando que a imagem diz respeito à categoria do espaço, é preciso admitir inicialmente que sua superfície é primeira, isto é, anterior às figuras representadas e de tal maneira que as próprias figuras sejam tributárias dessa superfície, mas admitir também que os intervalos que as separam preservam seus valores.”¹⁵

Considerar a superfície, a tela, o fundo, significa dar o passo para a invenção da escrita: “É o pensamento do ‘fundo’, esse pensamento do vazio de maneira alguma neutro mas capaz de gerar, por sua vez, uma ‘forma’ inédita, própria ao homem, e que se inscreve como tal no mundo, é esse pensamento que inventou a escrita”.¹⁶ O espaço intercalar não é neutro, o “entre”

não constitui, portanto, um vazio, mas se traduz em presença. O espaço entre as figuras, esse “vazio pictural” adquire valor semântico e constitui uma “marca de inteligibilidade”, a representação de um espaço. “É de certa forma o próprio suporte que detém uma energia de escrita, é ele que escreve e essa escrita me contempla (...)”, acrescentaria Barthes.¹⁷

Ao mencionar os laços “privilegiados” entre escrita e astronomia, lembrando que o sistema de signos do Zodíaco, por misturar formas figurativas e formas geométricas, seria como um condensado das possibilidades estruturais da escrita, Barthes evoca Mallarmé: “*O céu se escreve*, ou ainda: superando a linguagem, a escrita é a linguagem pura dos céus.”¹⁸

Restituir a plenitude ativa da escrita, reintegrando sua parte visual e espacial é, de fato, o projeto de Mallarmé em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, poema que rompe em inúmeros pontos com a tradição poética. Em seu prefácio,¹⁹ o poeta adverte o “leitor ingênuo” da novidade introduzida no poema: “um espaçamento da leitura”. Os espaços em branco assumem, com efeito, grande importância, como um “significante silêncio” envolvendo o texto, e têm por função destacar cada imagem poética: “o papel intervém a cada vez que uma imagem, por ela mesma, cessa ou surge, aceitando a sucessão de outras (...)”. Outra inovação é a visão simultânea sobre duas páginas, resultado da distância que “separa os grupos de palavras ou as palavras entre elas”, sugerindo a aceleração ou a redução do movimento, ritmando a leitura.

* A respeito do manuscrito definitivo do poema, Paul Valéry, a quem Mallarmé submeteu a leitura, afirma: “Pareceu-me ver a

figura de um pensamento, pela primeira vez colocada em nosso espaço".²⁰ Foi a partir desse manuscrito que o poema adquiriu sua forma definitiva, quinze anos após a morte de Mallarmé. A primeira versão (1897) havia sido publicada em Londres na revista *Cosmopolis*, e Mallarmé, tendo que aceitar as exigências da revista, renunciou, dentre outras inovações, à leitura simultânea sobre duas páginas. Mas apesar das restrições, que destituíram o poema de uma parte de sua unidade visual, a inovação foi admirável: o branco, "prova nupcial da Idéia", desempenhava agora um papel tão importante quanto o verso.

Mallarmé explora ainda o caráter plástico das letras, bem como suas possibilidades de *mise en page*, ou seja, como figuras desenhadas no espaço da página. O texto é distribuído em um tema central e em motivos secundários ou adjacentes que se relacionam através do jogo de caracteres de tipos e tamanhos diferentes, indicando a entonação, como instrumentos de uma orquestra, dotados cada um de um "timbre" especial. A referência à música é, inclusive, explícita: "Acrescentar que desse emprego a nudo pensamento com distanciamentos, prolongamentos, fugas, ou seu próprio desenho, resulta, para aquele que queira ler em voz alta, uma partitura." As frases e as palavras são dispostas no espaço da página, de acordo com determinada tipografia — alternância de maiúsculas e minúsculas, de tipos diferentes que se relacionam diretamente com o tema central e os adjacentes.

A interferência da dimensão visual e espacial é bastante nítida. E a afirmação da existência material do verbo mostra que a linguagem não é mais considerada como palavra viva, mas como escrita. Reconhece-se assim a articulação dos elementos no

espaço como função geradora de significação. O poema se torna uma escrita do espaço, composta de ritmos, sonoridades e visibilidade.

A materialidade da escrita: escrever e pintar

Se “a relação à escrita é a relação ao corpo”, como observa Barthes, escrever e pintar remetem ao gesto físico da *scription* (gesto manual, ato físico, corporal, oposto ao vocal) mas também à “prática infinita do sujeito”,²¹ que incluiu a prática criativa, literária ou artística.

Pintar remete a escrever pelo gesto da *scription* (*in-scription*, no sentido etimológico de traçar no interior da matéria mineral ou vegetal) e do instrumento que o requer. Escrever através de punção (com lâmina, caniço ou pluma) significa forçar, entalhar, marcar: é a escrita do contrato e da memória, cujo modelo original seria o cuneiforme e o hieróglifo. Escrever com o pincel (caneta esferográfica ou hidrográfica) significa, em oposição, acariciar como a escrita ideográfica, uma escrita da *de-scription*.

Considerando ainda o enfoque da primazia da imagem nas origens da escrita, podemos avançar, com Barthes, que

“a escrita está *sempre* do lado do gesto, *nunca* do lado da face: ela é tátil, não oral; compreende-se melhor, então, que ela possa ir ao encontro, superando a fala, das primeiras marcas da arte parietal, as inscrições rupestres, na maioria das vezes abstratas, rítmicas antes de serem figurativas; em suma, apesar de ter surgido recentemente (alguns milenares

antes de nós) a escrita guarda algo de original — assim como nossa arte abstrata, tão próxima da arte pré-histórica.”²²

Historicamente, portanto, escrever e pintar encontram-se em suas origens, no “traçado regular, [n]a pontuação pura de incisões insignificantes e repetidas: os signos (vazios) eram ritmos, não formas.”²³ A arte moderna e contemporânea nos oferece inúmeros e diversos exemplos de resgate desse grafismo original que os coloca na “fronteira do figurativo”, por seu ritmo, seu movimento, seu traçado.

A expressiva repercussão de *Un Coup de dés...* na literatura e nas artes do século XX é inquestionável, sendo recorrentes os exemplos de artistas e poetas que reivindicam a reintegração da iconicidade e da espacialidade da escrita em suas práticas artísticas. Escrever e pintar tornam-se verbos que recobrem gestos e práticas de mesma natureza, indiferenciáveis. A partir de Mallarmé, e com mais evidência no século XX, a literatura reinveste e integra a parte visual e espacial da escrita; da mesma forma, a arte incorpora a escrita, ou seja, na fronteira do figurativo, pintores incorporaram a letra ao quadro, seja na forma de palavras escritas, seja na forma de pastiches gráficos.

Dois movimentos poderão, portanto, ser considerados — da imagem à letra e da letra à imagem, movimentos delineados por poetas e artistas que utilizam “o mesmo traço, a mesma mão [que] vai da caligrafia à figuração”,²⁴ seguindo o exemplo da arte oriental; movimentos que poderão ser percorridos, atravessados e retraçados, cujo objetivo consistirá no próprio percurso, travessia e traço.

As propostas teóricas e os níveis de relação
entre o icônico e o verbal:
uma breve revisão da literatura

Ao adotar uma teoria que afirma a profunda relação entre escrita e imagem, esta considerada em sua totalidade, ou seja, composta de figuras e de um suporte, e aquela essencialmente de estrutura mista, apoiando-se sobre dois registros — verbal e gráfico, nosso objetivo é demonstrar que a relação entre escrever e pintar é, também, tributária do caráter duplo tanto da escrita quanto da imagem.

Através de uma revisão da literatura sobre o assunto, observamos como os diversos estudos que tomam por objeto as relações entre a literatura e as artes, ou a pintura, deparam-se com esse “paradoxo”: literatura e artes ora são consideradas “irmãs” e, portanto, aproximadas conforme a tradição do *ut pictura poesis*, ora distanciam-se, discordam, tendendo à separação preconizada por Lessing entre as artes ditas “do tempo” e as artes “do espaço”. Entre esses dois pólos, inúmeros são os estudos que evidenciam a *permeabilidade das fronteiras*, a *relação dinâmica* e a necessidade de troca entre “os mundos do dizer e do ver”,²⁵ perspectiva que defendemos por recusar, ao mesmo tempo, as aproximações arbitrárias mas também os distanciamentos apressados, e privilegiar a noção de limite, de fronteira, tentando captar o que está em jogo no “entre” a escrita e a imagem.

* Outra característica desses estudos é a afirmação da *diversidade das práticas* e dos métodos de análise, a necessidade de *abordagens múltiplas e dinâmicas*, bem como de uma *pluralidade de*

enfoques empregados no tratamento do objeto de estudo, decorrentes da *heterogeneidade* das obras em que o legível e o visível se reúnem. As reflexões teóricas apresentadas acompanham-se necessariamente de estudos específicos de autores e de obras que ilustram a riqueza da questão, bem como seu caráter não exaustivo, acompanhando-se ainda de um esboço de classificação dessas relações entre imagem e texto, em alguns casos e, em outros, de uma verdadeira proposta de classificação das relações específicas entre a literatura e a pintura.

Ressaltaremos o aspecto ainda experimental das pesquisas nessa área, revelado pela profusão de publicações derivadas de congressos, seminários ou colóquios, ou ainda derivadas de estudos realizados nos centros de pesquisa especializados no assunto. Apesar de antiga, a questão figura sempre como objeto de atualização pelas próprias atividades artísticas, o que revela sua contemporaneidade e a necessidade da “interrogação repetida sobre o que está em jogo quanto ao visível na escrita, sobre o que se escreve na pintura”, como afirma Jacques Neefs. Na verdade, se nos lembrarmos que as obras picturais ou escritas nunca deixaram de se relacionar nem de rivalizar, talvez fosse útil indagar se, de fato, existem “obras que seriam absolutamente isentas de qualquer relação com o adversário”²⁶ — pergunta que também está na origem da reflexão de ordem epistemológica de Bernard Vouilloux, a partir da seguinte constatação:

“não apenas a maioria dos grandes movimentos artísticos da modernidade operam uma conexão ou uma travessia dos domínios literário e plástico, mas ainda há poucos escritores

que, recentemente, não tenham introduzido a pintura em seu campo de reflexão ou não a tenham incluída em seu 'fazer' poético, no nível do que lhe é o mais próximo."²⁷

Do ponto de vista teórico, as questões colocadas giram em torno de diversos eixos. Os organizadores do número 17 da revista *Textuel*, acima citada, dedicado às "escritas paradoxais", apresentam pontos de vista teóricos diversos e estudos de caso que tratam de questões tais como:

"os deslocamentos a que se submete o discurso quando se encarna na escrita, os jogos de correlação, de associação, até de substituição que a imagem mantém com o texto sobre um suporte comum aos dois, as novas problemáticas criadas pelo retorno, graças à mídia eletrônica, de uma concepção realmente ativa da comunicação visual".²⁸

A mesma revista retoma, em 2000, o tema das relações entre literatura e pintura ainda sob o signo do "paradoxo", como notam os organizadores:

"se considerarmos que a relação entre literatura e pintura decorre do fato de que uma visão só é comunicável quando verbalizada, constatamos que o interesse dos textos literários que tomam a pintura por objeto reside na dimensão de *incomensurabilidade* que eles evidenciam entre os registros especular e especulativo."²⁹

Mesmo reconhecendo que esse paradoxo deve-se certamente à “lógica semiótica” de cada um dos códigos, o verbal e o icônico, à diferença dos regimes semióticos, os autores observam que tal fato não justifica o favorecimento de um discurso que tende a “confundir visível e legível sob a categoria (...) do inteligível”, de maneira que a proposta apresenta-se em termos de evidenciamento da “interrogação sobre os desafios críticos condensados na enigmática dupla que designa as relações entre a pintura e a literatura”.

Questiona-se ainda o termo “relações”, que supõe uma “lógica”, uma “economia binária” ou uma “síntese pacífica”, quando os trabalhos apresentados evidenciam, ao contrário, que se trata de uma “questão de dilema, de alienação, de fratura, de heterogeneidade, de contato impossível”; trata-se, ainda, de relações dinâmicas e não fixas, transformadoras e não estáveis.

A partir do conceito de “corte semiótico” (*coupure sémiotique*), os autores propõem uma maneira de pensar essas relações sob o signo da *plasticidade*. As três categorias de signos — índice, ícone e símbolo — definidas por Peirce, por não serem rígidas, permitem tecer entre esses registros distintos, pontos de apoio, fios, filamentos, laços, não mais estáveis, mas oscilantes, transitórios, que revelam que “a prática artística não cansa de desenhar (...) figuras de um jogo sutil que convém chamar de uma *tropologia da complexidade*.”³⁰

O volume reúne pontos de vista teóricos tais como a revisão do conceito de mimese, a materialidade gráfica da escrita e a articulação de diferentes modalidades tipo-estilísticas, sendo que, em conclusão, delineia-se o surgimento de uma proposta

original de abordagem que foge à polaridade criada a partir da conceituação de relação binária:

“a partir do momento em que pintura e literatura não são mais consideradas como funcionando apenas *em espelho*, relações mais abertas se instalam. Entre a falta e sua transferência. Entre o sintoma e a translação operada. Entre fantasma e sua interpretação performativa. Num ponto de fuga surge então a possibilidade de relações de um novo gênero *entre* pintura e literatura. De um gênero por completo, certamente. (...)”.³¹

A mesma perspectiva parece delinear-se em outros autores. Jacques Neefs por exemplo, coloca o caráter duplo do tema “*Peinture et écriture*”, devido à adjunção e à disjunção dos dois termos. Uma “diferença irreduzível” constantemente colocada à prova se impõe, a qual a atividade estética tenta descobrir e atravessar a partir dos dois pólos assim definidos. Devido à sua dupla face, os caminhos são múltiplos e a problemática, ampla. De sua “duplicidade” decorre ainda a dificuldade do tema, o qual demanda a atualização da noção de mimese, assim como o questionamento da separação das disciplinas, cujas fronteiras se tornam bastante permeáveis: história da arte, reflexão estética, de um lado; história e teoria literárias, de outro. A pluralidade e o dinamismo tornam-se, assim, um dos eixos privilegiados pelos pesquisadores que procuram evidenciar, dentro da abordagem interdisciplinar, “a troca de olhares entre escritor e artista plástico, a história dessa comunicação, o modelo proposto por uma

outra forma de arte e o desencadeamento que pode produzir o choque estético (...).³²

Considerando o caso específico da “pintura no texto”, Bernard Vouilloux coloca questões fundamentais para os estudos sobre as relações entre a literatura e a pintura em geral, que se encontram na origem de seu livro *La Peinture dans le texte : XVIIIe-XXe siècles*:

“O que acontece quando nomeio ou descrevo um quadro ou uma de suas figuras? O que significa falar ou escrever sobre a pintura no que se refere ao discurso e à pintura? Quais são as condições de possibilidade e as modalidades teóricas e históricas dos discursos que a pintura suscitou, e ainda suscita, nos diferentes campos (narrativo, poético, crítico) da prática literária?”³³

Partindo do pressuposto que “o discurso é o próprio meio em que, como tudo aquilo que é ‘feito pela mão do homem’ ou não, a pintura se faria conhecer, o elemento no qual se efetuaría e se declararia o saber (objetivo) da pintura (...)”, constata-se que é ainda à racionalidade da linguagem, ao *logos*, que se apela para ‘falar’ da pintura (e das artes visuais em geral); espera-se ainda que o discurso verbal nos ensine o que é a pintura.³⁴

Todavia, nesse processo, “ao procurar saber o que a imagem quer dizer, ao interrogar a pintura como linguagem, atribui-se uma transparência imediata à própria linguagem com a qual tal busca foi conduzida, tal interrogação foi formada”. Destituída de sua “opacidade enunciativa”, a linguagem teria

destituído a pintura de sua própria opacidade; ou seja, a linguagem esteve isenta de qualquer interrogação relativa às suas regras constitutivas, suas variantes institucionais por meio das quais ela pôde "naturalizar seus referentes". A imediata tradução das formas e das funções "enunciativas" da linguagem e da pintura, consideradas apenas em sua função de veículo, de instrumento, constituía um princípio garantido, inquestionável. Para responder a suas interrogações, o autor propõe então uma tipologia e uma epistemologia: estabelecer critérios formais a partir dos quais é possível construir uma classificação rigorosa das relações entre a literatura e a pintura e delimitar as condições segundo as quais esses critérios seriam operatórios, como veremos no próximo item.

Ao caráter geral das questões teóricas acima referidas, à diversidade dos objetos de estudo, dos métodos de análise e do instrumental teórico propostos, opõem-se estudos mais específicos, que delimitam uma problemática, restringem o campo de estudos privilegiando o singular e a singularidade. No que tange à literatura e à pintura, e em especial às imagens *no* texto, às imagens colocadas em palavras, "captadas apenas na dimensão do legível", como diz Bernard Vouilloux, é em torno do conceito de descrição que os estudos se concentram. Nesse sentido, a noção de "descrição pictural" e a de "iconotexto", desenvolvidas por Lilliane Louvel,³⁵ se revelam extremamente pertinentes. Complementar a estas, a noção de "imagem geradora de textos de ficção" também merece destaque.

A noção de "imagem geradora de textos de ficção" constituiu a hipótese de trabalho para a reflexão em torno das

relações texto-imagem, visando criar condições para confrontar-se com questões essenciais sobre o estatuto respectivo do texto e da imagem. Ao identificar um certo número de procedimentos de *geração* do texto pela imagem, os autores se confrontaram com as dificuldades de tal abordagem e tentaram evidenciar o que está em jogo nessa proposta.

Tal hipótese significa postular a anterioridade da imagem em relação ao texto e restringir-se aos textos de ficção: "gerado pela imagem, o texto (de ficção) não fala sobre/a propósito da imagem. Ele fala a partir, logo, à distância, da imagem. E é desse e nesse distanciamento que ele se constitui como tal e encontra sua justificação."³⁶

A noção de geração de um texto, "sua *pro-dução* a partir de uma matéria que lhe é anterior, uma *base* — nesse caso pictural (logo, heterogênea), em outros linguageira ou textual", parece, à primeira vista, dizer unicamente respeito ao campo da modernidade, o que levou os organizadores a correr o risco de orientar as intervenções em direção ao século XX. Entretanto, os séculos XVIII e XIX constituem épocas fronteiriças, marcadas pela evolução do estatuto da imagem:

"(...) para que a imagem possa gerar um texto de ficção, é preciso que seja primeira, isto é, pensada e pensável fora de qualquer referência textual (mitológica, histórica ou bíblica); é preciso que a imagem não dependa mais de um texto fonte, em suma, que ela tenha adquirido uma autonomia que lhe foi durante muito tempo recusada."³⁷

Portanto, a própria concepção de tais noções era inconcebível em épocas anteriores, como a Renascença ou o Classicismo.

Os textos reunidos sob esse tema tratam de objetos específicos suscetíveis de esclarecer o que está em jogo para o escritor na escolha da imagem como geradora de seu texto (questões de ordem teórica, subjetiva ou fantasmática); analisam a multiplicidade dos procedimentos e das modalidades da geração do texto fictício pela imagem; privilegiam a prática de escritores para os quais a problemática proposta constitui talvez um dos maiores desafios para a escrita; e dedicam-se, por fim, a esse gerador singular que é a fotografia.

Após esse percurso através de diversas abordagens, conclui-se que, apesar de sua singularidade, a problemática da geração do texto pela imagem conduz inevitavelmente a uma interrogação mais ampla e mais aberta sobre a relação entre o visível e o legível e sobre o estatuto respectivo da imagem e do texto:

“Como se o escritor sentisse a necessidade de recorrer à ficção de uma dependência da imagem para afirmar sua autonomia, a radical heterogeneidade do texto, para reinventar sua prática escritural, para colocar à prova os poderes — ou, mais raramente, os limites — da escritura.”³⁸

Compreender o “paradoxo” da relação texto-imagem e propor abordagens para fazê-lo, constitui, assim, um dos principais objetivos dos estudos sobre o tema. A noção de “paralelo” entre literatura e pintura parece, contudo, ter sido mantida, mesmo evoluindo através da história, como propõe

Nella Arambasin. A autora coloca a questão da relação entre a literatura e as artes dentro do enfoque comparatista e defende a legitimação de uma "estética comparada", na esteira de Pierre Dufour, Paul Cornea e Etienne Souriau que, em *La Correspondance des arts*, de 1947, já propunha à literatura comparada abrir-se "a uma estética comparada que permitiria depreender, em torno de uma reflexão própria às diferentes expressões artísticas, estudos de textos específicos que colocariam, por sua vez, em evidência, formas e escritas interdisciplinares (...)."39

Ao fazer uma breve recapitulação sobre a relação entre pintura e literatura, relação "historicamente e teoricamente fundada sobre um paralelo, que da Antiguidade até o século XVIII permaneceu sendo o do *ut pictura poesis*, formulado por Horácio em sua *Ars poetica*", a autora lembra que desde então a pintura foi colocada em situação de conformidade, de equivalência e de concorrência hierárquica com a poesia, o que significa, de fato, a afirmação da supremacia do verbo sobre a pintura. O princípio sobre o qual se baseia tal paralelismo é o princípio mimético, "que não apenas rege todas as artes, mas conduz também a aproximá-las até o amálgama." Assim, no século XVIII, Lessing, em seu *Laoconte*, combate esse amálgama implícito na fórmula de Horácio, reduzida a uma doutrina acadêmica, e redefine as artes e a poesia dentro de seus respectivos limites, o que na verdade não aboliu completamente a tradição horaciana e tampouco significou que

"o paralelismo entre as artes e a literatura não se desenvolva seguindo novas modalidades, uma vez que, ao contrário, a

diferença confessa entre as artes torna-se a garantia de um distanciamento que permite compará-las sem contudo confundi-las ou colocá-las em concorrência.⁴⁰

No século XIX, escrever sobre a pintura permite a elaboração de uma reflexão sobre a prática literária, de maneira que o engajamento literário de um autor revela-se através de seu interesse por um determinado artista e por sua "escola". Com a modernidade, instaura-se a "autonomia efetiva das artes" e, em especial, a "exclusão em pintura do ascendente literário",⁴¹ mas o princípio do 'paralelo' é mantido, não para inverter as hierarquias, mas para afirmar o distanciamento da imagem e do texto, como sublinham Mourier-Casile e Moncond'huy. A imagem contemporânea seria geradora de textos ficção, que em troca, confirmariam sua "radical heterogeneidade".

A autora coloca ainda o interesse atual em refletir sobre certos gêneros emergentes do século XX que substituem e, sobretudo, deslocam os antigos paralelos, como, por exemplo, os chamados textos híbridos:

"o estudo da hibridez dos gêneros revela-se ainda mais pertinente hoje, já que a presença da arte nos ensaios, ficções críticas ou autobiográficas, narrativas biográficas e romances policiais, oscila entre os registros culto e popular para fazer surgir um sentido inesperado, e de maneira geral, visa transgredir as categorias disciplinares (...)"⁴²

Outro foco de interesse a ser considerado por sua atualidade seria o das correntes editoriais que "moldam e sistema-

tizam um tipo de paralelo iniciado no século XIX", ao encomendar aos autores textos sobre um artista, visando "não mais apoiar um artista, mas a confrontar-se a ele, como em um face à face exclusivo, que sublinha a singularidade do observador e do observado".⁴³

As propostas de classificação

Diante da profusão e da diversidade dos estudos e abordagens, fica evidente que as tentativas de classificação divergem e não esgotam a riqueza da prática criativa, seja ela literária ou plástica. Entretanto, muitos estudos procuram reunir em categorias os diversos tipos de "paralelo" entre a literatura e as artes, sendo possível ainda estabelecer distinção entre as artes, gerando, portanto, sub-categorias: literatura e pintura, literatura e música, literatura e teatro e literatura e cinema.

Florent Montclair, em *La littérature et les arts*,⁴⁴ define os itens abordados em sua publicação, numa tentativa de classificação metodológica, de acordo com a natureza das obras estudadas e os principais eixos críticos. A classificação pode adquirir caráter didático e auxiliar no esclarecimento das nuances das interferências da escrita e da imagem, da literatura e da pintura, mas não esgota a infinitude de possibilidades dos trabalhos atravessados pelo legível e o visível.

Quanto à sua natureza, três categorias de obras foram identificadas. Primeiro, as obras "criadas em fusão artística": composições que integram em seu próprio processo de criação uma mistura de vários códigos artísticos: a ópera, o melodrama,

os romances que reúnem textos e desenhos do autor, por exemplo. Em uma mesma obra, vários códigos se unem para formar um todo indissociável. Segundo, as obras que “criam uma fusão” e as “adaptações”: a partir de elementos parciais pré-existentes, um artista cria uma obra nova, que realiza ou não a fusão das artes. Supõe-se a anterioridade de um dos códigos. E, finalmente, as obras que incluem citações.

Tais categorias assim definidas colocam determinadas questões, que constituem seus quatro principais eixos críticos: a relação com o autor; a relação com o contexto de produção; a relação com o contexto de recepção; a relação da obra com as artes (problema específico relacionado às mudanças de código). Os três primeiros eixos não analisam *stricto sensu* a interferência dos códigos; eles questionam a obra, não em sua relação com as artes, mas em sua relação com o criador, com sua época e com o público; o último e quarto eixo é o da estética comparada.

Apenas do ponto de vista das artes visuais, o paralelo se estabelecerá entre o texto e a imagem, ou entre a literatura e pintura, a literatura e a fotografia, etc., sendo que o autor destaca os quatro pontos abordados pelos críticos:

— Duas formas artísticas para uma mesma interrogação: “o recurso do escritor à pintura como ilustração de sua proposta, como referência, como motor do imaginário, situa-se às vezes dentro de uma reflexão geral sobre a finalidade da arte. Escrever e pintar, ou fazer da pintura o objeto do discurso literário, são *abordagens* inscritas numa pesquisa formal ou filosófica” (...). Os artigos afirmam “a não-separação das formas artísticas na

empresa criadora". (Exemplos citados: Sábato, Simon, Bacon e Golding, Jean Ray);

— A pintura como fonte de inspiração para o escritor: o escritor forma uma estética própria a partir da observação da pintura. (Baudelaire e Delacroix, Gautier e Veronese, Verne e Géricault);

— A pintura como motivo do texto: o escritor se serve do quadro como objeto de descrição, como actante ou elemento constitutivo do seu universo. (Texto fantástico, Carpentier, Lenz);

— A pintura inspirada pela literatura: o texto torna-se fonte de inspiração do pintor. (Eneida e seus ilustradores, os quadrinhos).

Seguindo uma perspectiva distinta e restringindo-se unicamente ao domínio do pictural, a proposta elaborada por Leo H. Hoek, em "La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique" consiste no estudo dos textos que se inspiram em fontes artísticas e têm um referente pictural, segundo a hipótese que os tipos de relação entre o texto e a imagem dependem de sua situação de comunicação e não da natureza intrínseca do texto e da imagem.⁴⁵

Uma primeira distinção se faz no nível da tipologia dos textos, que podem ser literários ou argumentativos. Os exemplos de textos argumentativos seriam os Salões (de Diderot ou Gautier), a crítica de arte, a história e a teoria da arte, os catálogos de exposições, etc. Quanto aos textos literários, o autor distingue a poesia pictural (a *ekphrasis* clássica ou a transposição de arte, em voga no século XIX, sobretudo) e o romance de artista (como *Le Chef-d'œuvre inconnu*, de Balzac).

Sua contribuição maior diz respeito ao resultado de uma classificação das relações possíveis entre o texto e a imagem que dependeria de fato de sua situação de comunicação: a de sua produção ou sua recepção, bem como os critérios de sucessividade e de simultaneidade, alerta o autor, pois são critérios que podem determinar a categorização dos textos.

O quadro abaixo busca auxiliar na visualização da proposta do autor, desenvolvida no ensaio acima citado.

A classificação proposta por Hoek, ao distinguir os processos de produção e de recepção, pode contribuir no que diz

Situação de comunicação	Relação texto-imagem	Tipologia	Exemplos
PRODUÇÃO	Primazia do texto	Obra multimedial	Ilustração, livro de artista
		Obra transmedial	Filmes adaptados de romances, obras de arte a partir de temas literários
	Primazia da imagem	Obra multimedial	Título, legenda
		Obra transmedial	História ou crítica de arte, salões, romance de artista (<i>kunstlerroman</i>), <i>ekphrasis</i> , transposição de arte
RECEPÇÃO	Simultaneidade	Discurso misto	Cartazes, selos, publicidades, palavras na pintura
		Discurso sincrético	Caligramas, tipografia, poesia visual
	Co-referência		

respeito a uma primeira abordagem das relações entre texto e imagem, bem como seus critérios de primazia da imagem, do texto ou de simultaneidade contribuem para esclarecer e identificar os diversos e inúmeros tipos de relação. Entretanto, uma vez escolhido e identificado o objeto de análise, uma vez ultrapassada essa primeira abordagem, inicia-se a análise mais detalhada e mais aprofundada e, nessa nova etapa, é necessário recorrer a outros instrumentos metodológicos que dêem conta também da relação chamada pelo autor de “co-referência”, que, de fato, é uma das mais freqüentes e mais instigantes, pois, justamente, tais relações dependem de um sujeito receptor.

As propostas teórico-metodológicas

As relações ditas de “co-referência”, que consistem na aproximação de um texto e de uma imagem autônomos em virtude de correspondências históricas, individuais ou coletivas, segundo Hoek, apesar de não serem “imediatas”, nem “objetivas”, podem ser analisadas através de outros pontos de referência que não pressupõem o “imediatismo” nem a “subjetividade” da análise.

Do ponto de vista teórico-metodológico, destacaremos os estudos de Liliane Louvel (2001, 2002) e de Bernard Vouilloux (1994). Em sua mais recente publicação, *Texte/image. Images à lire, textes à voir* [Texto/imagem. Imagens para ler, textos para ver] (2002), Louvel propõe uma reflexão teórica sobre o paralelo entre a literatura e a pintura, e apresenta “um afinamento das categorias do descritivo ligadas às práticas intersemióticas”, que

foram apresentadas em publicações anteriores. Em *Nuances du pictural* [Nuanças do pictural] (2001), a autora define inicialmente o "pictural" como "a aparição de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas com um valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual". Em seguida, procede a uma tentativa de tipologia das descrições nomeadas, de modo geral, descrições picturais, tentando afinar as categorias distribuídas sobre um eixo que possibilita graduar uma escala tipológica, de acordo com o maior ou menor grau de saturação pictural do texto. As descrições picturais já haviam sido abordadas no artigo "La description 'picturale' : pour une poétique de l'iconotexte" [A descrição pictural: pour uma poética do iconotexto]⁴⁶, em que a autora define a noção de "iconotexto" como a "presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo".

Em *Texte/image. Images à lire, textes à voir*, entretanto, Louvel amplia sua abordagem para além do objeto pictural passando a considerar os chamados "substitutos do pictural", definidos como "mediadores semióticos além da pintura que vêm variar a relação texto-imagem, utilizando a imagem no sentido amplo e não apenas no sentido pictural". Esses substitutos do pictural, ditos ainda "subterfúgios do iconotexto", seriam o espelho, os aparelhos óticos, os reflexos, a fotografia, a cartografia e o quadro-vivo, aos quais a autora dedica a maior parte de seu estudo.

Louvel vai ao encontro de Hoek, de certa forma, ao iniciar sua reflexão com uma "crítica da crítica", argumentando que a

tendência geral parece ser a de se fazer aproximações entre literatura e pintura rápidas e pouco fundamentadas, casuais e injustificadas, subjetivas e não textuais. Tais aproximações estariam ligadas a "fontes de erros" que a autora destaca e enumera, e acabam constituindo uma classificação de tipos de relação *a contrario*. A primeira fonte de erro identificada é a que consiste em buscar os modos de manifestação do pictural fora do texto: dados biográficos ou psicológicos, até mesmo da "história das idéias", paralelos considerados não confiáveis, a não ser que existam documentos comprovando que o artista teve a intenção de fazer uma obra mista. Um segundo exemplo seria o das aproximações baseadas em similitudes formais com escolas de pintura ou "estilos" (Joyce e o cubismo, Mansfield e o impressionismo, ou James, um "exemplo de polimorfismo pictural"). Outros enganos são listados, tais como: a subjetividade da abordagem crítica; a frequente solicitação, por parte da crítica, de cenas privilegiadas e de *topoi* da pintura (as cenas nas janelas, as mulheres na varanda, que incitam a falar de Renoir ou Degas, etc.), consideradas apenas "ilustrações" e não "laço intrínseco entre pintura e poesia"; os paralelos temáticos ou semânticos; os paralelos com um determinado contexto evocado pelo escritor; os paralelos baseados na quasi-contemporaneidade das obras; a imprecisão das definições do pictural; a insistência de noções como suspensão do texto, "*arrêt sur image*", "enquadramentos do texto", autonomia do trecho, que se tornaram verdadeiros *topoi* dos críticos. Enfim, o recurso à cômoda dicotomia entre artes do tempo e artes do espaço, derivada de Lessing, à qual a autora se opõe por alegar que:

“a apreensão do poema como a do quadro depende de uma questão de grau e de duração bastante relativa de acordo com o sujeito, seus critérios de formação, de cultura, de gosto, sua capacidade de apreciação estética. Decorre daí a noção de ‘competência estética’ formada a partir da noção de ‘competência ideológica’ proposta por Umberto Eco em *Lector in fabula*.”⁴⁷

Mas, contrariamente a Hoek, Louvel considera as relações que poderiam ser chamadas de co-referência e define as categorias do descritivo que permitem abordá-las. Ao aprofundar uma interrogação em torno do “trabalho sobre a intersemiotividade”, sobre as possíveis abordagens que ultrapassem a dicotomia estabelecida por Lessing entre as artes do tempo e as artes do espaço, delineia-se uma proposta que propõe substituir a noção de “luta”, de “incompatibilidade” entre as artes irmãs à noção de *diálogo* e de *transação* (*transaction*), considerando primeiramente o “efeito de leitura” produzido pelo iconotexto, logo, dentro de uma perspectiva da recepção. As operações de oscilação, de tradução ou de transação efetuam-se a partir da confrontação de dois *media*:

“esses operadores de conversão de um *medium* em outro produzem efeitos de leitura específicos que se traduzem no texto pela indecisão da oscilação infinita que rege a relação entre o texto e a imagem, jamais totalmente estabilizada, mas sim movimento perpétuo entre ver e ler, donde a produção dessas ondas do visível que não param de perturbar a

superfície do legível. As interferências assim provocadas pelo dinamismo inerente ao iconotexto produzem um vai-e-vem entre os dois *media* que se faz ler na temática estrutural do 'ver de perto/ver de longe', quando o desejo da imagem de entrar no texto se desdobra em desejo do sujeito de entrar na pintura, um pouco como Diderot".⁴⁸

Afirma-se que o modo de integração da imagem e de seus substitutos no texto pode ser considerado em termos que reúnem os dois aspectos opostos por Lessing: o tempo e o espaço, por intermédio da noção de ritmo e de velocidade.

As análises de casos específicos⁴⁹ sobre "o que se produz quando a imagem é 'colocada no texto', seja visualmente seja visivelmente, no *nível da leitura*, conduz a autora a estabelecer uma classificação restrita dos tipos de relação texto-imagem, que, em certos casos, vai ao encontro da classificação de Hoek, mas em outros a ultrapassa:

1. A imagem no texto (relação intratextual): trata-se da imagem visível no texto quando os dois foram concebidos juntos, ao mesmo tempo, e fazem parte de uma intenção inicial, de um trabalho de colaboração. Neste caso, "o vai-e-vem entre o texto e a imagem é perfeitamente controlado e orquestrado pelo *metteur en texte* que joga com os efeitos e induz, portanto, uma leitura que se quer plural e instável, presa entre a letra e a imagem (...)". Seria um exemplo de "sistema homogêneo no qual o produtor é ao mesmo tempo o *metteur en texte et en image*", como por exemplo a ilustração feita pelo próprio autor do texto, ao contrário da ilustração heterogênea, quando o autor das imagens não é o escritor.⁵⁰

2. A imagem fora do texto (relação extratextual): trata-se de exemplos que procedem à “arte do empréstimo e da citação na forma de interpicturalidade citacional ou alusiva”:

“(...) o leitor tem o sentimento do *déjà vu* ao ler uma descrição que parece evocar fielmente um quadro célebre do pintor [Veermer] ao ponto de ir verificar aquilo que pensou ter reconhecido em uma obra distinta daquela que está lendo. O leitor procede então a uma dupla leitura, tendo a segunda a função de verificação, nesse caso fora do texto, superpondo-se à primeira.”⁵¹

Através de indícios dispersos deixados pelo texto, o leitor reconhece e reconstrói o quadro “evocado como um fantasma visual”, como se “um estrato de sentido e de ficção tivesse sido superposto, como se intercalado entre o quadro e sua visão, como uma tela suplementar, diáfana, mas presente”. As ilustrações escolhidas como contrapontos visuais das cenas narradas e que são reconhecidas no texto constituem exemplos de citação efetiva e direta. A imagem é incluída materialmente no corpo do texto: “ela está ali encarnada, o que lhe dá corpo, movimento, ação e tempo. Isso significa que se opera uma *transação*, a da narração que negocia a *mise en mots* da imagem ao mesmo tempo visível e visual, e constitui aqui o retrato do quadro (...)”. Nos dois casos (de citação), o leitor é advertido por “elementos metapicturais materialmente apresentados”, seja no texto, seja no peritexto. A imagem constitui-se em “reservatório de sentido e de conhecimento dividido entre narrador e leitor (...)”.

Acrescenta-se a essa classificação a noção de efeito de imagem: "As imagens convocadas pelo texto produzem um efeito, elas se reagrupam para construir um espaço imaginário como pano de fundo da leitura." Assim, a letra, a tipografia, o espaçamento do texto, dentre outros efeitos de texto reperiados pela autora, "podem produzir um efeito de imagem ritmando o texto da escansão do visível".⁵²

A leitura da relação texto-imagem, as operações de tradução, transação ou translação não são consideradas exaustivas, não se esgotam, pois "na operação de passagem do visível ao legível, sendo o visível visual ou não, da ordem da imagem ou do dispositivo textual, o 'mais ou menos' da tradução, o 'quase nada' e o 'não sei o quê' (...) permanece intraduzível e mantém o desejo de saber intacto". São operações complexas e dinâmicas que desmentem "a dicotomia astuciosa mas finalmente bastante artificial de Lessing, que separava as artes do tempo das artes do espaço", e que vão ao encontro do trabalho dos pintores e dos poetas que "não cessaram de procurar de maneira engenhosa pontes entre as artes irmãs".⁵³ A proposta consiste, portanto, em substituir a alternativa tempo *ou* espaço pela coexistência das ditas artes da simultaneidade e das artes da continuidade.

Sendo a imagem da ordem do performático, o estudo de sua relação com o texto pede uma estética feita de mistura, dinâmica e complexa. Portanto, há necessidade de se abolir a distância entre texto e imagem, sem confundi-los todavia, e trabalhar no "entrelaçamento ou entrecruzamento do texto e da imagem", entre a distância e a proximidade que os separa e os reúne ao mesmo tempo:

“uma relação, logo, uma dinâmica e uma zona *entre* que vibra como uma diese, como um diapasão. Fazemos então a proposta de que a dicotomia tempo e espaço é absorvida na velocidade e no ritmo, pela organização do movimento do texto, em especial quando a imagem se declara e vem ritmar o texto com sua presença, como chamada pelo texto. (...)”⁵⁴

Do ponto de vista metodológico, a tipologia proposta por Bernard Vouilloux (1994) revela-se uma das mais operatórias, tanto por sua clareza quanto por explicitar, de forma sintética, as diferentes modalidades de relação entre o texto e a imagem.

Antes de apresentar sua tipologia das relações entre texto e imagem, uma primeira definição dos objetos verbais (textos escritos) ou icônicos (artefatos visuais) se impõe ao autor: no caso dos textos, “seqüência de signos que transcrevem, de acordo com as regras de um código gráfico determinado, enunciados formados de acordo com a gramática de uma língua, em um determinado momento de sua história”; quanto aos artefatos visuais, estes são definidos como “formas, cores reunidas sobre um plano para, de acordo com as condições de uma cultura, fazer imagem”.⁵⁵

Considerando apenas esses dois tipos de objetos, suas relações podem ser reagrupadas em duas grandes classes: a imagem está efetivamente presente no texto ou então ela é verbalmente indicada, conforme mostram os quadros que se seguem.⁵⁶

Na relação *in praesentia* há coexistência de duas substâncias sobre um único suporte, em um plano contínuo; mas em graus diferentes: o texto pode estar subordinado à imagem, a imagem

pode estar subordinada ao texto, ou os dois são tratados de maneira homogênea. As duas substâncias podem ainda encontrar-se em planos distintos; estando a imagem fora do texto, como no caso das ilustrações, a relação permanece "heteroplásmica".

Tipo de relação	Suporte	Relação texto-imagem	Exemplos
Relação <i>in præsentia</i> / Relação heteroplásmica	Superfície contínua (imagem e texto na mesma superfície)	Primazia da imagem	Pintura chinesa, quadrinhos, palavras na pintura
		Primazia do texto	Iluminuras
		Relação homogênea	Letras-imagens (Massin), capitulares, letra-simulacro (pseudografia)
	Superfície dividida (imagem fora do texto)		Ilustração

Na relação *in absentia*, há ausência material da imagem que o texto evoca: uma substância verbal que remete a uma substância que lhe é heterogênea instaura uma relação homoplásmica, em que "as imagens estão, de certa forma, presas na letra do texto, captadas apenas na dimensão do legível".⁵⁷ Distinguem-se então duas famílias de enunciados: os referenciais (nomes e descrições) e os alusivos. Neste último caso, a designação está implícita, os nomes são formalmente excluídos enquanto tais, mas podem aparecer sob uma forma alterada (parônimos) que o leitor tentará decifrar. As descrições, entretanto, são os elementos nucleares dos enunciados alusivos.

Relação <i>in absentia</i> / Relação homoplásmica	Enunciado referencial	nomes	Nomes de pintores
	Enunciado alusivo	descrições	Títulos dos quadros
Termos denominadores			
			Notações descritivas

Essa distinção dos enunciados constitui apenas uma introdução ao exame de suas estruturas denominativas e descritivas, estruturas ligadas a redes intertextuais, uma vez que “toda produção lingüística que toma a imagem como objeto está envolvida no conjunto do ‘texto’ cultural, que se estratifica em uma multiplicidade de ocorrências discursivas.” Essas ocorrências discursivas constituem o “interpretante” [Peirce] do quadro, isto é, “o termo mediador, o elemento terceiro através do qual transita todo discurso que remete (referencialmente ou alusivamente) à pintura”.⁵⁸

Nota-se ainda que a tipologia das referências e das alusões, na relação *in absentia*, não exclui a imbricação de suas funções, gerando uma nova distribuição: referências alusivas ou alusão referencial. Nos textos de ficção, por exemplo, encontramos casos em que todos os constituintes formais da referência estão presentes no enunciado — o nome próprio e o título, mas estes não correspondem ao código, a nenhum quadro existente. Dessa forma, a relação extratextual induzida pela referência reverte-se sobre as conexões intratextuais e intertextuais.

Por fim, o autor enumera outros conceitos operatórios que poderão ser utilizados para auxiliar as análises, tais como os mecanismos de leitura induzidos pela referência (decodificação

simbólica dos nomes) e pela alusão (decifração analógica dos nomes alterados e das descrições não ligadas aos nomes), bem como sua imbricação nos processos intertextuais cobertos pelos mediadores lingüísticos e discursivos dos interpretantes; a pregnância dos modos de enunciação (narrativa/discurso), dos gêneros literários, dos registros de discurso e das classes de enunciados; os dispositivos de inserção intertextual; as modalidades de integração desses dispositivos.

Um diálogo em aberto

O panorama esboçado acima permite considerar a diversidade das abordagens e das propostas metodológicas e classificatórias não como um impasse, mas como um reflexo da diversidade das práticas e dos inúmeros níveis de relação entre o icônico e o verbal, o visível e o legível. Tais propostas colocam a problemática do tema sinalizando possíveis caminhos, não excludentes, mas sim complementares, de acordo com o objeto escolhido para o estudo.

Sabemos que a fronteira entre a literatura e as artes visuais são permeáveis, que o espaço onde a letra e a imagem se encontram — ou se desencontram — é múltiplo e híbrido.

O *ut pictura poesis*, antiga tradição horaciana que aproxima a literatura das demais artes procurando denominadores comuns à sua estruturação, percorreu um longo caminho, adquirindo, de acordo com o período histórico em que era utilizado, conotações diversas e várias interpretações. Da tradição horaciana à crítica semiológica, passando por Lessing e Diderot, precursor da crítica

moderna das artes, a relação entre as artes coloca uma questão essencial: a interdependência entre a linguagem verbal e a "linguagem" das artes.

Michel Butor, por exemplo, afirma que

"toda a nossa experiência da pintura comporta de fato uma considerável parte verbal. Nunca nos limitamos a ver os quadros, nossa visão jamais é pura visão (...). A obra pictórica apresenta-se sempre para nós como a associação de uma imagem (...) e de um nome, seja ele vazio, à espera, puro enigma, reduzido a um simples ponto de interrogação."⁵⁹

Nessa mesma linha de pensamento, René Démoris demonstra que um quadro não é um texto, mas somos "seres de linguagem" e é dessa forma que percebemos toda imagem:

"A representação pictural obtém seu efeito da relação que estabelece com as redes de palavras às quais estamos presos, redes variáveis de acordo com as épocas, as línguas e os lugares, e normalmente subtraídas, na maior parte, de nossa consciência objetiva. Mas a obra dá lugar também a enunciados conscientes, autorizados, de natureza histórica, crítica, ou simplesmente dêitica (...)."⁶⁰

Louis Marin, por sua vez, afirma que

"o quadro não possui em si e por si uma legibilidade própria (...) sua legibilidade, de alguma forma, vem de suas fronteiras.

O quadro só é legível porque se abre para uma multiplicidade de sistemas que formam um espaço epistemológico, multiplicidade cuja superposição define a significação do quadro em um jogo livre e aberto.⁶¹

E, enfim, Barthes, que propõe eliminar a diferença entre a literatura e a pintura (que seria puramente de meio material), renunciar à pluralidade das artes para afirmar a pluralidade dos textos.⁶²

A crítica de caráter semiológico coloca, ainda, a questão da produtividade do texto literário e aponta, assim, para os processos comuns de produção textual e das práticas pictóricas. No século XX, traços comuns à literatura e às artes plásticas podem ser verificados: rejeição da mimese e conseqüente ênfase no significante; decomposição do objeto em partes, nos textos futuristas ou cubistas; simultaneísmo, deslocamento e distorção dos planos presentes na pintura e que surgem na literatura com o rompimento da continuidade espacial e temporal; princípio da montagem e colagem, por exemplo.

Mas a interface entre arte e literatura permite também enfocar outros níveis de relação entre pintura e texto e outros tipos de abordagem: a crítica da arte; os livros ilustrados, o livro de artista; as palavras na pintura;⁶³ as obras de arte que não apenas ilustrem, mas narrem ou interpretem um texto; obras literárias que descrevam obras de arte específicas; a poesia visual; as obras literárias sobre um tema comum às outras artes; o estudo das fontes de quadros; as narrativas em que objetos de arte e artistas, fictícios ou históricos, figurem de maneira central ou em que objetos de arte representem um papel significativo,

ou ainda, narrativas em que questões estéticas e técnicas de uma arte se integrem estruturalmente com o enredo.⁶⁴

Poesia e pintura, texto e imagem, através de sistemas de signos diversos e de meios específicos a cada um, compartilham e apresentam uma das questões que estão no cerne da atividade artística: representar. Observamos como os dois sistemas de signos contestam a ilusão representativa através de dispositivos específicos — descritivos e figurativos, interrogando sobretudo a relação entre o “real” e sua “imagem”.

A pintura é um tema que se adequa à reflexão sobre o real e suas aparências, sobre as fronteiras entre aquilo que se convencionou chamar o verdadeiro e o falso, a realidade e a ficção. Fundada tradicionalmente sobre a mimese, sobre uma concepção da representação enquanto reprodução do “real”, a pintura revela-se um espaço privilegiado em que esse mesmo conceito é constantemente questionado, tendo a tela se tornado, no século XX, lugar de contestação de seus princípios e de suas funções e, muitas vezes, um simulacro que ultrapassa a dicotomia original/modelo *versus* cópia, implícita na noção tradicional de ficção.

Dessa forma, em narrativas que recorrem ao pictural, delineia-se uma reflexão sobre o processo criativo e a escrita, sobre os limites entre imitação e criação, e sobre a legitimação de certos procedimentos criativos como a citação, a colagem, a paródia ou o pastiche enquanto novas formas de re-escritura, sabendo-se que a escrita-palimpsesto passou a ser considerada um dos critérios da literariedade. Delineia-se ainda uma reflexão sobre o espaço e sua ocupação pela letra, pela palavra, na linha de *Un Coup de dés...*, de Mallarmé, e de uma poética do visível.

Notas

1. CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, p.5.
2. CHRISTIN. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, p.6. (grifo nosso)
3. CHRISTIN. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, p.6.
4. CHRISTIN. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, p.11.
5. CHRISTIN. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, p.13.
6. BARTHES, Roland. *Variations sur l'écriture*, p.29-30.
7. DAGOGNET, François. *Écriture et iconographie*, p.VII e 7.
8. BARTHES. *Variations sur l'écriture*, p.31.
9. BARTHES. *Variations sur l'écriture*, p.31.
10. CHRISTIN. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, p.31.
11. BARTHES. *Variations sur l'écriture*, p.44.
12. BARTHES. *Variations sur l'écriture*, p.29, 35.
13. CHRISTIN. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, p.17.
14. CHRISTIN. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, p.17-18.
15. CHRISTIN. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, p.17-18.
16. CHRISTIN. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, p.20.
17. BARTHES. *Variations sur l'écriture*, p.74.
18. BARTHES. *Variations sur l'écriture*, p.53.
19. MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*. Paris: Gallimard, 1914.
20. Apud MASSIN, Jean. *La Lettre et l'image*, p.268.
21. BARTHES. *Variations sur l'écriture*, p.64.
22. BARTHES. *Variations sur l'écriture*, p.72.
23. BARTHES. *Variations sur l'écriture*, p.75.
24. BARTHES. *Variations sur l'écriture*, p.76.
25. *Textuel: Ecritures paradoxales*, Paris: Université Paris 7-Denis Diderot, n°17, 1985. p.2. A publicação reúne pesquisas realizadas pelos membros do *Centre d'Étude de l'Écriture* (atualmente, *Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image-CEEI*) da Université Paris 7 Denis Diderot.
26. NEEFS in PRUDON. *Peinture et écriture*. Publicação decorrente do colóquio organizado pelo grupo de *Traverses*.

27. VOUILLOUX, Bernard. *La Peinture dans le texte: XVIIIe-XXe siècles*, p.20.
28. *Textuel*, 1985, p.2.
29. CHAZAUD & SICHÈRE. *Textuel*, p.11. Trata-se de publicação que reúne boa parte das comunicações proferidas durante o colóquio *Peinture et Littérature*, organizado por Olivier CHAZAUD e Bernard SICHÈRE, no Instituto Charles V, em 1998, no âmbito das atividades da École Doctorale de l'Université Paris 7.
30. CHAZAUD & SICHÈRE. *Textuel*, p.12.
31. CHAZAUD & SICHÈRE. *Textuel*, p.17.
32. PRUDON, prefácio a *Peinture et écriture*.
33. VOUILLOUX. *La Peinture dans le texte*, p.11.
34. VOUILLOUX. *La Peinture dans le texte*, p.10.
35. Cf. tradução do ensaio de Louvel nesta publicação.
36. MOURIER-CASILE & MONCOND'HUY. *L'Image génératrice de textes de fiction*, p.4. Publicação do grupo de pesquisa *Lisible/Visible*, da Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers, decorrente do colóquio realizado pelo grupo em 1994, tendo por tema "a imagem geradora de textos de ficção". Este grupo de pesquisa é também responsável pela publicação de *Lisible/Visible : pratiques*. Textes réunis et présentés par Dominique MONCOND'HUY. Université de Poitiers, 1998. (Les cahiers Forell, n°9, février 1998), volume dedicado aos diferentes estudos provenientes de membros do grupo ou de pesquisadores convidados, que remete deliberadamente ao primeiro colóquio organizado pelo grupo em 1992, intitulado *Lisible/visible : problématiques*.
37. MOURIER-CASILE & MONCOND'HUY. *L'Image génératrice de textes de fiction*, p.5.
38. MOURIER-CASILE & MONCOND'HUY. *L'Image génératrice de textes de fiction*, p.8.
39. ARAMBASIN, Nella. *Le parallèle arts et littérature*, p.309.
40. ARAMBASIN. *Le parallèle arts et littérature*, p.305.
41. ARAMBASIN. *Le parallèle arts et littérature*, p.305.
42. ARAMBASIN. *Le parallèle arts et littérature*, p.306.
43. ARAMBASIN. *Le parallèle arts et littérature*, p.307.
44. MONTCLAIR. *La littérature et les arts*, 1997. v.1. Constitui o primeiro volume da coleção *Literatura Comparada*, cujo objetivo é colocar à disposição dos estudantes e pesquisadores obras teóricas que analisam as relações entre as artes e a literatura.

45. HOEK. La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique, p. 65. Cf. Tradução do ensaio nesta publicação.

46. Cf. tradução do ensaio nesta publicação. LOUVEL. La description « picturale ». Pour une poétique de l'iconotexte, *Poétique*, n°112, Paris, Seuil, nov. 1997.

47. LOUVEL. *Textefimage. Images à lire, textes à voir*, p.22.

48. LOUVEL. *Textefimage. Images à lire, textes à voir*, p.147.

49. As reflexões da autora, apresentadas como sendo “tubos de ensaio”, vêm acompanhadas de “leituras picturais”, maneiras de aplicar a abordagem proposta na obra de escritores de língua inglesa exclusivamente: Oscar Wilde, Virginia Woolf, Henry James, Edith Wharton, entre muitos outros.

50. LOUVEL. *Textefimage. Images à lire, textes à voir*, p.152, 154.

51. LOUVEL. *Textefimage. Images à lire, textes à voir*, p.156.

52. LOUVEL. *Textefimage. Images à lire, textes à voir*, p.156-161.

53. LOUVEL. *Textefimage. Images à lire, textes à voir*, p.169, 223.

54. LOUVEL. *Textefimage. Images à lire, textes à voir*, p.256.

55. VOUILLOUX. *La Peinture dans le texte*, p.15.

56. Os quadros foram elaborados a partir do texto de Vouilloux (1994).

57. VOUILLOUX. *La Peinture dans le texte*, p.17.

58. VOUILLOUX. *La Peinture dans le texte*, p.19.

59. BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*, p.8.

60. DEMORIS, René. *Chardin, la chair et l'objet*, p.8.

61. MARIN apud OLIVEIRA. *Literatura & Artes plásticas. O künstlerroman na ficção contemporânea*, p.33.

62. BARTHES, Roland. *S/Z*, p.62.

63. Cf. ARBEX, Márcia M. V. *De l'image de la lettre à la poésie peinte. Étude sur la fonction de l'écriture dans les arts visuels (1910-1930)*. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, 1992. 573 p. 2 v. (Tese, Doutorado em Literatura Francesa).

64. A esse respeito, cf. OLIVEIRA. *Literatura & Artes plásticas. O künstlerroman na ficção contemporânea*, p.48-49.

Referências bibliográficas

- ARAMBASIN, Nella. Le parallèle arts et littérature, *Revue de littérature comparée*, avril-juin 2001.
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture*. Paris: Seuil, 1994/2000.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Genève: Albert Skira, 1969.
- CHAZAUD, Olivier, SICHÈRE, Bernard (Org.). *Textuel : Peinture & littérature*. Paris : Université Paris 7-Denis Diderot, n° 38, 2000.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001.
- DAGOGNET, François. *Écriture et iconographie*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1973.
- DEMORIS, René. *Chardin, la chair et l'objet*. Paris: Adam Biro, 1991.
- HOEK, Leo H. La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique. In : HOEK, Leo H. et MEERHOFF (éds.). *Rhétorique et Image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- LOUVEL, Liliane. *Texte/image. Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- LOUVEL, Liliane. Nuances du pictural. *Poétique*, Paris: Seuil, n°126, avril 2001.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*. Paris: Gallimard, 1914.
- MASSIN, Jean. *La Lettre et l'image*. Paris: Gallimard, 1993.
- MONTCLAIR, Florent (dir.). *La littérature et les arts*. Besançon: Centre Unesco d'études pour l'éducation et l'interculturalité, 1997.
- MOURIER-CASILE, Pascaline, MONCOND'HUY, Dominique (Org.). *L'Image génératrice de textes de fiction*. Paris: La Licorne, 1996.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura & Artes plásticas. O künstlerroman na ficção contemporânea*, Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.
- PRUDON, Montserrat (dir.). *Peinture et écriture*. Paris: La Différence, 1996.
- Textuel: Écritures paradoxales*, n°17, Paris: Université Paris 7-Denis Diderot, 1985.
- VOUILLOUX, Bernard. *La Peinture dans le texte : XVIIIe-XXe siècles*. Paris: CNRS Editions, 1994.

À IMAGEM ENFORMADA PELA ESCRITA

Anne-Marie Christin

Université Paris VII-Denis Diderot
Centre d'Études de l'Écriture et de l'Image, CNRS

I

Palavra e imagem permitem o acesso, em todas as sociedades, a universos diversos. A palavra garante a coesão do grupo; administra suas trocas internas. Os poetas e os contadores têm por missão transmitir a narrativa de suas origens e de seus mitos de uma geração à outra. A imagem permite ao grupo comunicar-se com mundos em que não se fala sua língua, isto é, com os deuses, que se manifestam para ele através dos sonhos ou das visões. A imagem revela o invisível. Em nossas sociedades, onde os fantasmas estão ausentes, sua magia permaneceu intacta: "Parece que essa pintura, como os feiticeiros e os encantadores, projeta seu pensamento à distância", observa Baudelaire a respeito de Delacroix.¹ À arte da alusão indireta e da criação autoral própria da poesia, a imagem opõe a da imanência visionária: "Poetizar pelas artes plásticas, instrumento de prestígios diretos,

parece, sem intervenção, o fato de o ambiente despertar nas superfícies seu segredo luminoso", escreve Mallarmé.²

Poderiam essas duas artes criar formas que associariam suas diferenças? O fato de os pintores ocidentais terem dedicado seu talento, durante séculos, a representar personagens cuja história era sugerida graças a alguns indícios apropriados não me parece prova suficiente nem convincente. A imagem, segundo tal tradição, é pensada como uma serva do discurso: não se procura ver nela a *estranheza* que, o que quer que se faça, lhe escapa de modo essencial. Mas quando se trata de escrita, a situação é outra.

Pois não há a menor dúvida: a escrita não constitui uma representação da fala; ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela. A tese da "representação" repousa sobre dois postulados que visam negar à imagem — numa civilização onde, como sabemos, a linguagem é considerada como único vetor legítimo do pensamento — seu papel decisivo nas origens da invenção da escrita.

O primeiro desses preconceitos relaciona-se com a definição da "figura". A teoria comumente aceita para explicar a aparição dos pictogramas consiste, com efeito, em afirmar que essas "imagens de palavras" (definição por si mesma fortemente contestável, mas que não pode ser discutida no momento) seriam provenientes das "imagens de coisas". É essa aceção realista da figura que deu origem à do signo como unidade referencial e fixa, que encontramos em Saussure. Da mesma forma, permitiu justificar a emergência dos valores fonéticos da

escrita através de uma intervenção ocasional da fala durante a gênese do sistema, uma vez que o campo de representação das figuras as tornou inaptas a transcrever noções abstratas ou termos gramaticais.

André Leroi-Gourhan demonstrou que, longe de serem "imagens de coisas", as primeiras figuras pintadas pelo homem sobre as paredes das cavernas pré-históricas traduziam um pensamento simbolizador do qual não havia esboço, ao contrário do que acontece com a invenção da linguagem e da ferramenta, nas sociedades animais.³ Todavia, o autor também propôs definir o agenciamento espacial dessas figuras como uma "mitografia". Esse termo é revelador do segundo preconceito que toca a imagem, o qual consiste, como prova a referência feita à noção de "mito", em dar à sua própria existência uma origem linguageira. A importância que Leroi-Gourhan conferiu ao "traço", concebido por ele como a transposição gráfica da linearidade verbal, na elaboração da escrita — ele até o institui como sua etapa fundadora — enquanto a "mitografia" inicial justificava plenamente todos os seus aspectos, inclusive os fonográficos, confirma isso explicitamente.⁴

É preciso reconhecer, entretanto, que se o homem pôde ter a idéia de combinar figuras-símbolos sobre uma superfície, e isto de tal maneira que seu espectador pudesse compreender que elas formavam, em conjunto, um sentido, ele teve necessariamente que conceber previamente, isto é, antes de as escolher e até mesmo de as imaginar, o suporte do qual iria fazê-las surgir e ordenar sua distribuição.

Portanto, é privilegiando na análise da imagem seu suporte, ao invés de suas figuras, que poderemos determinar as premissas icônicas da escrita. Os homens da pré-história não cessaram, aliás; de homenagear as paredes inspiradoras sobre as quais eles inventavam a pintura, imprimindo ali suas mãos, como se quisessem manifestar assim sua alegria em descobrir que tinham um poder diferente daquele de fabricar armas e instrumentos; e que também o mundo das profundezas podia deixar de ser apenas dedicado à celebração de seus mortos.

Lessing condenou a aplicação à pintura do modelo narrativo precisamente em razão do caráter específico de seu suporte. "Objetos que se justapõem ou cujas partes são justapostas são chamados de corpos. Portanto, os corpos com suas qualidades visíveis são objetos próprios à pintura. Objetos sucessivos, ou cujas partes são sucessivas são chamados, genericamente, de ações. Portanto, as ações são o objeto específico da poesia", explica Lessing em seu *Laoconte*.⁵ Mas, se por um lado esse ponto de vista confirma a necessidade de definir os "limites respectivos da pintura e da poesia" a fim de determinar suas formas legítimas de associação, por outro ele se inscreve num contexto por demais estritamente histórico para que possa-nos servir de apoio. Na verdade, não é a narração enquanto veículo de um pensamento mítico estranho ao da imagem que Lessing questiona em sua demonstração, mas, de maneira mais empírica, a iconografia anedótica e burguesa que acabara invadindo a pintura de seu tempo. Por outro lado, a oposição que ele estabelece entre "artes do espaço" e "artes do tempo" — escultura e pintura fazendo parte, juntas, da primeira

categoria, poesia e literatura de ficção na segunda — também não deixa de apresentar alguns problemas. É evidente, por exemplo, que não se pode limitar a definição do tempo na pintura unicamente a seus aspectos narrativos, ou seja, artificiais: uma imagem, para ser “vista”, sempre demanda que seja percorrida mais ou menos longamente pelo olhar. Essa dimensão temporal é, aliás, o que a distingue principalmente da escultura. Mas Lessing deixou-se levar, sem dúvida, de acordo com a longa tradição crítica de que se beneficiava o *paragone*, pelos defensores da teoria segundo a qual escultura e pintura, sendo duas artes igualmente “materiais”, não deviam *a priori* ser distinguidas uma da outra.

Sendo assim, não será através do argumento da temporalidade da pintura que poderemos justificar o valor semiótico de seu suporte. Mas a invenção da escrita revela que a função da imagem à qual as sociedades humanas deram maior importância é a função de comunicação. A necessidade de comunicar está, com maior certeza, na origem dessa invenção, muito mais do que estaria a preocupação de oferecer à fala uma mera função de “lembrete”: sociedades permaneceram orais sem que a proximidade a civilizações da escrita as tenham afetado — é o caso dos ciganos —, e algumas delas — como a do Indus — perderam o uso de uma escrita que haviam todavia inventado, por falta de poder lhe reconhecer uma utilidade real que lhes interessasse. A difusão do sistema de escrita chinês, mesmo na China, onde desde sempre ele permite compensar a diversidade dos dialetos que são ali utilizados, como também na maioria das culturas da Ásia do Leste, é sem dúvida o que pode melhor nos

esclarecer sobre a natureza da necessidade à qual responde a utilização da escrita: a escrita oferece a uma sociedade a possibilidade de ampliar seu campo de comunicação verbal para além das fronteiras de sua própria língua. Nenhum outro motivo além desse poderia forçar os homens a adaptar as estruturas de uma linguagem, da qual dependiam não apenas sua posição social, mas também seu universo de pensamento, às estruturas de um *medium* cuja aura, por outro lado, o aproximava sobremaneira das práticas obscuras e incontroláveis da magia.

Superfície acolhedora do invisível, compreende-se que não foi através do "traço" que a tela da imagem conduziu à escrita. O traço é o depósito de um gesto que visa representar um ato de enunciação; o suporte sobre o qual se inscreve não exerce nenhum efeito, senão puramente acidental, sobre seu percurso: o traço o ignora. O signo que nasce da imagem não possui referência linguageira: ele resulta do mesmo exercício de observação de superfícies anunciadoras de revelações que, na longa história que leva da aparição da imagem à da escrita, teria como primeira consequência a invenção da agricultura. Na esteira de Leroi-Gourhan, Jacques Cauvin demonstrou em seus trabalhos que, com efeito, "a 'iniciativa' agrícola enquanto inauguração de um comportamento sedentário face a seu meio natural" deve-se à "Revolução dos símbolos" que, tendo se expressado inicialmente pela imagem no período paleolítico, incitaria em seguida os homens a remodelar o real em nome "de novas significações, num sistema de relações renovado", sem que nenhuma necessidade material ou alimentar o justificasse.⁶

Conjugando a observação significativa e a comunicação com o além, esses mesmos homens teriam sido conduzidos à escrita por etapas que, na China, assumiram duas formas paralelas e complementares. A primeira etapa é a criação dos trigramas, cuja lenda atravessou os séculos:

“Nos tempos antigos, Pao Xi reinou no mundo. Levantando os olhos, contemplou as figurações que estão no céu e, baixando os olhos, contemplou os fenômenos que estão na terra. Considerou as marcas [wen] visíveis sobre o corpo dos pássaros e dos animais, bem como as disposições vantajosas oferecidas pela terra; recorreu, perto, à sua própria pessoa, da mesma forma que, à distância, às realidades exteriores. Começou então a criar os oito trigramas [do *Livro das mutações*] a fim de comunicar-se com o poder da Eficiência infinita [*operando no universo*], bem como a classificar as condições de todos os seres.”⁷

Do signo de origem transcendental ao da escrita humana, a metamorfose passa por um traço, mas este serve a transcrever as marcas da natureza, não significa a vontade de uma palavra: a memória sobre a qual repousa a civilização chinesa é a do visível, não do verbo.

A adivinhação através do casco de tartaruga constitui uma etapa decisiva da passagem da imagem à escrita.⁸ De fato, neste caso a comunicação com o além integra de modo explícito seus destinatários humanos. Enquanto a superfície do céu estrelado ou da terra não tem outro limite a não ser o do horizonte,

testemunhando sobre o infinito que caracteriza a ordem do mundo, e enquanto as paredes das cavernas pré-históricas participam do agenciamento e do imaginário de um lugar sagrado, o suporte da adivinhação, ao contrário, possui as dimensões de um objeto — é um objeto. No espaço contínuo da aparência, ele procede do fragmento, destacado dessa aparência em razão de seu fechamento, mas constituindo também seu reflexo em miniatura — o casco da tartaruga, assim como o fígado de carneiro na Mesopotâmia, outro suporte divinatório, são ambos descritos, inclusive, como refletindo o céu. Por outro lado, esse objeto provém de um ser essencial à vida e à memória simbólica dos homens: ele só pode ser consultado por meio de um sacrifício. Espelho complexo de dois universos vizinhos e opostos, mas engajados na mesma aventura social, esse suporte não poderia deixar de dar ao adivinho a certeza de que as figuras que ele via surgir ali lhe estavam efetivamente destinadas, e que seus signos compunham uma mensagem real do além. Esses signos-traços originais, obtidos através do fogo sobre os cascos das tartarugas ou diretamente legíveis sobre os lobos dos fígados de cordeiro, não são realizados “pela mão do homem”, eles vêm de outro lugar — eles *falam do além*. O sistema da língua escrita divina estava então constituído: aos homens restava apenas desviar o uso deste em seu próprio benefício.

➤ A filiação dos signos da escrita com relação aos da adivinhação não deixa dúvida: o surgimento da escrita ideográfica na China é bem próximo ao surgimento dos signos da adivinhação, e são gravados de forma a se assemelhar a eles.⁹ A associação semântica das figuras, mesmo sendo heterogêneas,

autorizada na imagem pela continuidade de sua superfície, e a fluidez dos intervalos que asseguravam sua relação, se transformaram em deslizamento metonímico. Isso explica o fato de encontrarmos, nos três sistemas de escrita fundados sobre o ideograma que apareceram quase que simultaneamente na Mesopotâmia, no Egito e na China, um mesmo valor alternativo atribuído ao signo escrito. Sua primeira função de logograma — termo mais pertinente para designá-lo do que ideograma — pode com efeito se converter em função de fonograma por simples transferência homofônica, ou tornar-se o testemunho silencioso de seu sentido verbal original (essa função é chamada “chave”, em chinês, e “determinativo”, em outras línguas), a fim de completar um fonograma com a precisão lexical que lhe falta, restituindo assim, ao leitor, sua vocação inicial de adivinho. Essa flexibilidade funcional é, entretanto, contrabalançada por uma restrição que evidencia o fato do signo pertencer a seu suporte e justifica seu modo de leitura. Se na escrita chinesa ela é primordial, na escrita cuneiforme essa importância é reduzida; mas, talvez porque a natureza figurativa do hieróglifo o torne mais suscetível de evasão para o real, no Egito antigo ela é imperativa: o que define o ideograma, além de seu valor de signo, é sua formatação, isto é, o espaço determinado que ele ocupa no espaço de seu suporte, este sendo, por sua vez, determinado com precisão.

Portanto, através da evolução que a conduziu à escrita, depreende-se da imagem aquilo que poderíamos chamar de seu “código de mutação”: os dados racionais que a tornaram, desde a origem, não uma residência secundária do discurso, mas o

lugar de um pensamento independente. A escrita só viria a recuperar seu uso a cada vez que o ambiente cultural colocado à sua disposição lhe fosse novamente favorável.

II

Nas civilizações da escrita, a imagem possui, entretanto, uma diferença essencial em relação às sociedades que não a conhecem: ela carrega em si mesma seu fantasma. Fantasma equívoco, na verdade, uma vez que ele é, ao mesmo tempo, o da escrita *em seu princípio* (ou seja, ideográfico) e o do sistema escolhido pela cultura local, que pode estar em contradição com o primeiro. Este é o caso do Ocidente moderno que escolheu o alfabeto grego, sistema em que o signo escrito não possui mais a labilidade que era sua anteriormente — cada letra remetendo doravante a um fonema, vogal ou consoante — e cuja aparição é concomitante com a emergência da noção de representação, de *mimesis*, bem como com a teoria que fez da narração o modelo natural da pintura.¹⁰

Essa simultaneidade não é certamente um acaso. Considerando o que acaba de ser dito sobre a natureza icônica da escrita, parece evidente, com efeito, que representação e narração só puderam ser colocadas como critérios da criação pictural em uma cultura que, ao perder o sentido da importância do visível na escrita — em teoria pelo menos, pois na prática é diferente, uma vez que a imagem tem reinvestido o alfabeto sempre que possível, por caminhos diversos:

ortografia, diagramação, etc. — perdeu ao mesmo tempo a memória do “código de mutação” que regia originalmente a imagem.

A noção de “representação” não se aplica, na imagem, apenas exclusivamente às figuras, ignorando seu suporte, mas, além disso, como demonstra a alegoria da caverna que abre o livro VII da *República* de Platão, ela proíbe que concebamos esse suporte como uma fonte possível de novidade, e sobretudo de revelação. A própria figura é ali considerada apenas como uma sombra, remetendo não a uma transcendência, mas ao visível, o mais concreto e o mais banal — simples marionetes, diz Platão.¹¹

O mesmo acontece com a narração. Com efeito, uma narração torna-se possível somente a partir do momento em que cada um de seus actantes tenha sido definido previamente como um indivíduo específico, e que sua função (ou mesmo sua própria identidade física, a qual pode estar sujeita a metamorfoses) permaneça a mesma ao longo da história. Ora, esta dupla característica, que reflete as leis evidentes da comunicação verbal, cujos signos e a sintaxe devem igualmente permanecer fixos, encontra na rigidez estrutural do sistema alfabético um apoio tão importante que acaba por afirmar, em retorno, a legitimidade fonética desse sistema. Ela é profundamente estranha, em contraponto, à escrita, onde o signo é caracterizado pela mobilidade de suas funções, e em que a diversidade das leituras que ela autoriza pode conduzir até mesmo ao equívoco. É notável, por sinal, que a literatura chinesa tenha ignorado a epopéia e que tenha produzido romances somente quando sua escrita explicitou um foneticismo que, em princípio, não lhe era indispensável.¹²

O peso teórico do alfabeto é tão poderoso em nossa cultura que pode ser constatado até em Lessing, crítico, entretanto, em relação à narração transposta para a pintura, quando ele reduz a composição pictural das “ações coletivas” — segundo sua expressão — a uma pura e simples *assemblage*. Ele explica que “os quadros de história foram imaginados apenas para pintar ao mesmo tempo as belezas corpóreas dos diversos gêneros”. O que importa, sobretudo, diz ele, é o “efeito do todo”, “a beleza do conjunto”.¹³ Suposição tão lógica quanto vã: ela aplica ao campo plástico um modelo cuja referência não possui, na realidade, nada de visual, uma vez que se inspira na adição de fonemas cujo alfabeto criou a lei gráfica — sendo a beleza, neste caso, um dom gratuito da natureza.

Também não é tão surpreendente observar que, quando Maurice Denis afirma, na célebre frase em que manifestava a pretensão de libertar a pintura dos modelos que pesavam sobre ela: “Lembrar-se que um quadro de pintura — antes mesmo de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou qualquer outra anedota — é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores reunidas em uma certa ordem”,¹⁴ ele negligencia o papel exercido nesta “ordem” pelas zonas vacantes através das quais, precisamente, a imagem melhor escapa à anedota. Para ele, a arte pictural refere-se apenas ao “pleno”, ou seja, mais uma vez, à adição de termos fixos promovida pelo alfabeto. Os *intervalos*, em seu quadro modelo, são invisíveis e não podem permitir o acesso a um sentido.

A lição que nos oferece a China *enformada pela escrita*, — ou seja, pelo ideograma, criado por ela, e em que o “signo mudo”

(e não vazio) da chave gerou a parte a mais importante de seu léxico escrito, a dos "ideofonogramas" — é completamente diversa. Podemos compreendê-la melhor comparando os dois modos de representação da paisagem que também lá foram inventados. A "paisagem no lago", jardim flutuante composto de pedras e de árvores nanicas, — "mundo reduzido", retomando a expressão de Rolf A. Stein — e a "paisagem letrada", que surge na pintura chinesa desde a alta Idade Média, ambas transpõem, à sua maneira, uma relação com a natureza essencial para a filosofia do Extremo Oriente. Mas a diferença que separa esses dois tipos de criação não é unicamente material, mas também intelectual. O microcosmo do jardim é assombrado pelo pensamento mágico: esperamos que surja dali uma outra realidade, maravilhosa.¹⁵ A sabedoria da paisagem sobre rolo inspira-se na adivinhação: tal pintura não procura exercer um poder qualquer sobre o mundo, mas temos certeza de que o fato de contemplá-la permitirá ao espectador aceder à experiência de sua verdade.

Diferenças do pensamento e dos objetos que o encarnam estão, aqui, intimamente ligadas. A paisagem em miniatura encontra seu apoio nos elementos brutos do real — mesmo quando se apropria deles através de artifícios rebuscados. A paisagem letrada explora as virtualidades espirituais da imagem tal como foram reveladas à China pela escrita. O aspecto mais manifesto dessa continuidade — pelo menos para um ocidental, atraído apenas pela dinâmica gestual na escrita — deve-se ao fato que um mesmo traço de pincel conduz o pintor-calígrafo a colocar o primeiro elemento de uma letra e a representar uma folha de bambu. Mas isso é a conseqüência, de certa forma, profana,

humanista, desse *pensamento da tela* cuja missão primitiva fora definir certas superfícies privilegiadas que poderiam se tornar suportes dos signos do além. O homem, então, havia roubado dali os princípios de sua escrita, como mostra a criação dos trigramas do *Livro das Mutações*: a partir desse momento ele realizava ali sua fusão com o universo. Na origem da escrita chinesa, assim como na da paisagem pintada, a experiência fundadora não é a do traço, mas a do “vazio” — ou seja, do intervalo — graças ao qual toda comunicação entre uma determinada superfície e o mundo que a transcende é suscetível de se abrir. De acordo com o pintor Chang Shih, “sobre um papel quadrado de três pés, a parte [visivelmente] pintada ocupa apenas um terço. No restante do papel, parece não haver nenhuma imagem; entretanto, as imagens têm ali uma existência eminente. Assim, o Vazio não é o nada. O Vazio é o quadro”.¹⁶

“O campo pictural tem propriedades locais próprias que afetam nosso sentimento dos signos”, escreveu Meyer Schapiro no artigo dedicado a “*Quelques problèmes de sémiotique de l’art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques*” [Alguns problemas de semiótica da arte visual: campo e veículo nos signos icônicos]; e também ele sublinha a importância do intervalo em pintura. Todavia, seu raciocínio procede inversamente ao que acabo de apresentar. De acordo com o historiador de arte, com efeito, não é na origem da imagem que o intervalo encontra sua necessidade, — “estou inclinado a pensar”, escreve o autor, por exemplo, “que a superfície pré-histórica era neutra, simples suporte da imagem, ainda indeterminado” —, mas na época em que se constituem as leis da perspectiva, etapa-chave quando se

opera, diz ele, a “conversão [dos] elementos não miméticos [da pintura] em elementos positivos de representação, pois os intervalos da superfície do quadro que separam as figuras tornam-se então signos de um espaço contínuo em três dimensões”.¹⁷

Essa conclusão, que liberta o intervalo da utopia da narração apenas para encerrá-lo ainda mais na utopia da representação, surpreende mais ainda já que Schapiro também faz recair sobre ela sua argumentação acerca da comparação entre pintura chinesa e arte ocidental, e acerca da referência explícita aos usos da escrita — incluída a chinesa. Vemos claramente nesse texto o principal problema colocado por tal comparação: não apenas ela demanda que nos informemos de maneira a mais rigorosa possível sobre escritas e culturas as mais diferentes das nossas, mas também que aceitemos tirar de tais diferenças todas as conseqüências que elas implicam, sejam elas as mais contraditórias com aquilo que esperávamos ter demonstrado *a priori*. “É evidente que o sentimento do conjunto depende dos hábitos da visão, os quais são variáveis”, afirma Schapiro. Entretanto, quando ele observa a importância dos vazios na pintura chinesa, o autor mostra-se sensível, sobretudo à impressão dos selos — o que é evidentemente incompatível com sua utilização “realista” —, concluindo que, na China, “um *connoisseur*, ao contemplar uma obra admirada, podia considerar o fundo vazio e as margens como se não fizessem realmente parte da obra, do mesmo modo que o leitor de um livro pode ver as margens e os interstícios do texto como abertos à anotação”.¹⁸

A última frase é particularmente instrutiva. Ela nos mostra, de fato, que o historiador estava a tal ponto convencido de que os intervalos da pintura são indissociáveis da necessidade de representar o real, que renunciou rapidamente a interrogar o tal fenômeno, sabendo no entanto que o mesmo se encontrava idêntico no espaço de nossos próprios livros. Da mesma forma, não é apenas sua convicção na ficção realista da “janela” albertiniana que está na origem de sua abordagem — convicção que deveria ter sido abalada pelo fato de encontrarmos outros exemplos de “campo retangular artificial”,¹⁹ em especial o do rolo pictural na China e no Japão. Sua interpretação da escrita permaneceu tão cega de logocentrismo quanto ela era no tempo de Lessing, apesar de ter tido provas de seu erro, e apesar de terem todas elas sido oferecidas pelas civilizações pelas quais se interessava. “Uma palavra escrita permanece a mesma seja qual for a cor da tinta”, declara Schapiro.²⁰ A afirmação é bizarra se pensarmos nas inúmeras criações — caligráficas, ilustrativas, tipográficas, poéticas — através das quais os escritores e os artistas plásticos ocidentais tentaram restituir à cultura do alfabeto a “semântica” visual com a qual se beneficiava o ideograma.

Pois o “intervalo” é bem diferente de uma figura, de uma palavra ou de uma letra. Ainda que ocupe o mesmo espaço, ele tem outra função: a de estabelecer entre os elementos de uma imagem efeitos de vizinhança que proporcionarão a *interrogação de um através do outro*. É nisso também que se apóia o processo laicizante do divino que atravessou a escrita para inspirar a pintura chinesa de paisagem: nesta pintura, o mistério não se

situa mais apenas na parte externa da imagem, tão pouco se resolve no enigma de seu surgimento, revelado de maneira furtiva pela entreabertura de dois motivos; ele está presente na própria superfície, é o princípio motor da associação de suas figuras.

Seria esta a razão, acredito, pela qual os apreciadores e os proprietários de pinturas, na China, autorizaram a si mesmos a imprimir seus selos nos “vazios” das paisagens. Não porque esses espaços estavam desocupados ou eram marginais; ao contrário, porque tinham consciência de que eram *lugares de memória*: memória do universo do qual eles se constituíam como testemunhas, memória virtual de um traço — do qual prolongavam o ritmo até ligá-lo ao seguinte, como vemos na caligrafia — ou que contribuíam para atenuar de tal maneira que o olhar pudesse operar a metamorfose de um motivo paisagístico em um outro. Assim, tornara-se indispensável, por um lado, colocar em tais espaços a imagem gráfica de seu nome (pois se trata sempre de um selo, jamais de uma assinatura) para prestar homenagem a essa memória — mas visando também ampliá-la com sua própria lembrança e aproveitar suas virtudes — e, por outro lado, evitar conseqüências prejudiciais para a pintura, uma vez que esses vazios só possuíam existência no espaço invisível e abstrato de um outro tempo.

III

A religião cristã permitiu à civilização do alfabeto reatar os laços da imagem com o além que haviam conduzido à invenção da escrita. Mas tal empresa necessitou vários séculos para se

realizar. Ser pintor letrado na Idade Média — pois se todos os próprios artistas não o eram, eles deviam pelo menos trabalhar com os letrados para realizar a missão de que estavam encarregados, significava de fato algo completamente diferente no Ocidente, na China ou no Japão à mesma época.

Havia razões diversas para isso. Primeiramente, o laço ideológico que associava escrita e sociedade sendo, no Ocidente, de origem religiosa, um lugar determinante deveria ser reservado ao mito — ou seja, à narração. A religião judeo-cristã possui, além disso, uma originalidade notável a esse respeito.

“Em relação às religiões arcaicas e paleo-orientais, bem como em relação às concepções mítico-filosóficas do Eterno Retorno, tais como foram elaboradas na Índia e na Grécia, o judaísmo apresenta uma inovação capital. Para o judaísmo, o Tempo tem um começo e terá um fim. A idéia do Tempo cíclico está ultrapassada. Javé não se manifesta mais no Tempo cósmico (como os deuses das outras religiões), mas em um Tempo histórico que é irreversível.”²¹

O fato de Deus, Criador do mundo, ser também e em primeiro lugar, na tradição judaica, o deus de um povo, o faz participar estreitamente do universo da oralidade própria a esse povo. O “além”, que nas demais tradições culturais está associado às relações visível/invisível que permitem ao grupo aceder ao que lhe é exterior, encontra-se aqui absorvido nas estruturas internas desse grupo. Além disso, dos dois modos de revelação praticados na sociedade babilônica, i.e., a adivinhação e a profecia, apenas

o segundo foi reconhecido pela religião judaica, uma vez que as próprias visões vindas dos sonhos só podiam ser aceitas como testemunhos credíveis quando transferidas para um discurso. De modo curioso, entretanto, o estatuto da imagem, nessa tradição, permanece ambíguo. O monoteísmo, tendo recusado todos os deuses venerados em outros lugares, desprezou e banuiu inevitavelmente os ícones que representavam esses deuses. O Deus dos judeus não devia ter outra imagem a não ser seu nome. Esse Deus, todavia, havia criado os homens "à sua imagem": assim a noção de representação não podia ser condenada de maneira tão radical.

"O cristianismo vai ainda mais longe na valorização do *Tempo histórico*", escreve Mircea Eliade:

"Porque Deus *encarnou-se*, assumiu uma existência humana historicamente condicionada, a História torna-se suscetível de ser santificada (...). O cristão contemporâneo que participa do Tempo litúrgico vai ao encontro do *illud tempus* no qual viveu, agonizou e ressuscitou Jesus, porém não se trata mais de um tempo mítico, mas do Tempo em que Pôncio Pilatus governava a Judéia".²²

A história da vida de Cristo e os textos que a narram contém as lições que devem servir para a edificação dos fiéis, tanto quanto a palavra do Messias. A mutação ideológica engajada por esta nova religião diz respeito igualmente à imagem que não pode ser mais compreendida apenas como uma representação. O dogma da encarnação do Cristo confere à

passagem do invisível ao visível uma importância tão fundamental que nos impede de defini-la de maneira tão sumária. Certamente esse dogma não tem incidência, pelo menos em teoria, sobre a imagem enquanto tal, uma vez que se trata de uma realização material e puramente humana; mas nem por isso ela deixou de ser objeto de interrogações peculiares, relativas à origem de seus poderes, à sua natureza, a seus limites, todas as questões profundamente estranhas à tradição judaica.

Os sistemas de escrita utilizados na redação dos textos santos que fundamentam as duas religiões contribuem, ainda, na ênfase da diferença que separa suas abordagens da imagem. Que a imagem de Deus seja seu nome é perfeitamente concebível a partir do alfabeto semítico, pois a letra, nesse sistema, mantém relação direta com o sentido, como acontece com o ideograma: a consoante escrita representa ali o elemento de uma raiz verbal cuja memória ela pode difundir através do espaço do texto sem precisar do complemento de uma letra imediatamente vizinha. Mas a letra grega remete, por sua vez, a um fonema, cujas ocorrências têm, cada uma, uma função estritamente distintiva. A unidade que ela constitui não é suscetível de difusão ou de contaminação, ela pode apenas *somar-se* às que vêm em seguida, como já foi observado. Uma outra consequência desse sistema está no fato da leitura de um texto necessitar que o leitor ultrapasse três etapas: a da decifração das letras, a de seu agrupamento em sílabas e a da descoberta do sentido pela identificação de uma palavra ou de um conjunto de palavras obtido ao final da reunião dessas mesmas sílabas. O fato da prática desse tipo de leitura gerar automatismos suficientemente capazes de nos fazer

esquecer a complexidade de seu processo em nada impede que, ao analisá-la, seja a essa estrutura que se deve retornar, como demonstra o *Théétète* de Platão, em que o debate relativo à definição da ciência conduzido por Sócrates apóia-se sobre a oposição letra/sílaba. Tudo aquilo que faz sentido através da escrita decompõe-se em unidades articuladas de maneira linear: fato incontestável em se tratando do sistema grego, e mais ainda em se tratando do sistema latino que acentuou seu foneticismo, tal doutrina não podia deixar de se generalizar, embora indevidamente, atingindo outros sistemas de escrita. E estendida ainda a qualquer forma de expressão colocada em paralelo à escrita, em especial à imagem, como se fosse seu modelo natural.

→ Parece-nos, todavia, que o imperialismo do alfabeto não se manifestou desde a origem da cristandade. De fato, naquela época, a imagem é percebida sobretudo como uma maneira de expressar sua fé complementar ao respeito que se deve à palavra sagrada contida nas Escrituras, e enquanto suporte igualmente sagrado. Os símbolos gravados ou pintados sobre as paredes das igrejas subterrâneas de Roma são, assim como eram na época pré-histórica, sinais de correspondência com o invisível através do visível, o exemplo mais notável sendo o monograma de Cristo, surgido no início do século IV. Tudo acontece então como se assistíssemos ao esboço da mutação que levou da arte ilusionista própria à pintura antiga, e que tinha se constituído na Grécia ao mesmo tempo em que o alfabeto, a uma arte que iria se organizar novamente num verdadeiro sistema icônico de comunicação.

Conduzido talvez pela mesma ingenuidade criativa ligada a uma religião ainda recente, o império romano convertido ao cristianismo descobriu, já no século V, as condições necessárias para tal comunicação, tendo definido sua estratégia em termos quase idênticos aos que encontramos no século XIV, em Giotto. A primeira dessas condições diz que — em oposição à escolha que havia sido feita na China, mas porque a escrita, nesse caso, ainda estava impregnada de imagem e participava de uma filosofia diferente — a imagem deve manter-se distante do suporte escrito, destinado a um público especializado. Um público particularmente especializado já que a língua que é transcrita ali, o latim, se distanciaria cada vez mais, ao longo dos séculos, daquela praticada no cotidiano, público este que, além disso, procura nos textos unicamente um saber e um ensinamento cuja própria origem é oral. O renascimento da imagem só pode ocorrer nos locais de celebração comunitária. Somente as imagens que *contemplamos juntos* possuem uma força equivalente à da iniciação evangélica. Sem dúvida, e a igreja de São Vital de Ravena mostra isso bem, o poder do Estado podia tentar se aproveitar das homenagens que eram prestadas dessa forma a Deus, mas ele foi hábil ao se fazer representar nas margens, onde podia criar a ilusão de estar retrásido. O objetivo da imagem cristã é da mesma ordem que o da imagem retórica: é preciso seduzir e convencer. Mas sua estratégia é diferente. Ela só conhece um princípio: prioridade absoluta deve ser reservada à superfície ofertada à contemplação, seja ela a arquitetura do edifício e de seus materiais ou a iconografia escolhida para sua decoração. A sucessão de colunas abrindo e multiplicando o espaço interior de

São Vital, as placas de mármore cujos veios coloridos parecem introduzir o olhar numa geometria onírica, e que foram cuidadosamente enquadradas como se se tratasse de obras de arte (isso será feito da mesma maneira séculos mais tarde em Veneza, na basílica São Marcos), devem criar em torno do fiel um lugar que, longe de lhe dar a sensação de estar aprisionado ali ou de se sentir inquieto diante do poder que testemunha — como fora talvez o caso nas grutas pré-históricas — oferece-lhe um ambiente cujo encantamento labiríntico deve convencê-lo, ao contrário, que ele está sendo acolhido e convidado a contemplar o invisível. A ilusão teatral herdada da Antigüidade, e que mantinha uma distância entre representação e espectador, é substituída por uma arte que, ao contrário, fez-se suporte de revelação, mesmo tendo utilizado os procedimentos da primeira. Da mesma forma que as filas de procissões de Santo Apolinário, o Novo, alinhados de um lado e de outro da nave, conduziam o olhar do fiel em direção ao coro através de um irresistível efeito de litania visual, a arquitetura de São Vital o atrai em direção a esse mesmo lugar fundador graças ao contraste, ao mesmo tempo brutal e simbólico, repentinamente revelado entre o solo e a abóbada — a terra e o céu — pelo jogo dos mosaicos que os revestem e cuja matéria produz um efeito visual muito diferente — mármore opaco para o solo, massa de vidro e de ouro para o céu. Iniciação indireta à luz celestial ou sua própria presença? Quando contemplamos a abside onde um Redentor jovem, de toga escura, reina sobre um globo de um azul puro que rompe com a harmonia branca e dourada do céu e dos anjos que o cercam, não se sabe se temos sob os olhos, de imediato, o céu

divino ou se os personagens que ali aparecem emergem da tela de tijolo e de cristal que devia dissimulá-los aos olhos dos homens, carregando sobre os ombros suas roupagens artificiais.

Essa estratégia do espaço mural manifesta-se também de modo notável nos tecidos e nos forros de parede que ali estão representados, desviando em benefício da arte sacra uma técnica que a própria pintura greco-latina havia tomado emprestada ao teatro: o *trompe-l'œil*. O princípio do *trompe-l'œil* baseia-se numa dissociação calculada dos dois níveis icônicos implícitos em toda representação figurativa: o nível do fundo e o dos objetos. A representação do fundo deve poder ser confundida com um suporte real — solo, parede ou pergaminho — antes que se reproduzam os objetos que ali serão colocados. A perfeição imitativa desse fundo, unicamente, possui o poder de garantir a passagem desses objetos da ficção à realidade, como na arte do brasão; o fundo, aqui, vem primeiro. Parrhasios havia compreendido isso bem, uma vez que ganhou de Zeuxis um concurso em que este havia pintado uvas com tamanha fidelidade que se acreditou que fossem verdadeiras, enquanto aquele pintou apenas cortinas. Mas as cortinas eram tão perfeitamente idênticas a cortinas verdadeiras que o próprio Zeuxis pediu que as afastassem para que pudesse ver a pintura que elas supostamente escondiam.²³ Foi a primeira vitória do visível em seu indecifrável enigma de intervalo sobre o inventário cuidadoso dos signos.

Em Ravena, a cortina é o pano que abrimos para introduzir à assembléia de fiéis os personagens que têm uma posição menos sagrada, ou menos venerável do que aqueles aos quais o

ouro celeste está reservado. Ou então se trata de um tecido que possui uma função similar: toga, toalha, oferenda. Parece que uma necessidade constante levou os mosaístas a esse motivo, mas que continua sendo explorado de maneira intuitiva e empírica. Vemos que começa a adquirir furtivamente um valor abstrato apenas a título de camuflagem: em Santo Apolinário in Classe, esse motivo permitiu dissimular a imagem de dignitários condenados como heréticos, cujas efigies haviam sido inscritas antes no panteão mural.

A escrita, por sua vez, está presente nos mosaicos de Ravena. Todos os monumentos, com exceção do batistério dos Arianos, que não possui nenhuma, comportam inscrições. Todavia, privilegiou-se ali, sobretudo, a representação de seus suportes. Os suportes da escrita constituem, com efeito, importantes testemunhos da nova religião e dos fundamentos de sua fé. Basta observar seu formato para adivinhar o conteúdo: os livros e os rolos que alternam sobre os mosaicos e os estuques de quase todos os monumentos — com exceção, mais uma vez, do batistério dos Arianos em que somente os rolos são visíveis — devem nos lembrar que, se o rolo é o suporte sobre o qual foi escrito o Antigo Testamento, o livro pertence de fato ao Novo, pois surgiu com ele. A lógica icônica da superfície que preside, por outro lado, à escolha dos tecidos e forros encontra-se investida, aqui, de um valor especial: a pequena biblioteca cujas portas abertas permitem ver sobre as estantes os livros dos quatro evangelistas, em que cada um é designado pelo seu nome, e que é reproduzido simetricamente à imagem beatificada de Santo Laurent, com sua roupa simbolizando seu martírio sobre a

parede do fundo do mausoléu de Galla Placidia, sugere o mistério sagrado em seu maior grau, onde, mesmo anepígrafo e mudo, um suporte permanece ainda escrita em potencial.

A relação fundamental, mas exclusivamente visual, com a escrita foi um tanto negligenciada ou alterada nos séculos seguintes. Do século VII ao XIII, com efeito, a referência à escrita conduziu a arte pictural por um caminho completamente diferente e que resultou no desvio provisório das imagens de sua vocação comunitária em benefício da dos clérigos.

Paradoxalmente, considera-se Gregório, O Grande, ao defender a imagem cristã das acusações de idolatria da qual começavam a acusá-la, aquele que colocou os princípios desse desvio de maneira radical ou, no mínimo, seu real causador. Na verdade, em 600 ele escreveu ao cardeal Serenus, de Marselha, a quem acusava de retirar as imagens de sua igreja, uma carta cuja memória viria a ser transmitida de século em século:

"Uma coisa é, na verdade, adorar uma pintura, e outra coisa é aprender através de uma cena representada pela pintura aquilo que se deve adorar. Pois o que a leitura oferece às pessoas que lêem, a pintura o oferece aos analfabetos que a vêem, uma vez que esses ignorantes vêem ali aquilo que devem imitar; as pinturas são a leitura daqueles que não sabem as letras, de maneira que elas têm a função de uma leitura, sobretudo para os pagãos."²⁴

Texto ou imagem constituem para Gregório, O Grande, meios materiais equivalentes para atingir o invisível. Mas a função de

ambos é, antes de tudo, de ensinar, e ensinar como a palavra unicamente o permite, ou seja, pela narração. Se a primeira dessas lições foi renegada em seguida pelos *Libri carolini* (794), a segunda viria a ser confirmada para justificar a recusa do horos do Concílio de Nicéia II, que havia homologado, em 787, o valor sagrado das imagens reivindicado pelos bizantinos. Não se tratava, com efeito, para o círculo de Charlemagne, de admitir que as imagens, que são apenas de ordem material, possam ter uma vocação espiritual: “é nos livros e não nas imagens que adquirimos a erudição da lógica espiritual”.²⁵ Os pintores estão autorizados, todavia, a exercer seu talento na ilustração da história santa, pois o interesse pedagógico de tal empresa é evidente. Essa concessão resultou numa relativa liberdade conferida aos pintores para compensar, através de inovações estilísticas, a sujeição anti-natural à qual sua arte havia sido submetida. Entretanto, no século XI, quando uma reação em favor do reconhecimento dos valores espirituais da imagem começou a se manifestar no Ocidente, foi respeitando as convenções gregorianas que se tentou traduzi-la, ou seja, esforçando-se para fazer do motivo narrativo um signo visual sem se preocupar em questionar a articulação discursiva através da qual esse motivo lhes havia sido imposto, e ainda menos o tipo de signo sobre o qual ela estava fundamentada. Assim como havia sugerido Gregório, O Grande, ao falar a respeito das imagens de “Bible pour les illettrés” [Bíblia para os iletrados], eles pensavam referir-se à escrita dos textos sagrados, mas não percebiam que, na verdade, substituíam um modelo verbal por outro, a letra alfabética pela figura, ela própria identificada há muito tempo

com a palavra. Jean Wirth analisou longamente essa busca do signo pictural que caracteriza a arte dos séculos XI e XII, e mostrou a que realizações — estranhamente fantásticas, embora devessem ser, ao contrário, escrupulosamente “literais” — ela conduziu os artistas.²⁶

IV

“Por ter redescoberto essa arte [a pintura], que permaneceu escondida durante séculos sob os erros daqueles que pintavam mais para divertir os olhos dos ignorantes do que para satisfazer o intelecto dos sábios, Giotto merece incontestavelmente um lugar dentre os astros da glória florentina.” Mesmo que o elogio de Boccace possa parecer um tanto excessivo em sua formulação, é certo que Giotto renovou de maneira fundamental a pintura ocidental, e que essa renovação apóia-se sobre uma concepção da imagem que data de suas origens.²⁷ Parece-nos difícil aceitar a análise de Erwin Panofsky que considera justificado o interesse dos afrescos de Giotto somente a partir da evolução posterior da arte italiana. “Assistimos ao nascimento do ‘espaço moderno’, um espaço que não pode ser descrito como espaço greco-romano ‘visto através do temperamento gótico’”, explica o historiador de arte, acrescentando: “tudo isto, nem é preciso dizer, era apenas um começo.” Sua tese é a seguinte:

“Apesar de suas imperfeições técnicas, as obras de Duccio e Giotto fazem surgir diante de nós um espaço que não é mais

descontínuo e limitado, mas (potencialmente pelo menos) contínuo e infinito (...); o quadro é novamente uma 'janela'. Mas esta 'janela' não é mais o que era antes de ter sido 'fechada'. Ao invés de ser uma simples abertura talhada na parede ou separando duas pilastras, ela foi acrescida de um *vetro tralucante*, como dizia Alberti: uma placa de vidro imaginária, ao mesmo tempo plana, firme e transparente, suscetível, portanto, de, pela primeira vez na história, ocupar o lugar de um verdadeiro plano de projeção."²⁸

É bastante significativo que Panofsky tenha assimilado a originalidade de Giotto à de Duccio. O pintor de Siena, como observa o próprio historiador algumas linhas acima no mesmo texto, nunca se mostrou sensível, contrariamente a Giotto, à arte do final da Antigüidade ou da época paleo-cristã: dito de outra forma, ele nunca se interessou pela técnica e pela filosofia pictóricas que são próprias ao afresco, e sobre as quais repousam, precisamente, as principais descobertas de Giotto. Por outro lado, ao relacionar a obra do pintor não àquelas que, no século seguinte, viriam a exercer efetivamente um papel equivalente ao seu — a de Piero della Francesca em especial, outro genial pintor de afrescos —, mas a um texto teórico, Panofsky lhe impõe uma finalidade cuja previsibilidade não poderia ser garantida cem anos antes. Porém, ele obedece aos mesmos preconceitos que Schapiro ao explicar com indiferença o fato de que os estetas chineses exprimiam sua admiração pelas pinturas de paisagens colocando seu selo nos espaços que ali haviam sido deixados vazios. A referência a Alberti serve-lhe de garantia para negar o

fato que o suporte de uma imagem, posto que é, de toda evidência, determinante para seu agenciamento concreto, possa sê-lo também determinante para sua concepção. Uma definição da pintura que a liberte da matéria o satisfaz plenamente porque oferece à abordagem iconográfica da arte — como a sua — uma justificativa que pode fazer-se passar por plástica, enquanto seu modelo permanece, de fato, aquele, cumulativo e falsamente transparente, do alfabeto. Aliás, em *De la Peinture*, Alberti escreve: “Gostaria que aqueles que se iniciam na arte de pintar fizessem aquilo que observo naqueles que ensinam a escrever”:

“Eles ensinam primeiro todos os caracteres dos elementos separadamente, em seguida ensinam a compor as sílabas, enfim as expressões. Que os nossos iniciantes sigam, portanto, esse método na pintura. Que aprendam primeiro, separadamente, o contorno das superfícies — que podemos chamar de elementos da pintura —, em seguida as ligações entre as superfícies, enfim todas as formas de todos os membros, e que guardem em sua memória todas as diferenças que podem ser encontradas nos membros.”²⁹

A *storia*, segundo Alberti, está estruturada de acordo com os mesmos princípios que a “Bíblia para os iletrados”: a única diferença que as separa está no fato dos atores da *storia* não serem mais palavras ou símbolos, mas indivíduos claramente identificáveis e apresentados como tais em quadros concebidos como espelhos.

✓ Ora, nada disso corresponde às preocupações de Giotto, que estão bem mais próximas das dos mosaístas de Ravena. Ele não pretende abrir o mundo da imagem para o exterior, mas reunir, ao contrário, no interior de um mesmo lugar, pelo intermédio da pintura, tudo aquilo que está situado além deste lugar, seja um universo concreto ou simbólico, cotidiano ou sobrenatural. Suas “janelas” são apenas *trompe-l'œil* destinados a tornar mais sensível, como as cortinas de Parrhasios, essa realidade particular que constitui uma parede de imagens, e cuja função essencial é instaurar elos de comunicação. Para Giotto, tratava-se primeiro de reatar com a abordagem intuitiva dos artistas de Ravena, de se libertar mais uma vez do mundo estritamente codificado da escrita alfabética — mas consciente a partir de então dos desvios aos quais podia conduzir as imagens — a fim de reencontrar, através dessas mesmas imagens, consideradas enfim em si mesmas, isto é, na opacidade nativa de seu suporte, os princípios do pensamento icônico.

➤ As circunstâncias que conduziram Giotto a Assis são, de resto, curiosamente bastante parecidas com aquelas que haviam direcionado a decoração de São Vital: a fé que se buscava celebrar sobre as paredes de uma basílica era, ela própria, ainda bastante nova, em certo sentido, e beneficiava igualmente a autoridade do poder. Se por um lado a ruptura introduzida pelo pensamento franciscano na religião cristã não tem nada de cismático, por outro ela se caracteriza de fato por inovações muito audaciosas que viriam a tornar a comunicação através da imagem não apenas legítima, mas também necessária: recusa do embargo dos clérigos dos textos sagrados escritos exclusivamente

em latim, a fim de permitir aos "iletrados" — como o próprio São Francisco se vangloriava ser — ter acesso a eles em sua língua, abertura à natureza e ao mundo cotidiano, atenção privilegiada dada à humanidade sofredora do Cristo na cruz, e não mais à única glória celeste do Pantocrator. Todavia, apenas alguns anos após a morte do santo, a ordem dos irmãos franciscanos já havia adquirido um estatuto oficial. A monumental basílica que fizeram construir na própria cidade onde ele havia nascido e acima de sua tumba, é uma basílica pontifical cuja ornamentação de prestígio se deve à solicitude do primeiro papa franciscano, Nicolas IV.

Através da devoção franciscana ao Cristo na cruz, uma outra influência predomina durante esse mesmo século XIII na Itália — onde, de fato, diferentemente da França, ela sempre teve certo prestígio: o ícone bizantino. Que a imagem visível é um meio de acesso direto ao invisível é o que testemunham essas magníficas cruzes de madeira pintada em que os acontecimentos da história santa acompanham, numa estrutura vertical que não é mais a da página, mas diz respeito à arte popular, o corpo do Cristo, sendo algumas delas de autoria do próprio Giotto. E é durante esse mesmo século XIII que a *Verônica*, tecido em que o rosto do Cristo teria deixado sua marca — ícone *acheiropoietè*, se o for — foi depositada no Vaticano e que se começou a divulgar suas cópias na Itália.

O pintor, em Giotto, era solicitado tanto pelas inovações plásticas que se multiplicavam à sua volta quanto pelo tema religioso que os irmãos de Assis lhe haviam proposto ilustrar. Mas sua escolha permaneceu coerente. Unicamente o preocupa o

espaço, não mais aquele que se avalia de maneira abstrata, e que é o objeto do arquiteto, mas o espaço que poderíamos chamar de *matéria ótica da superfície*, que mostra e que transmite. Pesquisas dos pintores romanos visando simplificar a técnica do afresco e tornar seus efeitos mais fortes e mais duráveis, ou então, ainda em Roma, criações dos Cosmati ilustrando as fachadas dos novos edifícios com mármore policromáticos, no prolongamento das decorações de São Vital, ou, enfim, referindo-se a esse mesmo movimento plástico proveniente da arquitetura, esculturas de Arnolfo di Cambio, cujas silhuetas ao mesmo tempo sábias e massivas recolhem a sombra do dia nas dobras esquemáticas de seus drapejados: tantas descobertas e lições que, reunidas às de Cimabue, mais próximas da arte bizantina, forneceram elementos de inspiração a Giotto para renovar a arte pictural.

Os afrescos que realizou em Assis permitiram ao pintor colocar as premissas de uma escrita visual que não estava mais fundada, como antes, na identificação das figuras com palavras ou letras, ou seja, com unidades referenciais articuladas umas às outras por um sistema sintático rígrado, mas sim fundada sobre uma *leitura espacial*.

Tal mutação já é sensível nos dois afrescos de *Histórias de Isaac* que ele pintou sobre a parte superior da nave e que são obras de sua juventude. Sua composição e seu estilo inspiram-se nos baixo-relevos dos sarcófagos romanos, mas a representação dos personagens participa de maneira muito mais sistemática e íntima daquela do local em que estão apresentados. A nitidez das silhuetas, a importância conferida pelo pintor aos drapejados das togas harmoniza-se com a arquitetura de um quarto — limitado,

de fato, a uma alcova —, inscrito numa geometria cúbica de linhas rígidas, sublinhadas por um duplo dispositivo de tecidos: o primeiro afastado diante da cena como a cortina de um teatro, o segundo cobrindo o fundo. Outros elementos de correspondência valorizam a estreita interdependência entre os personagens e o espaço: a divisão das cores — o ocre avermelhado da vestimenta de Isaac ecoando, por exemplo, a cor do tecido —, a exigüidade do cômodo faz com que ele pareça aderir à parede da basílica como se fosse um *trompe-l'œil*, o estilo do tecido, assim como a maneira como está disposto sobre o trilho da cama, em especial no afresco *Issac repousse Esau*, lembra exatamente os de um outro tecido fictício que Giotto fez representar na parte inferior da parede, e que acompanha toda a volta da nave; enfim, o fato da iluminação da cena parecer vir diretamente das próprias janelas da basílica. Tudo isso contribui para suscitar uma estranha incerteza da visão, pois o espectador, mesmo não duvidando do caráter fictício daquilo que vê, não pode deixar de se sentir perturbado pela integração dessa ficção à realidade — ela mesma, inclusive, em parte falsa — da parede que a sustenta. Outras conseqüências insólitas induzidas por essa lógica espacial são percebidas na própria cena. Se por um lado podemos supor, com efeito, que é a exigüidade do local escolhido para mostrar os personagens que incitou o pintor a dissimular parcialmente alguns deles, um atrás dos outros, por outro lado a leitura dessas encenações só poderia ser narrativa, uma vez que se trata de episódios do Antigo Testamento; e o fato de alguns personagens estarem recuados em relação a outros poderia ser interpretado como algo intencional por parte deles.

Ora, nenhum indício nos esclarece sobre o pensamento íntimo desses seres cujos rostos permanecem impassíveis: apenas suas mãos, que parecem pontuar o espaço ao invés de expressar intenções, testemunham da humanidade desses seres-objetos ao mesmo tempo ausentes e solenes como se lhes importasse significar antes de tudo o fato de pertencerem ao mundo distante dos mitos.

Mas tudo muda — ou melhor, se radicaliza — a partir do momento em que o universo de Giotto não é mais o da história santa, inscrita no passado imemorial da cristandade e que as gerações de artistas haviam impregnado de suas interpretações e seus estilos, mas sim o da vida de um santo que poderia quase ter sido seu contemporâneo, e que era preciso ilustrar dentro da própria cidade onde ele havia vivido, onde permaneciam ainda intactos os lugares que havia conhecido.

L'Hommage de l'homme simple (Fig. 1), último afresco realizado pelo pintor para ilustrar a vida de São Francisco, é também aquele que abre a série a partir do coro da basílica. Foi com esse afresco, igualmente, que Giotto se mostrou mais inovador. Rompendo com a encenação habitual que privilegia a ação dos personagens na ilustração de uma narrativa, ao invés do fundo diante do qual esta acontece, Giotto escolheu evidenciar não apenas esse mesmo fundo, mas ainda tomá-lo como eixo principal de sua composição. No centro de sua imagem encontra-se, de fato, a fachada de um pequeno templo dedicado à Minerva, atualmente ainda visível na praça principal de Assis, que havia sido transformado em igreja. Escolha duplamente primordial: ela confirma a vontade do pintor de substituir, na

economia da imagem, a ordem da narração pela ordem das relações espaciais, acrescentando ali um efeito inteiramente novo e, de certa forma, incongruente, pois aparentemente redundante: o da *representação do presente*.

Mas trata-se, nesse caso, realmente de uma “representação”? A fachada é ainda mais estranha pelo fato de Giotto ter retirado sua parede interior de maneira artificial, diminuindo extremamente o diâmetro das colunas que a precedem — modificação que poderia ser facilmente verificada dando apenas uma volta em frente à basílica. O olhar deve então ser atraído, essencialmente, não pela semelhança do templo com seu modelo, mas pelo espaço vazio de sua parede cuja brancura é atenuada por uma leve penumbra, devido à sua posição recuada, e interrompida apenas por duas pequenas janelas com grades. A parte dianteira do edifício, que repousa sobre as colunas e constitui-se de um frontão triangular vazado por uma rosácea emoldurada por duas figuras de anjos em baixo-relevo, esta parte é fortemente iluminada, assim como os degraus que permitem o acesso ao monumento.

Estendido diante desses degraus, e ocupando quase toda sua largura na parte inferior da imagem, encontra-se um pano igualmente branco, mas com nuances cinzentas, sugerindo tratar-se de um manto cujo desenho da gola é visível em um de seus lados. A complementaridade plástica da vestimenta e da fachada, da qual a primeira parece ser o reflexo, confere uma presença imperiosa a algo que deveria ser apenas um intervalo insignificante do ponto de vista da ilustração narrativa, e a tal ponto que o espectador só pode esperar disso, ao contrário, uma revelação fundamental. Apenas quando seu olhar se dirige às

partes esquerda e direita do duplo painel é que o espectador descobre os protagonistas da história evocada pela legenda inscrita abaixo do afresco: Francisco de Assis colocando o pé sobre a vestimenta que um *"homem simples"* dispôs sobre o piso com o objetivo de homenageá-lo, e a qual ainda segura com as mãos, ajoelhado diante dele. A ligeira introdução do santo no vazio central da imagem, assim como, do outro lado, a túnica verde do homem ajoelhado e seu rosto levantado destacando-se da brancura dos degraus, são os sinais da participação conjunta dos dois personagens, não de uma simples anedota, mas do enigma dessa parede opaca e da rosácea de seu frontão, diante dos quais, como num cenário de teatro, ocorre a troca de seus olhares. Atrás de um e de outro se encontram ainda dois personagens, de pé, aparentemente absorvidos por sua conversa, figuras ao mesmo tempo cotidianas e discretamente simbólicas, pois suas roupas nos permitem compreender que são clérigos que acompanham São Francisco e burgueses que acompanham o homem ajoelhado.

Mas um último elemento da imagem merece a atenção do espectador. Acima do frontão do templo e no centro da composição — ou seja, no nível da rosácea — vê-se no céu azul o que parece ser o relevo de uma console de madeira. Trata-se do início de uma iconostase da basílica, a qual se apoiava naquele local. A imagem, tal como foi concebida por Giotto, levou também em conta, portanto, um dado da realidade que não era apenas alusivo, como a representação do templo, mas efetivo, e que associava estreitamente o afresco à arquitetura da basílica naquilo que ela tinha de mais sagrado.

Essa intromissão do real na imagem lhe traz uma dimensão que, projetada sobre ela do exterior, anima sua estrutura de maneira ainda mais necessária e atual, conferindo-lhe uma função ao mesmo tempo metafísica e temporal de passagem. O grupo formado por São Francisco e seus amigos religiosos que se encontra aquém da iconostase pertence ao coro da basílica; o grupo dos três personagens à direita da nave pertence ao mundo dos fiéis. O passo que São Francisco dá sobre a vestimenta do homem simples, prestes a ultrapassar o espaço vazio da fachada do templo, é o próprio ato de sua entrada no mundo e na história dos homens. A temporalidade sugerida de maneira indireta, entretanto, permite ainda traduzir o espírito do texto de Bonaventura sem ter que ilustrar suas palavras de forma anedótica. "O Homem simples", diz precisamente a legenda, presta homenagem à passagem do santo estendendo seu manto diante dele, "afirmando, além disso, inspirado, como se pensa, por Deus, que Francisco é digno de todo respeito porque ele está prestes a empreender grandes realizações". Somente um homem como ele poderia de fato introduzir o santo do lugar sagrado dos ofícios no lugar dos fiéis, pois ele próprio estava "inspirado". É esta inspiração divina que confirma a proximidade da iconostase e que substitui, no interior da própria imagem, a fachada de um templo que era também a de uma igreja. Por detrás dessa parede muda, santificada por uma rosácea, sabemos que Deus está presente, que advertiu o homem de Assis sobre o destino de São Francisco e que assiste ao seu encontro, como o faz à devoção dos peregrinos.

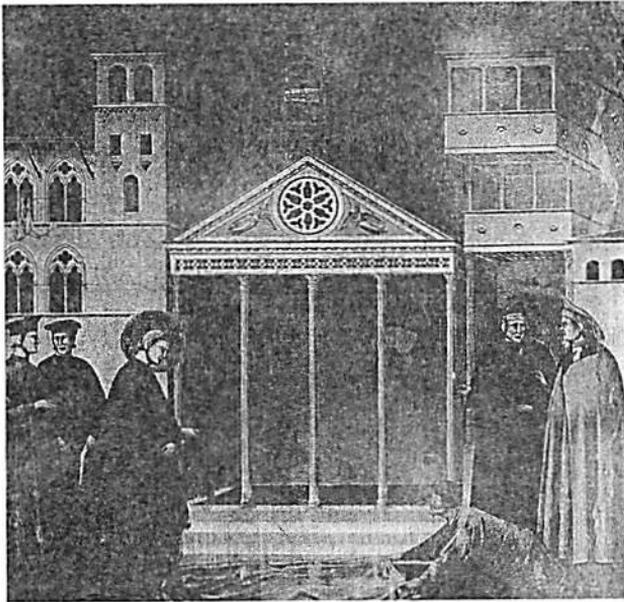


Fig. 1: Giotto di Bondone (1266-1337),
Homenagem de um homem simples,
Afresco da Basílica de São Francisco de Assis,
Itália.

A função do pequeno templo colocado no centro do afresco está longe de ser apenas a de servir de cenário a uma narração — o fato de que ele tenha sido colocado muito próximo aos personagens e que a largura de sua fachada seja idêntica a do manto do homem simples é, por sinal, completamente irrealista —, nem mesmo a de lhe impor um certo módulo geométrico. Giotto substitui o esquema de origem discursiva, ou seja, alfabética, que presidia à transposição da narração em pintura há séculos, por outro cujo princípio fundador é o *intervalo*. Se a representação de um lugar exerce ali ainda uma

função contextual que lhe é imposta pela narrativa, ele o completa — e o perturba — com um outro, relacionado ao efeito de presença que lhe é próprio. Como o determinativo (ou a chave) na escrita ideográfica, a parede do templo de Minerva, verdadeiro *marcador espacial*, é o testemunho de um valor não explicitado, mas essencial à mensagem que devemos compreender. Esse mesmo procedimento é que foi utilizado no sistema hieroglífico egípcio, em que a função de determinativo podia ser assumida tanto por um signo de escrita quanto pela figura do qual este signo constituía, ele próprio, a versão reduzida.³⁰

Portanto, encontra-se finalmente reconhecido e exaltado na civilização do alfabeto, e isso apesar dessa mesma civilização, o papel determinante do vazio não apenas no interior das imagens, mas no próprio pensamento criativo dos pintores, assim como havia acontecido há milênios no pensamento dos adivinhos e dos inventores do primeiro sistema de escrita. Elogiando, por sua vez, o papel desse vazio em *Bâtons rompus*, e defendendo um "escrever" que era o de sua cultura, Jean Dubuffet, bem estranhamente, volta, sem o saber, às origens do ideograma:

R. — Não é a figuração dos objetos que me parece importante, mas o que há entre os objetos, aquilo que o condicionamento cultural incita a ver como vazios. Parece-me que esses vazios, justamente, é que precisam ser preenchidos. O continuum das coisas foi recortado pela cultura em vinte mil noções cujo inventário corresponde às

vinte mil palavras do dicionário. É esse teclado do vocabulário que o pensamento utiliza. Ele é pobre, ele é arbitrário. O escrever não dispõe de outro a sua disposição, enquanto a pintura pode se libertar dele: sua linguagem de signos não é tributária daquele teclado; ele pode, nesse continuum, fixar ao infinito os pontos que se situam em todos os intervalos separando as noções que receberam um nome. Nisso consiste precisamente a missão da pintura e onde ela pode encontrar o meio de libertar o pensamento dessas vinte mil cordas às quais está preso e que o impedem de voar. É a missão da pintura deslocar essa baliza, reinstaurar o continuum, sobrevoar, introduzir ali pontos de toque ou pontos de apoio alterados a qualquer instante que criam, para o pensamento, todo tipo de novas trajetórias.

Q. — Não percebo de que forma o pintor poderá preencher os vazios separando os objetos.

R. — Você não percebe porque não está liberto do condicionamento imposto pelo vocabulário e não pode conceber que haja apenas nada ali onde ele não colocou nenhum nome. Ora, o olhar não tem intervalos, o pensamento não tem intervalos, ele preenche tudo com suas projeções. São essas projeções que valem a pena ser fixadas, e cuja representação deve ser dada pela obra.

Tradução de Márcia Arbex (UFMG)*

Revisão da tradução do francês de Martine Kunz (UFC)

Notas

1. BAUDELAIRE, Charles. Exposition universelle de 1855. In: *Curiosités esthétiques*. Paris: Garnier Frères, 1962. p.237.
2. MALLARMÉ, Stéphane. "Berthe Morisot". In: *Quelques médaillons et portraits en pied. Igitur, divagations*. Paris: Gallimard, 1976 [1897]. p.166.
3. LEROI-GOURHAN, André. *Le Geste et la parole*. Paris: Albin Michel, 1.1 1964. p.262.
4. Para um desenvolvimento mais detalhado sobre essa parte do artigo. Cf. CHRISTIN, A. M. *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.
5. LESSING, G. E. *Laocoon*. Paris: Hermann, 1990 [1766]. p.120.
6. CAUVIN, J. *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture*. Paris: CNRS Editions, 1994. p.92 e 275.
7. ZHOUYI, Xici, li § 2, citado por JULLIEN, F. À l'origine de la notion chinoise de littérature. *Extrême-Orient - Extrême-Occident*, n.3, 1983. p.48.
8. Cf. VANDERMEESCH, L. De la tortue à l'achillée. In: *Divination et rationalité*. Paris: Seuil, 1974. p.29-51.
9. Cf. VANDERMEESCH, L. Écriture et langue écrite en Chine. *Le Débat*, n°62, p.61-73, 1990.
10. Cf. observação de J. P. VERNANT em *Image et signification*. Paris: Documentation française, 1983. p.294.
11. PLATÃO. *République VII*. 512a-517b.
12. VANDERMEESCH, L. *op. cit.* e L'Écriture en Chine. In: *Histoire de l'écriture*. Paris: Flammarion, 1999.
13. LESSING, *Ibid.*, p.274 e 289.
14. DENIS, M. Définition du néo-traditionnisme. *Art et critique*, 23 août 1890.
15. STEIN, R. A. *Le Monde en petit*. Paris: Flammarion, 1987. p.57.
16. Citado por CHENG, F. *Vide et plein*. Paris: Seuil, 1979. p.63.
17. SCHAPIRO, M. *Style, artiste et société*. Paris: Gallimard, 1982. [1969] p.11 e 33.
18. *Ibidem*. p.10.
19. *Ibidem*. p.9.
20. *Ibidem*. p.29.
21. ELIADE, M. *Le Sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965. p.98.

22. Ibidem. p.98-99.

23. PLINE. *Histoire naturelle*. XXXV, 65-66.

24. Ep. IX, 209, citado por MARIAUX, P. A. L'Image selon Grégoire le Grand et la question de l'art missionnaire. *Cristianesimo nella storia*, Université de Bologne, n.14, 1993. p.3.

25. Citado por WIRTH, J. *L'Image médiévale*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1989. p.135.

26. Ver em especial WIRTH, J. L'Emprunt des propriétés du nom par l'imagerie médiévale. *Etudes de lettres*. Université de Lausanne, n.3-4, 1994. p.68.

27. BOCCACE, *Décameron*, sexto dia, 5ª novela. Paris: Livre de poche, 1994 [1351]. p.507.

28. PANOFKY, E. La Peinture italienne du Trecento. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art de l'Occident*. Paris: Flammarion, 1990 [1960]. p.140-141.

29. ALBERTI, L. B. *De la Peinture*. Paris: Macula, 1992 [1435].

30. Ver em especial VERNUS, P. Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte pharaonique. In: *Écritures II*. Paris: Le Sycomore, 1985. p.45-70.

31. DUBUFFET, J. *Bâtons rompus*. Paris: Minuit, 1986. p.26-27.

*Traduzido do original em francês: CHRISTIN, Anne-Marie. L'Image informée par l'écriture. *TEXTE: Revue de critique et de théorie littéraire*. Toronto, Canada: Trinity College, n.21-22 [Iconicité et narrativité], p.71-96, 1997.

DA TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA

Claus Clüver
Indiana University

I

Durante o reinado de Hui-tsung, o último imperador da dinastia Sung do Norte, que terminou em 1126, era hábito requerer que candidatos para a admissão à Academia Imperial de Pintura fizessem uma obra em tinta e pincel. Pedia-lhes que representassem um determinado verso em imagens visuais. Uma das pinturas mais famosas, que agora existe apenas em lenda, foi criada a partir do seguinte verso de Wang Wei (699?-761) do poema de oito versos "Visitando o Templo da Fragrância Acumulada":

Montanhas profundas, onde [está] o sino?¹

O artista retratou a pequena figura de um monge, com a mão em concha sobre o ouvido, no sopé de montanhas. O

templo, que foi evocado no verso lírico apenas pelo som de um sino, também não foi representado na pintura. Mas a sua presença oculta, assim como o som que o denuncia no poema, ficou implícita na versão visual através da figura monástica e seu gesto de escuta.

Há poucas dúvidas de que um europeu reagisse a essa solução de forma diferente de um chinês, mas ambos provavelmente ficassem estarecidos com a sua engenhosidade. Ao contemplar a relação entre o texto visual e o verso do poema, o crítico ocidental poderia pensar na possibilidade desta pintura ser qualificada como uma ilustração, ou mais especificamente uma tradução da lírica. Talvez nenhum dos dois conceitos satisfizesse um chinês, que poderia discutir a relação entre os dois textos em termos para os quais nosso vocabulário crítico ocidental não tem equivalente adequado. O que parece ter tido maior relevância para a platéia original é a existência de um equivalente de essência, a evocação de uma realidade não representada diretamente pela denotação das palavras, ou pelas marcas visuais. Se fosse esse o caso, o crítico ocidental poderia concluir que o pintor de fato realizou uma tradução do texto lírico.

Alguns críticos poderiam considerar essa conclusão problemática e salientar que essa pintura, se analisada separadamente do texto verbal, permitiria outras interpretações, algumas, sem dúvida, muito distantes da que o verso lírico pretendia transmitir. Tal objeção não seria feita, certamente, se se imaginasse que a obra desaparecida incorporava o texto verbal no campo visual, de acordo com as convenções do antigo gênero chinês de

pinturas-poemas, um gênero que unia, numa interação intrincada, os sistemas de signos da representação visual, do texto verbal e da versão caligráfica desse texto, executada pelo mesmo pincel que havia criado a pintura. É pouco provável que as provas de admissão para a Academia de Hui-tsung incluíssem qualquer texto escrito; no entanto sua gênese como exercícios de representação de um verso as ligaria a seus correspondentes verbais na mente dos espectadores. Tão logo o trabalho lendário fosse percebido como uma pintura sobre o verso de Wang Wei, ele seria classificado como (o equivalente chinês de uma) tradução. Um espectador que não estivesse a par da associação com o verso lírico poderia dar a ele um outro significado; esse espectador estaria assim vendo um texto diferente, um texto que não era uma tradução.

Estritamente falando, essa observação também funciona para uma versão inglesa de um poema escrito em espanhol: é pouco provável que abordemos o texto inglês exatamente da mesma maneira se acreditarmos que ele seja um texto original. Mas o paralelo não pode ir muito além. Um texto verbal pode ser substituído pela sua tradução em outro idioma, especialmente para leitores a quem, de outra maneira, ele seria incompreensível e que, portanto, leriam a tradução como se fosse o original. O verso de Wang Wei não foi substituído pela pintura. De forma geral, é menos freqüente que textos puramente visuais sirvam como substitutos para textos verbais. Exemplos comuns hoje em dia são os signos sem palavras que substituem simples mensagens verbais, dirigidas a estrangeiros ou iletrados. É difícil imaginar uma representação pictórica que substitua totalmente

Suplemento
- pictórico da
obra original
completa

uma narrativa verbal mais complexa ou uma lírica) Para aqueles que não sabiam ler, a *Bíblia pauperum* nas paredes das igrejas de estilo romanesco tornou-se inteligível com as versões orais das histórias sagradas. Ilustrações de livros não são normalmente separadas dos textos a que se referem; se forem recebidas como traduções, então é óbvio que a função a elas atribuída não pode ser igual à substituição de um texto verbal por um equivalente em um língua diferente.

Enquanto no Ocidente nenhum outro gênero se assemelha tão precisamente à pintura-poema chinesa como o *livre d'artiste* do século XX (se desconsiderarmos os trabalhos verbo-visuais anteriores de poetas-pintores individuais como William Blake), há muitos gêneros em que textos verbais e visuais são combinados e inter-relacionados de várias maneiras, desde o manuscrito iluminado e o emblema até o livro ilustrado, bem como as histórias em quadrinhos, e as muitas outras formas de textos multimídia modernos, que desafiam os limites que costumavam separar a arte da não-arte. Nesses textos, as relações entre palavras e imagens são variadas e multifacetadas. Em alguns casos, podemos ter problemas quando tentamos interpretar separadamente os signos de um sistema que usa a combinação de textos visuais e verbais. Isso aconteceria porque, tamanha é a interdependência entre esses textos que, isolados, não permitiriam a produção de qualquer sentido coerente. Mas a ilustração de um livro pressupõe normalmente a preexistência de um texto verbal e, desde que ela esteja ao lado do texto, os leitores perceberão suas divergências e correspondências com o trecho que ela ilustra.

No gênero literário que mais se assemelha a ilustrações de livro, o *Bildgedicht* ou poema ekfrástico, o leitor é convidado, igualmente, a examinar a relação entre o poema e a obra visual evocada pelos versos. Se encontrarmos correspondências evidentes, podemos decidir ler o poema como uma tradução do texto visual. Nossa decisão, seja qual for, afetará a maneira de lidar com o poema e o uso que dele fazemos.

Em seu estudo abrangente *Das Bildgedicht*, Gisbert Kranz (1981:5 e 173-234) classifica os poemas ekfrásticos² segundo seu objetivo (*Absicht*) e sua realização (*Leistung*). O objetivo implícito do poema, para Kranz, pode ser: "*descriptiv, panegyrisch, pejorativ, didaktisch-moralistisch, politisch, sozialkritisch, delectierend, [oder] amourös*". A realização dá enfoque principalmente à relação do texto verbal com o modelo visual; Kranz (Ibid.:5 e 27-171) oferece como categorias: "*Transposition, Suppletion, Assoziation, Interpretation, Provokation [die Wirkung des Kunstwerks auf den Beschauer], Spiel, [und] Konkretisation*" (transposição, suplementação, associação, interpretação, provocação [o efeito da obra no espectador], jogo [e] concretização). A gama dessas relações é exemplificada por oito poemas do século XX sobre a pintura de Pieter Brueghel, o Velho, *Paisagem com a Queda de Ícaro*, que Kranz (1975:77-87) reimprimiu em uma antologia à parte, composta de poemas ekfrásticos³. Nessa antologia, há um poema que faz apenas uma breve referência à pintura, em sua descrição do voo e queda de Ícaro (Ronald Bottrall, "Icarus", 1942), um outro que faz menção, entre outras obras do artista, a essa pintura específica (Calistrat Costin, "Breughel", 1974), um terceiro, que faz uma

extensa interpretação da gênese imaginária da pintura (Friedrich Bischoff, "Der Sturz des Ikarus", 1966), e três descrições meditativas mais ou menos curtas da obra (Raïssa Maritain, "La chute d'Icare : D'après Breughel", 1939; Michael Hamburger, "Lines on Breughel's 'Icarus'", 1951; e W. H. Auden, "Musée des Beaux Arts", 1939, que também descreve detalhes de duas outras obras do "Mestre"). Somente os poemas "Breughel's Ikarus" (1938) de Albert Verwey e o "Ikarus" (1972) de Alexander Fhahres poderiam ser considerados como traduções da pintura e conseqüentemente como convites ao leitor para que fizesse certas operações sobre esses textos que não fariam sentido para com os outros poemas.

II

É possível falar em tradução de pinturas, ou isso seria apenas uma figura de linguagem? Roman Jakobson ajudou a resolver a questão com a distinção terminológica que amplia a nossa visão da tradução. Ele propõe que façamos uma distinção entre as "três maneiras de interpretar um signo verbal": "tradução intralingual", ou "paráfrase" de um texto dentro da mesma língua; "tradução interlingual", ou a recriação de um texto verbal em uma língua diferente; e "tradução intersemiótica ou *transmutação*", que é a "interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não-verbais" (Jakobson, 1971:261). Ao incluir a reformulação intralingual de uma mensagem, Jakobson tornou o conceito de tradução mais flexível

do que o que normalmente é usado para transferências interlinguais: fica implícito que a identidade de uma mensagem não deve ser considerada necessariamente dependente da formulação. Entretanto, Jakobson não eliminou a dificuldade de se decidir até que ponto uma nova formulação altera a mensagem de forma a não mais ser considerada uma tradução. Essa decisão depende, em grande parte, do contexto no qual a mensagem é utilizada e de seus usuários.

É esse último aspecto, a funcionalidade do que veio a ser chamado "texto-alvo", que vai dar rumo à nossa discussão daqui para adiante. Primeiro, precisamos refletir sobre a possibilidade de haver o que Kranz chama de "transposição intersemiótica",⁴ concebida mais facilmente dentro da perspectiva pragmática de Jakobson do que dentro dos padrões ideais trazidos tradicionalmente para a avaliação da tradução interlingual. Esses padrões privilegiam o original cujo significado, referente e efeito a tradução deve reproduzir (St-Pierre, 1985:224). Para que o texto-alvo seja considerado bem sucedido, é preciso que contenha equivalentes para todos os aspectos e características do texto original (ou "texto-fonte"). De acordo com a Nova Crítica, o significado de um poema lírico (normalmente considerado o texto verbal mais difícil de ser traduzido) reside na interação de seus sons e ritmos, suas imagens e figuras de palavras, suas estruturas sintáticas e prosódicas e as dimensões conotativas e denotativas de seus itens lexicais, entre outros fatores. Enumerá-los é sugerir a dificuldade de se encontrar equivalentes para tais fatores na língua-alvo, além da impossibilidade do entrelaçamento dos equivalentes em um texto tão denso como o

original. O significado de um poema, concebido de forma radical, acaba se tornando intraduzível: o *cantus firmus* da teoria tradicional de tradução.

As maiores dificuldades para se traduzir um poema em uma outra língua não se originam no nível lingüístico, mas nos códigos e convenções que constituem o sistema literário que o produziu e que determina sua recepção. Quando se transpõe um texto visual para o verbal, até mesmo os sistemas primários envolvidos parecem ser completamente inadequados. Nelson Goodman (1974:160-61) considerou o sistema de marcas visuais que constitui uma pintura "sintática e semanticamente denso", enquanto o sistema lingüístico é "descontínuo" ou "articulado", isto é, "semântica e sintaticamente diferenciado". Toda mudança no matiz, valor e saturação, toda variação na espessura, direção e fluxos de pinceladas, todo deslocamento de um formato ou modulação na textura pode afetar, mesmo que ligeiramente, o sentido do texto visual. Mesmo se fosse possível estabelecer uma equivalência semântica entre cores e fonemas, por exemplo, o sistema articulado da língua verbal não conseguiria combinar todas as possibilidades infinitas do denso sistema de cores.

Mas, enquanto a distinção de Goodman é útil, ela também engana, ao sugerir que há barreiras insuperáveis que separam os textos verbais dos visuais. Em teoria (no domínio da pesquisa de Goodman), isso pode ser verdade, mas não na pragmática da construção de sentido. No livro *The Colors of Rhetoric*, após discutir "as contribuições da teoria do signo" (Steiner, 1982:19-32), Wendy Steiner propõe uma abordagem estruturalista às

relações fonêmicas, morfológicas, sintáticas, semânticas e pragmáticas entre a pintura e a literatura (Ibid.:51-69). Não preciso apresentar aqui seus pontos, mas gostaria de acrescentar que, até mesmo com relação à teoria da significação, parece haver uma falha no argumento de Goodman. O ato de fala literário, como qualquer outro ato de fala, é um exemplo de um sistema de signos de segunda ordem baseado na linguagem natural, a qual é ela própria um sistema semiótico. Os componentes materiais de um texto pictórico, entretanto, não pertencem a um tal sistema. Há um sistema de cores que é de fato "denso" no que se refere ao matiz, valor e saturação; o mesmo é válido para outros aspectos de marcas visuais. Mas seja qual for o poder significante de uma marca circular de giz vermelha na calçada, tal poder não deriva de um sistema de signos que regula círculos, a cor vermelha, as marcas de giz e a textura das calçadas. Pelo contrário, tudo dependerá da inserção que o leitor faz da marca no sistema de signos de um alfabeto, da construção de estrada, da representação pictórica, ou de jogos de rua infantis. Uma mudança de cor ou formato ou textura poderá afetar o significado em um desses sistemas, mas não em outros. Até mesmo se a marca for parte da pintura da calçada, sua textura específica pode ser ignorada como acidental e sua relevância semântica, negada.

Entretanto, a pintura é um sistema semiótico no qual as unidades significantes são distintas, embora essas unidades não sejam governadas por regras tão codificadas quanto as regras de uma linguagem verbal. Pelo menos em parte, essas regras devem ser deduzidas a partir de cada obra — ou mais precisamente,

inferidas pelos espectadores, de acordo com os códigos e convenções de significação pictórica a eles familiares. Essas convenções incluem, naturalmente, as de representação que operam no nível pré-iconográfico, segundo a denominação de Panofsky. As marcas empregadas para significar "árvore" em uma obra podem significar algo bem diferente em um outro sistema pictórico, ou outro meio, ou gênero, ou até mesmo num ponto diferente dentro da própria obra; o signo verbal "árvore" será, então, um equivalente apenas aproximado para a posição de significante "árvore" dessas marcas. Por outro lado, há uma grande variedade de formas de representação pictórica de árvore, apesar de cada exemplo ser determinado pelas convenções que regem o sistema e pelo que ele permite; e a tradução de cada uma dessas representações como "árvore" funcionaria como uma negação das suas nuances distintas. Mas argumentar assim seria, então, ignorar que o vocábulo "árvore" pertence a um sistema de signos de primeira ordem, e que a transposição de uma pintura para um poema ekfrástico, por exemplo, resulta num texto literário. O valor significante de "árvore" nesse texto é determinado por todas as convenções que governam o texto como signo literário. Reconstituir o significado de uma pintura significa procurar equivalentes ao sistema pictórico operante na pintura dentro das possibilidades e convenções do gênero literário escolhido, e não meramente do sistema lingüístico.

Esse raciocínio nos remete à primeira observação de que dificuldades reais na tradução interlingual de poemas ocorrem no nível literário e não no lingüístico. Teorias de tradução surgem do reconhecimento de que uma total correspondência

Sadler
1970

nunca pode ser alcançada. Qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos. O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado. Essas decisões serão determinadas pela função a qual a tradução se presta e pelo contexto no qual ela aparece — considerações igualmente envolvidas na transposição inter-semiótica.

Se for a função da tradução representar um poema para um leitor estrangeiro, o tradutor que quer reconstruir o sentido do texto em forma de poema precisará decidir quais das práticas significantes no sistema literário do original têm o maior peso para determinar seu significado e então, encontrar equivalentes num sistema acessível à audiência. Isso pode envolver o sacrifício da equivalência semântica no nível lingüístico para evidenciar a semântica do sistema poético. É difícil imaginar uma transposição inter-semiótica que jamais tenha a mesma função; no entanto, na medida em que se pretende transpor o significado de um poema ou pintura como tal, isso requer decisões muito semelhantes. Tanto na tradução interlingual quanto na transposição inter-semiótica o sentido atribuído ao texto original, seja ele poema ou pintura, é o resultado de uma interpretação.

A literatura, entendida como um sistema semiótico, é tão fraca ou fortemente determinada como a pintura, e como ela sujeita a flutuações em abordagens interpretativas. O sentido de um poema não é mais claro e auto-evidente do que o do texto

pictórico. A decisão do tradutor quanto à preservação das características formais será determinada pela sua interpretação e julgamento, e também pela importância e eficácia dessas características nos hábitos de interpretação do leitor. Ele pode considerar ser de suma importância a recriação do esquema de rima original; pode também decidir que, para leitores contemporâneos, as rimas finais perderam muito de seu poder significativo e que um equivalente deverá ser encontrado em outros efeitos sonoros ou por meio do fortalecimento de outros artifícios diferentes. O tamanho da imagem de uma árvore em uma pintura pode ser interpretado simplesmente como indicação do local em um sistema de representação de perspectiva, ou como uma expressão de sua importância relativa, ou como parte constitutiva de sua relevância simbólica. De acordo com sua interpretação, o poeta, ao fazer a transposição da pintura, decidirá se o tamanho da imagem da árvore deve realmente ser indicado ou se sua importância ou função simbólica será estabelecida por outros meios que não a referência ao tamanho.

Até agora tentei mostrar em bases teóricas que, se aceitarmos a idéia de que um poema em espanhol pode ser recriado na língua inglesa como poema, então também devemos ser capazes de aceitar que uma pintura pode ser traduzida em poema. Encontrar equivalentes em um sistema semiótico diferente pode ser mais difícil, e os sacrifícios podem ser ainda maiores (e, às vezes, os ganhos mais espetaculares), porém uma transposição intersemiótica bem sucedida não deve ser considerada menos possível do que uma tradução interlingual bem sucedida de um poema.

Não há razão para acreditar que o texto-alvo será em versos. Representações verbais de esculturas, pinturas, tapeçarias, trabalhos gráficos e fotografias, reais e imaginárias, são encontradas em muitas narrativas em prosa, e a imagem narrada de uma obra de arte existente pode muito bem ser considerada uma transposição. Como veremos, a teoria contemporânea expandiu o conceito de tradução ao incluir, no contexto apropriado, até mesmo a análise descritiva de uma pintura por um crítico ou historiador de arte. Não é meu propósito aqui desenvolver uma teoria detalhada de transposição intersemiótica. Entre outros assuntos, essa teoria poderia especificar quais expectativas induziriam o leitor a abordar um texto como transposição e quais características textuais e restrições contextuais o fariam negar essa possibilidade. Com certeza, essas considerações não envolvem avaliação: decidir que um poema ekfrástico pode ser lido como uma transposição não significa aumentar ou diminuir a sua importância. Simplesmente significa que os leitores realizarão operações que não realizariam caso decidissem que tal leitura não fosse possível. Ao examinarmos um específico *Bildgedicht*, poderemos demonstrar mais claramente como a leitura de um texto é afetada se o abordarmos como uma transposição intersemiótica.

III

O poema "The Starry Night" (1962), de Anne Sexton, obriga qualquer pessoa familiarizada com a pintura de van Gogh (Fig. 1) a recriar essa imagem na mente, à medida que lê o poema.⁵

That does not keep me from having a terrible
need of — shall I say the word — religion. Then I
go out at night to paint the stars.

VINCENT VAN GOGH in a letter to his brother

*The town does not exist
except where one black-haired tree slips
up like a drowned woman into the hot sky.
The town is silent. The night boils with eleven stars.
Oh starry starry night! This is how
I want to die.*

*It moves. They are all alive.
Even the moon bulges in its orange irons
To push children, like a god, from its eye.
The old unseen serpent swallows up the stars.
Oh starry starry night! This is how
I want to die:*

*into that rushing beast of the night,
sucked up by that great dragon, to split
from my life with no flag,
no belly,
no cry.⁶*

A referência é firmemente estabelecida pelo título e a citação da carta de van Gogh, mesmo antes de lermos o primeiro verso. Todos os substantivos da primeira estrofe, exceto um, nomeiam itens representados na pintura — a cidade, uma árvore, o céu, a noite e as onze estrelas (quem já as contou?). Na segunda estrofe,



Fig. 1: Vincent van Gogh (1853-90),
A Noite Estrelada (The Starry Night), 1889.
Óleo sobre tela, 73,7 x 92,1 cm.
MoMA Museum of Modern Art, Nova Iorque.

a lua e "*the old unseen serpent*" (a velha serpente não vista) são adicionadas. Aqui hesitamos. Existe alguma imagem correspondente na pintura? No céu de van Gogh, há uma imensa forma "serpenteada" que parece se mover da esquerda para a direita, cuja identidade é questionável, pois habitualmente não vemos tal forma no céu. Ela parece representar uma força ao invés de um objeto material como nuvem ou galáxia. Então é apropriado que o poema use uma metáfora para substituí-la, uma metáfora que situa um objeto entre as estrelas com um artigo definido e

um verbo de ação (*"the old ... serpent swallows"*, a velha ... serpente engole) ainda que, simultaneamente, a retire de cena, tornando-a *"unseen"* (não vista).⁷

Mas mesmo os objetos que podem ser identificados com certeza nesta pintura em nada se parecem com o que uma pessoa teria visto do mesmo local onde supostamente o artista teria visto a paisagem e nem são representados com as convenções do realismo pictórico então vigentes. Um substantivo sem adornos, entretanto, sugere uma imagem realista. Sexton não deixou nenhum substantivo sem qualificação: todos têm um efeito mais ou menos metafórico. Mesmo uma afirmação que quase pôde ser tomada literalmente — *"The town is silent"* (a cidade está silenciosa) — é transformada pelo contraste com *"the hot sky"* (o céu quente) e *"the night boils"* (a noite ferve), que quebra o efeito realista. Além disso, ela é somente uma reafirmação do início paradoxal: *"The town does not exist / except where..."* (A cidade não existe, a não ser ...). A estranha tensão dinâmica entre calor e silêncio reflete o contraste entre as cores brilhantes e quentes que dominam, pela intensidade, o céu pintado e os tons escuros da cidade, os azuis frios aplicados aos edifícios e às copas das árvores com pinceladas mais curtas e mais regulares. Isso também transmite um senso de inversão de escala, na representação de estrelas imensas e casas minúsculas. A metáfora surpreendente da *"black-haired tree"* (árvore de cabelos negros) que *"slips / up like a drowned woman into the hot sky"* (surge como uma mulher se afogando no céu quente) sugere um movimento e um contra-movimento verticais e corresponde exatamente à metáfora visual que van Gogh nos ofereceu através

do signo que representa o cipreste (associado a cemitérios):⁸ o espectador quase inevitavelmente decodificará esse signo de outra maneira, como uma chama escura, ou, de acordo com Sexton, como o cabelo de uma mulher se afogando. "*Black-haired tree*" traduz, de forma precisa, essa visão dupla.

O poema também pode ser visto como uma recriação do processo em que o espectador percebe e reage à cena. Na primeira estrofe, aparecem os elementos registrados primeiro: a cidade, a região terrena, a esfera humana com sua árvore imensa que penetra o céu com suas estrelas. Na segunda estrofe, nosso olhar se concentra inteiramente na esfera celestial, primeiro pela ênfase dada ao sentido difuso do movimento (que é quase absoluto, por não sabermos imediatamente a que se referem os pronomes no verso "*It moves. They are all alive*", Está se movendo. Estão todos vivos), e depois pelo desenvolvimento desse movimento numa imagem mítica e eterna de criação e aniquilação. Objetos são novamente nomeados (a lua, as estrelas) e simultaneamente transfigurados. De novo, há luminosidade e calor ("*orange irons*", aros de ferro alaranjado) nos dois versos que se referem à lua, com as vogais abertas em contraste com o som sibilante de "*unseen serpent [that] swallows up the stars*" (a serpente não vista [que] engole as estrelas). A símile anterior "*like a drowned woman*" (como uma mulher se afogando), que introduz o motivo do desejo de morte, encontra seu paralelo e contraste na lua grávida: "*to push children, like a god, from its eye*" (para expulsar crianças de seu olho, como um deus), outra imagem surpreendente que pode ser ligada à pintura. A afinidade de forma e cor une o círculo luminoso no interior do

crescente alaranjado, a pupila dos olhos, aos discos luminosos que representam as estrelas, que, então, podem ser lidos como se tivessem tido sua origem naquela fonte. E as formas circulares são ecoadas na forma escura serpenteante que cobre parte do céu e domina o centro; o menor dos anéis, na extrema direita, é quase como uma imagem refletida da lua, com a luz extinta.

É nessa forma central, inicialmente quase não percebida, que o olhar do eu lírico finalmente se fixa. A “serpente” que engole estrelas reaparece como “*that rushing beast of the night*” (essa agitada fera da noite) e “*that great dragon*” (aquele grande dragão) na estrofe final, agora associada ao motivo do desejo de morte que formou o refrão das estrofes anteriores. Esses últimos cinco versos são completamente dominados pelo motivo e criam uma imagem poderosa de absorção para a esfera de deus e dragão, aqui não mais representado por quaisquer itens concretos como a lua e as estrelas. A esfera da existência humana do qual o eu do poema quer se separar (“*to split*”, ecoando o “*slips*” do segundo verso) desaparece por meio da negação dos termos cuja concretude é minada pelo uso figurativo metonímico: “*with no flag, / no belly, / no cry*” (sem bandeira, sem barriga, sem pranto).

Estará esse motivo na pintura? De quem é a voz que ouvimos? Não soa como alguém respondendo numa maneira muito pessoal, até mesmo particular, a um quadro que pode evocar reações bastante diferentes? Alguém muito parecido com a própria poetisa, que no fim conseguiu suicidar-se? Mas assim também o fez o pintor, logo após o término da pintura *A Noite Estrelada*. Se decidirmos ler o poema como uma tradução da

pintura, deveríamos ouvir a voz do eu lírico como sendo também a voz do pintor olhando a noite estrelada.

E não vejo razão para não lermos dessa maneira. Mostrei que é possível rastrear cada detalhe das imagens do poema (exceto as imagens negadas de "flag", "belly", e "cry") às representações da pintura, e indiquei também a pertinência dos tropos. John F. A. Taylor (1964: 221-224) sugeriu que em pintura representacional é útil distinguir entre a "imagem primária" como o registro do encontro do artista com a realidade e a "imagem secundária" como o registro da realidade encontrada pelo artista. *A Noite Estrelada* permite-nos acreditar que podemos reconstruir mais ou menos o que van Gogh deve ter visto enquanto pintava as estrelas — a imagem secundária — mas a impressão mais poderosa e imediata é a do confronto com uma visão pessoal, da pintura dando voz ao modo como o pintor vivenciou e reagiu ao que viu⁹. Uma transmutação da obra para um poema que reduzisse a intensidade do eu lírico seria um erro. Mas sendo um ato necessariamente subjetivo de interpretação, a tradução também possui traços do engajamento do tradutor com o texto. Não é improvável que Sexton reagisse de forma tão intensa à pintura; o eu do poema também pode ser ouvido como se fosse o eu da poetisa. Há leitores (alunos meus) para quem o poema soa distintamente feminino; eles questionam, por exemplo, se um falante masculino usaria a palavra "belly". Isso criaria dificuldades somente se a pintura fosse vista como uma afirmação especificamente masculina. Em minha leitura do poema e da pintura, o eu lírico não diz nada que o eu implícito da pintura não pudesse dizer também.

Mas a voz verdadeiramente nos surpreende na medida em que se afirma, desde o paradoxo do primeiro verso até a surpreendente fusão metafórica do cipreste e do cabelo da mulher afogada, à exclamação entusiasmada seguida da afirmação clara *"I want to die"*. A morte pode não estar na mente de todo leitor quando ele se relaciona ao quadro. Mas, com um pouco de reflexão, o motivo do desejo de morte parece extremamente adequado, à medida que é desenvolvido no poema como um desejo de libertação para aquele mundo transterrestrial que *"está se movendo"* e onde *"todos estão vivos"*, uma forma de escapar da *"cidade [que] não existe"*.

Há momentos em que a voz lírica tem um tom próprio, e em que a linguagem realiza feitos que parecem não corresponder a nada na pintura de van Gogh ou no escopo dos símbolos visuais. O poema tem humor; *"slips up"* pode também sugerir a causa da morte da mulher; e *"eleven stars"*, uma frase quase pedante, se destaca estranhamente em um ambiente de metamorfose e encantamento. Mas é a única referência que se faz ao fato de que a cena foi pintada. Enquanto a obra, com suas pinceladas claramente visíveis, nada faz para esconder sua natureza de artefato, ela, acredito, não será tomada como algo abertamente auto-referencial, e qualquer afirmação direta no poema como *"Vincent, the painter / ... has chosen / a black-haired tree for his / foreground to / complete the picture"* (para adequar a essa cena os famosos versos de William Carlos Williams sobre um quadro de Brueghel) introduziria um ponto de vista inconsistente com uma transposição intersemiótica. Entretanto, para ter sua lírica lida como um *Bildgedicht*, a poetisa teria que

deixar claro que o texto se refere à pintura e não a uma cena de noite qualquer. As “*eleven stars*” do poema alcançam exatamente esse objetivo.

Wendy Steiner (1982: 71-90) examinou minuciosamente as relações do *Bildgedicht* de William Carlos Williams, de onde acabei de usar a citação deturpada, com *A Volta dos Caçadores* de Brueghel. Enquanto Steiner demonstra que há “correspondências extraordinárias” (Ibid.:89) entre as duas obras que vão além de considerações meramente temáticas e iconográficas, ela evita classificar o poema definitivamente como uma tradução. Uma das características que impediria um crítico de rotular o poema como tradução é a referência de Williams ao pintor e à pintura. No entanto, a discussão de Steiner sobre semântica, sintaxe e versificação deixa pouca dúvida de que ela está lendo o poema essencialmente como uma transposição intersemiótica da obra de Brueghel. Ela coloca o maior peso na “correspondência de qualidades técnicas”, que ela acredita ter estabelecido na sua análise das duas obras, o que foi feito de forma bem convincente. E ela cita o argumento do poeta que “é na forma íntima que obras de arte atingem seu sentido verdadeiro” (Ibid.:90). Será que os dois “Noites Estreladas” mostram correspondência de forma além dos outros paralelos já considerados, o que nos autoriza a declarar uma coincidência suficiente de “significados”?

Poderíamos começar por chamar atenção à maneira como as tensões dinâmicas da pintura são mantidas em equilíbrio assimétrico, e aos ritmos internos, criados por formas e cores repetidas e por pinceladas em várias direções. As duas primeiras estrofes do poema, quase idênticas em estrutura, se expandem e

contraem; a última estrofe, mais curta, e contrastando em forma com as duas primeiras, somente se contrai. Há um equilíbrio entre a regularidade e a irregularidade. O terceiro e o sexto versos das duas primeiras estrofes estão ligados por rimas finais (uma rima repetida na última palavra do poema, onde o refrão desapareceu). "Stars", a última palavra do verso mais longo nas primeira e segunda estrofes não rima com mais nada. A maioria dos versos termina com ponto final, mas o segundo verso e o primeiro verso do refrão criam interrupções bruscas na sintaxe. O resultado é reminescente dos efeitos de Williams: "up like a drowned woman into the hot sky", "from my life with no flag" e "I want to die" contra "how I want to die". A divisão interna dos versos é irregular, contrastada com a regularidade do refrão na estrutura e sintaxe, mas não na semântica e entonação. Não afirmo que esses são equivalentes necessariamente ideais às características formais da pintura, mas as duas obras são, pelo menos, formalmente compatíveis. Pode-se até mesmo chegar a uma conclusão mais positiva; ver uma correspondência nas macro-estruturas, a divisão nas primeiras duas estrofes entre a quadra de abertura e o refrão final que reflete a divisão vertical da pintura em esferas terrestre e celestial, uma divisão ainda mais acentuada pelo foco da primeira estrofe na esfera humana e da segunda, no drama no céu. O decréscimo gradual dos versos finais é quase uma representação icônica invertida da forma da árvore, o que nos leva de volta à imagem que domina os versos iniciais e que une as duas esferas na pintura.

Quais são as conseqüências da leitura do poema não só como um *Bildgedicht*, mas, mais especificamente, como uma

transposição? Como vimos, um poema ekfrástico pode ser relacionado de diversas maneiras à obra na qual ele se baseia: como uma interpretação, uma meditação, um comentário, uma crítica, uma imitação, uma contra-criação, além de outras coisas, às vezes talvez motivado por uma ansiedade de influência bloomiana, apesar de pintores raramente ocuparem o lugar dos pais que os poetas querem matar. A aceitação de um poema como um *Bildgedicht* sobre uma pintura que realmente existe evoca uma imagem mental da obra derivada das pistas descobertas no texto e das recordações que temos da pintura, simplificadas e distorcidas de acordo com o grau de familiaridade que temos com ela. Mas não precisamos necessariamente ser impelidos a visitar o museu de arte ou a olhar uma reprodução para reavivar nossa memória. Nossa comparação espontânea da imagem recordada com a imagem que construímos na base do texto verbal tornar-se-á, provavelmente, uma investigação mais consciente e deliberada se decidirmos que a nossa interpretação do texto requer isso. Essa necessidade será sentida com mais urgência quando a imagem construída a partir do poema parecer desviar-se significativamente da pintura assim como nos lembramos dela, ou quando decidimos que o poema deve ser lido como uma transposição intersemiótica.

O que acontece quando investigamos essa última possibilidade foi demonstrado pela maneira com que abordamos o poema "The Starry Night" de Anne Sexton. Ler um poema ekfrástico como uma transposição não significa que precisamos primeiro classificá-lo como uma transposição e

depois continuar a tratá-lo como tal. E não é provável que o utilizemos como se fôssemos obrigados a lidar com traduções de textos verbais de línguas que não conhecemos. Ao invés disso, uma transposição intersemiótica é como a tradução de um poema que será melhor apreciado pelos leitores que precisam menos dela. Seu sucesso e essência particulares somente podem ser avaliados contrastando-o com o original. Simultaneamente, a obra original será vista sob uma nova luz. Estudar um poema por meio de uma tradução que também é um poema nos conduzirá a *insights* que não ocorrem de nenhuma outra maneira, e que são obtidos através de um engajamento criativo, que é diferente do envolvimento como análise crítica. Nosso exame comparativo inter-medial dos dois "Starry Nights" deve ter produzido exatamente tal ganho.

Como tradutor, Ezra Pound entendeu a sua arte essencialmente como um auxílio à interpretação, como um modo especial de "*making it strange*" (desfamiliarização). Essa concepção pode até mesmo dar relevância hermenêutica a distorções e omissões, descobertas na comparação entre os dois textos. O leitor, ao perceber essas distorções, pode questionar se a ocorrência se deu inadvertidamente ou por força das circunstâncias, por incompetência lingüística ou com o propósito de alcançar um efeito especial. As especulações do leitor, feitas como parte do processo interpretativo e sem o objetivo de determinar a verdade sobre a gênese real da tradução, transformam o leitor no rival do tradutor. Transposições intersemióticas lidas como tal são sempre lidas também como textos sobre o fazer textual que nos mostram as possibilidades e limitações inerentes

aos dois sistemas de signos. Elas nos alertam para o poder significativo dos recursos sintáticos e outros recursos estruturais disponíveis em cada um, e nos conscientizam das diferenças nos códigos estéticos e códigos sociais, especialmente com relação às convenções que governam a descrição e a representação pictórica. Minha declaração anterior de que a estrutura do poema seria vista como uma recriação do processo de percepção da pintura pode ser questionada. Alguém poderia dizer, por exemplo, que cada espectador inevitavelmente será atraído pelos pontos mais luminosos (a representação das estrelas), ou que a pintura tem vários pontos de entrada, uma característica que a estrutura linear do texto verbal não pode reproduzir. Se aceitarmos essas reivindicações, poderíamos julgar que o poema distorce a abordagem à pintura (e oferece, portanto, uma tradução mal feita, deliberada ou não) ou que o poema poderia servir para demonstrar os pontos fortes e as limitações de diferentes sistemas semióticos. A decisão sobre esses pontos tem menos importância do que as observações feitas durante o estudo das relações entre os dois textos.

A tradução deve ser um ato bem consciente. Ao ler um *Bildgedicht* como uma tradução, também estou construindo a intenção do autor implícito. Tal construto não necessita de validação externa, nem é necessariamente menos efetiva por qualquer afirmação contrária do autor atual. Minha leitura de "Starry Night" como uma tradução não seria afetada se eu soubesse que Sexton negou, em uma entrevista ou carta, que teve a intenção de fazer uma tradução. E minha leitura não descarta outras leituras do poema. Um interesse em associar esse texto a

outros poemas de Sexton, por exemplo, nos fará enfatizar os aspectos de interpretação e estilo que caracterizam esse texto, talvez sem qualquer dúvida, como um texto dela, assim como estamos acostumados a ver quase qualquer obra dos últimos anos do pintor holandês também, e até primariamente, como "um van Gogh".

IV

Kranz (1981:32-34) cita vários autores de poemas ekfrásticos que se referiram a seus trabalhos diretamente como tradução. Não sei como Alexander Fhares, se lhe pedissem, caracterizaria a relação entre seu "Ikarus" (1975 [1972]) e a pintura de Brueghel (Fig. 2) criada aproximadamente em 1558¹⁰. Para mim, representa um outro caso de transposição intersemiótica, apesar de, ou justamente por causa de, seus anacronismos. Wolfram Wilss lembrou-nos que a "polarização" de Cícero *ut interpres, ut orator* influenciou mais do que qualquer outra questão, o debate sobre o papel adequado do tradutor. Deveria ele ser tão fiel quanto possível ao texto-fonte e então funcionar *ut interpres*, ou deveria ele recriar o "sentido" de um texto, de acordo com as convenções retóricas de seu próprio tempo e as expectativas de sua audiência e então agir *ut orator* (Wilss, 1977: 30-31)? Fhares parece optar pela última hipótese e ainda assim pode ser considerado, devido justamente a essa opção, como tendo permanecido fiel à prática de Pieter Brueghel, o Velho.

Als Ikarus fiel

*Pflügte gelassen ein Bauer und
spuckte in hohem Bogen seinen
Priem von sich es ist noch kein
Meister vom Himmel gefallen das
Korn wächst wie man's sät
Und eine Frau stand am Balkon
als Ikarus fiel*

*Und trällerte laut vor sich hin
und sah aus den Augenwinkeln ein
weißes Bein verschwinden im
Meer ein Delphin dachte sie und
knüpfte die Wäsche des Mannes
Und eine Kuh ließ sich bespringen
als Ikarus fiel*

*Im Hofe wälzten sich Schweine ein
Büffel grunzte im Schlamm und
Hähne kämpften um Hennen ein
Tourist machte rasch einen Schnappschuß
die bunten Federn das blaue Meer
und auf ihm ein stolzer Segler
als Ikarus fiel*

*Der fuhr mit lärmenden Menschen
schnittig über den Sturzpunkt und
Gesichter hinter dunklen Brillen
Zwischen den Zähnen Eiskrem
blickten nicht auf zur Sonne
und niemand hörte den Schrei
als Ikarus fiel.¹¹*



Fig. 2: Pieter Brueghel, o Velho (c. 1525-69),
Paisagem com a Queda de Ícaro, c. 1558.
Óleo sobre tela, 73,5 x 112 cm.
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Cada uma das quatro estrofes contém uma referência precisa aos objetos representados na pintura: o lavrador empurrando o seu arado, uma única perna branca desaparecendo no mar, as penas coloridas, e o “veleiro orgulhoso” que “cruzou ... / elegantemente sobre o ponto de queda”. A alusão visual e freqüentemente irônica de Brueghel aos provérbios é imitada na citação adequada: “mestre não cai do céu você / colhe o que semeou”.

Como esperado, muitos dos detalhes maiores e menores na cena de Brueghel são omitidos; mais surpreendente, entretanto, é a sua substituição parcial por itens que não são lá encontrados. Ao invés de cavalo, ovelha, cachorro, e o significante perdiz, temos uma vaca, porcos, um boi, galos e galinhas, usados principalmente para reforçar o motivo do tempo de semeadura intro-

duzido na figura do agricultor. Uma mulher pendurando as roupas molhadas de seu marido substitui o pastor olhando na direção errada (ou talvez para Dédalo no céu [cf. Weisstein, 1978:15], e diferentemente dele, ela, sim, vê a perna que desaparece — mas interpreta erroneamente o que vê: “é / um golfinho ela pensou”. E o pescador ovidiano, absorvido em sua tarefa e inconsciente da pancada na água, é substituído por um turista que tira uma fotografia da cena, da mesma forma distraído, sem se aperceber do que está realmente acontecendo, apesar dos gritos de Ícaro. O mundo silencioso da pintura é preenchido pelos sons que o novo meio pode criar; sons produzidos pelos seres humanos e animais abafam o “*Schrei*” do Ícaro caindo.

Quando alcançamos o turista, se não antes, compreendemos perfeitamente que no poema de Fhares há um grande salto na perspectiva temporal. O fazendeiro masca tabaco, a mulher está na sacada (no “*Balkon*”, palavra inexistente na língua alemã no tempo de Brueghel), o turista tira fotografias e o “*Segler*” carrega pessoas que usam óculos escuros e tomam sorvete. São nossos contemporâneos. Ícaro cai em nosso mundo, da mesma forma que na pintura ele cai no mundo de Brueghel. Ao ser tão consistentemente anacrônico como o artista do século XVI, Fhares imita Brueghel, mas com efeito diferente. O que então era uma convenção deve ser vivenciado pelo leitor moderno como um recurso auto-consciente. O leitor fica assim avisado para o fato de que o quadro de Brueghel é ele próprio um tipo de transmutação, ou, mais precisamente, uma versão de uma matéria literária que tem uma longa tradição, tanto em representação pictórica quanto literária (cf. Weisstein, 1982).

É provavelmente uma questão acadêmica saber se o poema de Fhares seria inacessível se não fosse reconhecido como *Bildgedicht*. Seus leitores provavelmente não só conhecem a pintura de Brueghel, pelo menos como reprodução, mas talvez também outros poemas sobre a obra. De fato, "Ikarus" se parece muito com uma reescrita de "Landscape with the Fall of Icarus" de William Carlos Williams, cujos versos iniciais são: "*According to Brueghel / when Icarus fell / it was spring // a farmer was ploughing / his field*" (Segundo Brueghel, / quando Ícaro caiu / era primavera // um lavrador estava arando / seu campo). E os versos finais são: "*there was // a splash quite unnoticed / this was / Icarus drowning*" (havia // um chuí despercebido / foi / Ícaro se afogando). Compare com: "*Als Ikarus fiel // Pflügte gelassen ein Bauer*" (Quando Ícaro caiu // Um lavrador estava arando calmamente) e "*und niemand hörte den Schrei // als Ikarus fiel*" (e ninguém ouviu o grito // quando Ícaro caiu) (observe a mesma ausência de pontuação). Essas quase-citações (seriam traduções?) nos convidam a fazer uma comparação, um convite que não devo aceitar aqui. Faço somente uma observação sobre a característica visual mais impressionante no texto de Fhares.

As quatro estrofes contêm uma lista de descrições ligadas por "*und*" ou justapostas sem conjunção, o que indica simultaneidade e contigüidade espacial. As figuras animais e humanas entram para o nosso campo visual na mesma ordem que entram quando nossos olhos se movem através da pintura do lavrador para a direita, apesar de as substituições de Fhares não nos permitirem situar a mulher na sacada e os animais na fazenda, no lugar onde vemos o pastor de Brueghel e seu rebanho. O efeito é

uma sensação de expansão horizontal, a criação de um plano espacial que é sugerido visualmente pelo formato de cada estrofe com seus seis versos praticamente iguais, formando um retângulo horizontal, e também pelo campo criado pelo conjunto das quatro estrofes. A frase curta em itálico: *"als Ikarus fiel"* que inicia o poema é repetida e é rodeada por espaços em branco para separar cada estrofe da seguinte e para concluir o texto sem terminá-lo (não há ponto final). A frase é inevitavelmente lida como se estivesse caindo pelo espaço do poema, sua verticalidade contrastando com a horizontalidade das estrofes. Ela tem uma dupla dimensão temporal: indica a duração da queda e enfatiza a simultaneidade com todas as outras atividades, pois *"als"* aqui significa "quando", "como" e "enquanto". Verticalidade é sem dúvida também uma característica do poema de Williams, que desce de *"when Icarus fell"* até *"Icarus drowning"*. Irene Fairley (1981/82:76) pode estar certa ao afirmar que *"the mind's eye progresses rapidly down the page, in a plummeting movement sympathetic with the gravitational pull on Icarus"* (o olhar da mente desce rapidamente página abaixo, num movimento precipitado vertical que é solidário com o empuxo gravitacional sobre Ícaro). Mas duvido que a versificação permita tal movimento precipitado, e o fato de que o leitor conhece a forma dos versos de Williams por outros textos do poeta diminui o efeito desse isomorfismo. Ao associar as ocorrências da frase *"als Ikarus fiel"* no texto de Fharez, entretanto, o olhar viaja de fato rapidamente para baixo. Pode-se argumentar que essa característica icônica não tem equivalente visual na pintura, onde não traçamos a trajetória da queda. Na verdade, o recurso pode representar uma

imitação mais de Williams do que de Brueghel. Porém, esta pequena frase age sobre o leitor da mesma forma que no quadro a pequena perna branca, a qual somos conduzidos pelo título; vemos todas as outras coisas em relação com aquela perna.

“Ikarus” omite até mais do que é representado na pintura que ele traduz do que “The Starry Night” de Sexton, apesar de a forma utilizada por Fhares ter-lhe permitido traduzir mais do que Williams poderia ter feito dentro de suas restrições formais auto-impostas (se o considerarmos fazendo uma espécie de transposição — talvez uma hipótese questionável). Em seu estudo sobre *Pictures from Brueghel* de Williams, Stephen C. Behrendt (1985:39-41) refletiu detalhadamente sobre o efeito de apagamentos e omissões descobertos por um leitor que compara um *Bildgedicht* com seu modelo. Podemos nos tornar intensamente conscientes da presença e significado de detalhes pictóricos não mencionados no poema: Behrendt (Ibid.:39) fala sobre “*reference by omission, the eloquence of silences and blank spaces*” (referência por omissão, a eloquência dos silêncios e espaços brancos). A ausência do campanário do “Starry Night” de Sexton, relativamente pequeno mas simbolicamente e estruturalmente importante, é um exemplo bastante eficaz. A sua descoberta aguça nosso sentido da diferença — inevitável ou intencional — que existe entre os dois textos.

Novamente, lembramo-nos do paralelo àquelas traduções modernas de poesia que são direcionadas a um leitor que compara a “transcrição”, como Haroldo de Campos prefere chamá-la, ao texto-fonte. Podem-se tomar liberdades que seriam questionáveis numa tradução endereçada a leitores não fluentes

na língua do original. Elas podem enfatizar o subtexto do poema. Frequentemente elas sacrificam a fidelidade semântica em favor da maior equivalência formal e estilística possível. Todavia, estas versões são oferecidas ao leitor como traduções, no sentido mais flexível do termo proposto por Jakobson. A teoria contemporânea de tradução enfatiza abordagens funcionais ao invés de normativas; a estratégia adotada pelo tradutor de um poema dependerá da tarefa que o novo texto deverá cumprir. Nos livros da Penguin de poesia de língua estrangeira, os originais são acompanhados por traduções literais em prosa que, como a nossa versão de "Ikarus", não fazem nenhuma tentativa de recriar os efeitos prosódicos; presume-se que o leitor descobrirá tais efeitos estudando o texto-fonte. Uma função análoga à tradução literal em prosa de um poema pode ser desempenhada por uma explanação iconográfica de uma pintura. Dificilmente é o que se espera de uma transposição intersemiótica em forma de poema. Além de nos atrair como um texto por si, ela vai estimular o leitor a olhar para o texto-fonte de forma diferente do que habitualmente faríamos. Essa função também justifica a presença mais forte da voz do tradutor e, como vimos, as distorções e as omissões. Desde que a transposição não tome o lugar do original, não há "perda" efetiva.

V

Muito do que eu disse sobre a transposição de textos visuais para verbais também vale para o reverso. Em muitos aspectos, o *Bildgedicht* tem o seu equivalente em ilustração

pictórica. Também há diferenças importantes entre esses dois gêneros, mas seu estudo não é o objetivo deste ensaio, especialmente porque requereria um olhar histórico, que eu excluí até mesmo de minhas reflexões sobre o gênero literário. A relação de uma ilustração com o seu texto-fonte verbal pode ser tão variada quanto a relação de um poema ekfrástico com a obra visual que ele evoca. Mas enquanto um *Bildgedicht* como a "Ode on a Grecian Urn" de John Keats pode "recriar" um objeto visual inexistente, é difícil imaginar ilustrações de escritos inexistentes. E, enquanto é possível que haja ilustrações da "Ode" de Keats, o poema parece desafiar a transposição. Um tal projeto seria pelo menos uma tarefa muito mais complexa do que a de transpor "Montanhas profundas, onde [está] o sino?"

Mas há ilustrações que podem ser lidas como transposições intersemióticas. Um projeto que convida tal leitura é a edição limitada do poema "The Raven" (O Corvo) de Edgar Allan Poe, publicada em Paris em 1875, com ilustrações de Édouard Manet (cf. Mitchell, 1981). O projeto é particularmente instigante porque a edição inteira pode ser entendida como um exercício de tradução do tipo que acabamos de discutir. O texto de Poe é reproduzido em inglês, com as suas dezoito estrofes divididas em grupos de quatro, cinco, cinco e quatro e cada grupo impresso na página esquerda, tendo no lado oposto uma litografia de Manet, que também forneceu imagens da cabeça de um corvo, para o frontispício, e de um corvo voando, para o "ex libris". Cada conjunto de duas páginas com o texto de Poe e a ilustração de Manet é seguido por um conjunto com a página na esquerda em branco e a na direita com uma tradução das estrofes de Poe em



Fig. 3: Édouard Manet (1832-83), *La Chaise*,
ilustração para Edgar Allan Poe,
Le Corbeau / The Raven (O Corvo), 1875.
Litografia, 29 x 27,6 cm.
Lilly Library of Indiana University, Bloomington.

*And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted nevermore!*¹³

prosa por Stéphane Mallarmé ocupando, então, a mesma posição da ilustração no conjunto anterior.¹² Ao leitor são oferecidas tanto uma tradução interlingual quanto uma transposição intersemiótica do texto de Poe; e a relação de ambos com o original e das duas traduções entre elas poderia ser objeto intrigante para um estudo detalhado. A ênfase teria de recair sobre o estilo. As quatro litografias de Manet, que podem ser lidas como correspondendo tanto ao conteúdo geral do texto da página ao lado como a um verso específico, ou de um grupo de versos (Fig. 3), levar-nos-iam a refletir sobre a sua adequação ao texto em inglês; elas parecem corresponder ao texto no que podemos chamar de “qualidades essenciais”, enquanto empregam uma linguagem visual que aponta para o futuro ao invés de apontar para a retórica verbal da década de 1840, especificamente a de Poe. Essas reflexões poderão nos conduzir a uma reconsideração da relação entre os dois “Noites Estreladas” quando cada um é visto no contexto de seu próprio tempo e lugar.

Ilustrações de livro são feitas para serem publicadas ao lado de seus textos fontes, embora os originais ou reproduções delas sejam freqüentemente usados em monografias sobre o artista ou em exposições de sua obra. Mas também há quadros sobre textos literários específicos que se destinam a serem vistos isoladamente, tal como o *Prospero, Caliban, and Miranda in Shakespeare's "The Tempest", Act 1, Scene 2* (Fig. 4) de Henry Fuseli. Como inúmeras obras bi- ou tridimensionais que são versões de uma matéria (*Stoff*) literária ao invés de versões de uma passagem específica, eles exigem que o leitor esteja



Fig. 4: Henry Fuseli (1741-1825),
*Prospero, Caliban, and Miranda in
Shakespeare's "The Tempest", Act 1, Scene 2*,
c. 1800-1810. Óleo sobre tela, 90,2 x 69,8 cm.
Indiana University Art Museum, Bloomington.

familiarizado com o modelo literário; caso contrário, seu conteúdo representacional permanecerá completamente inacessível.

Um caso especial é o *I Saw the Figure 5 in Gold* (Fig. 5), de Charles Demuth, freqüentemente reproduzido em livros de arte, embora normalmente sem o poema "The Great Figure" (1920),

de William Carlos Williams,¹⁴ cujos terceiro e quarto versos fornecem o seu título.¹⁵

*Among the rain
And lights
I saw the figure 5
in gold
on a red
firetruck
moving
with weight and urgency
tense
unheeded
to gong clangs
siren howls
and wheels rumbling
through the dark city.*¹⁶

Robert Hughes (1982:330), que se refere a ele no *The Shock of the New* como um exemplo raro do uso da “linguagem dos signos urbanos” por artistas americanos no fim dos anos vinte, chama o quadro um “equivalente visual” do poema. A princípio talvez algo feito “para um público de uma pessoa só” (Ibid.), ou melhor, para umas poucas pessoas (a obra nunca foi vendida e fez parte da coleção de Alfred Stieglitz), tornou-se muito popular desde a sua doação ao Museu Metropolitano de Nova York e é atualmente a obra mais conhecida de Demuth (Eiseman, 1982:77).

O museu a exhibe lado a lado com o texto de Williams, mas é inquestionavelmente uma “*autonomous entity in itself*” (enti-

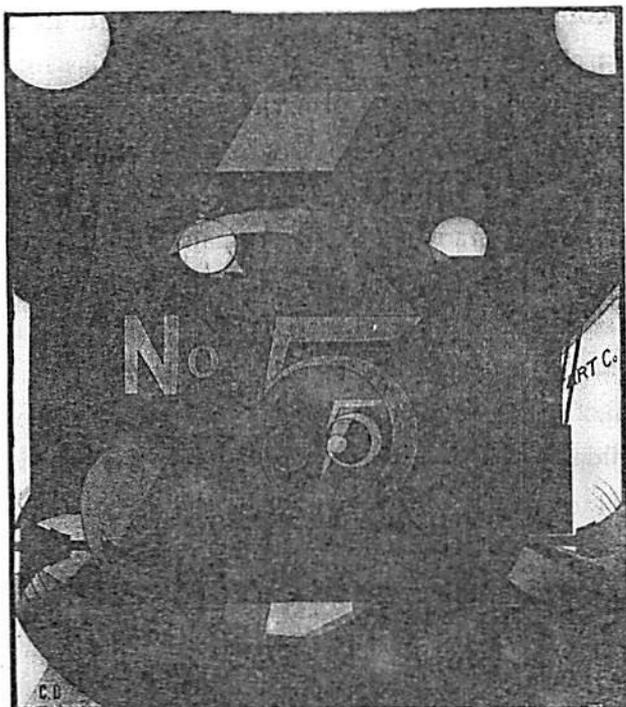


Fig. 5: Charles Demuth (1883-1935),
I Saw the Figure 5 in Gold, 1928.
Óleo sobre papelão, 90,2 x 76,2 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.
Coleção Alfred Stieglitz, 1949 (49.59.1).
All rights reserved, The Metropolitan Museum of Art.

dade autônoma por si própria; Tashjian, 1978:72), e aqueles que encontrem uma reprodução num contexto que nem mesmo explica o título, muito provavelmente construirão para a imagem um significado bem diferente. Em contraste com trabalhos iconograficamente determinadas como o *Tempest* de Fuseli, seus signos tornam a pintura de Demuth acessível a várias interpretações. As partículas de texto verbal: "BILL", "CARLO",

"*ART Co." e "W. C. W." em vermelho, na parte de baixo que combina com "C. D." à esquerda, são referências internas que não colocam restrições a um espectador não iniciado.

Mas, para qualquer pessoa consciente da associação literária, a pintura, cuja composição beneficiou-se das sugestões do poeta, se tornará um texto muito mais "fechado", no sentido do termo usado por Umberto Eco (1979). Tal espectador pode até mesmo construí-lo como uma transposição cuidadosa e complexa do poema (não exatamente como Williams, citado em Tashjian, 1978:72, o considerou). Acredito que, ao explorar essa possibilidade, é mais provável que iríamos prosseguir a partir da fonte para ver se todos os detalhes do texto verbal conciso foram transpostos, e como eles, assim como o poema em si, foram reconstituídos no quadro. Tal processo atribuirá aos signos visuais um significado específico que não seria assumido necessariamente numa leitura mais aberta. Além do mais, uma vez que isso tenha acontecido, é extremamente difícil restaurar à obra sua qualidade potencialmente aberta.¹⁷

Os ruídos do carro de bombeiro são evocados principalmente por associação, apoiados pela taquigrafia visual para rodas em rotação e pela linguagem moderadamente futurista (não cubista!) empregando faixas diagonais de diferentes cores e matizes, que se cruzam em várias direções e podem ser interpretadas como signos de velocidade, jogo de luzes e possivelmente também (mas somente por inferência do poema) como chuva. A característica mais surpreendente é o significado que Demuth dá à palavra central, "moving" (movendo-se). O "No. 5" em folha dourada reluzente, inserido dentro de um campo

retangular complexo de diferentes matizes de vermelho que o poema nos faz ver como a parte posterior de um carro de bombeiro¹⁸ está contido num numeral 5 amarelo mais largo, mais escuro e mais opaco que preenche quase que completamente o campo visual, mas toca a margem interna de um numeral 5 ainda mais largo e apagado, do qual somente um pequeno segmento curvo se vê no canto direito de cima; o espectador mentalmente completa a figura para além dos cantos da imagem. E dentro do numeral 5 dourado há um outro, proporcionalmente menor, em amarelos vivos. A diminuição sucessiva dos numerais representa um movimento para o fundo do campo visual, se distanciando do espectador; mas desde que os 5 não são concêntricos, os seus centros caindo mais e mais para a esquerda à medida em que os olhos se movem "para trás" a partir do numeral mais interno e luminoso, nós construímos o caminho do 5 bem à esquerda do leitor. O espectador então se identifica com o observador da cena, o eu da pintura e do poema vendo "*the figure 5 ... moving*".

Mas a pintura não significa somente movimento, ela também expressa o pretérito: "Eu vi". O momento privilegiado é o do 5 dourado, inscrito no vermelho do carro de bombeiro. Os dois numerais maiores, mais opacos e escuros, um dos quais existe quase exclusivamente como um construto mental, são vistos como representando momentos passados; conseqüentemente, o 5 mais interno, menor mas também mais luminoso, significa o último estágio da percepção: o presente. O momento dourado é mostrado como já existindo somente na memória.

Enquanto praticamente todos os detalhes importantes da pintura recebem significados específicos (e portanto limitadores) por referências ao poema, o quadro por sua vez elucida e reforça o aspecto mais crucial do texto de Williams: o fato de que o objeto de percepção é "o numeral 5" e não o carro de bombeiro. Ao nos oferecer uma imagem daquele numeral literalmente "em dourado" e ao fazer o 5 absoluto, removido de seu campo funcional em sua repetição mais ampla e completa, a pintura nos obriga a ser atenciosos (e não deixá-lo "desatento"), e a ponderar, em sua representação icônica, o "peso e urgência" com que o 5 move "denso" através da confusão de luzes, chuva e ruídos na cidade noturna. A ambigüidade do texto verbal que nos permite ler "movendo-se" (e, conseqüentemente, o que se segue) como qualificando tanto "o numeral 5" quanto "carro de bombeiro vermelho" é solucionada em favor do 5, contrabalançando a tendência do leitor de visualizar o carro de bombeiro se movendo ao invés do numeral.

Nessa leitura do quadro, as evidentes referências verbais ao poeta, ao invés de fortalecerem o caso, podem até mesmo tornar-se problemáticas. Alguém poderia inclinar-se a equacioná-las com a referência de Williams a "*Brueghel the painter*" em seu *Pictures*, obra posterior, uma característica que a meu ver é difícil de conciliar com o status de um texto como uma transposição. Aqui, entretanto, "BILL" e "CARLO" aparecem como signos luminosos entre as outras luzes da cidade no esquema representacional. Pode-se considerá-las também funcionando como significantes da presença do poeta no texto verbal, correspondendo às marcas do idioleto do pintor que caracte-

rizam a obra visual. A autoria conjunta do texto está convenientemente expressa na "assinatura" dupla; ao ocupar a posição central, as iniciais de Williams funcionam simultaneamente como título do "portrait poster".

Ler *I saw the Figure 5 in Gold* como um retrato do poeta, entretanto, é lê-lo como a tradução de um tipo diferente de texto daquela que temos examinado até agora. Obviamente, Demuth vê os traços característicos do poeta W. C. W. em sua obra ao invés de seu rosto, e pode-se presumir que ele escolheu "The Great Figure" como texto representativo desta obra. Mas ler o poema desta maneira é enfatizar aspectos diferentes do texto, ou enfatizar de forma diferente os aspectos até aqui considerados. Nossa preocupação com o quadro de Demuth tem sido principalmente com a recriação das características de percepção e representação do poema. Ao lê-la como um retrato, temos que reexaminar o que já afirmamos a esse respeito e interpretar a "forma íntima" do quadro como um equivalente do que Demuth viu como o estilo característico da poesia de Williams.

VI

As análises anteriores, que tiveram como objetivo demonstrar a viabilidade e os usos críticos de uma transposição intersemiótica de textos visuais e verbais, são moldadas na tradução interlingüal de poemas como poemas, e em grande parte, empregaram um conceito de tradução que busca equivalência. Tenho lidado com obras que estão, de várias

maneiras, dedicadas à representação, e tenho prestado muita atenção a correspondências na maneira de representar. Pouco foi dito sobre correspondências entre os significantes como tais, e ainda menos sobre as maneiras em que as texturas das marcas visuais e dos sons e marcas gráficas que são os aspectos materiais dos textos, podem ser vistos como estando relacionados uns com os outros. É naquele nível que os textos construídos e interpretados, e a verbalização dessas interpretações por leitores individuais, vão variar ainda mais e é aqui que estamos mais conscientes da inadequação de palavras para traduzir informação visual (e talvez também da violência contra o texto visual durante o processo).

Interpretação e tradução têm a ver com o significado e transferência do significado. Na visão essencialmente conservadora que adotei aqui, textos lidos como transposições intersemióticas são, portanto, analisados como signos que permitem a construção de um sentido muito semelhante ao significado que pode ser construído a partir de um signo em outro sistema semiótico. Como são os leitores que conferem significado aos textos segundo códigos, convenções e normas interpretativas endossadas por suas comunidades interpretativas, tenho sempre preferido apontar para possibilidades de interpretação ao invés de explicitar a minha; por outro lado, todo o meu empreendimento requer a demonstração de que sentidos quase idênticos podem ser construídos a partir de dois textos em diferentes sistemas de signos. É lógico esperar que a Semiótica ofereça ferramentas úteis para essa tarefa e, de fato, ela o faz. Mas ainda não temos uma Semiótica das "Artes" (um

rótulo cada vez mais questionável para os objetos sob consideração) que evitaria privilegiar uma arte sobre as outras; conseqüentemente, tenho tido que empregar bastante termos e conceitos usados em teoria e crítica literária. Como o meu modelo é, da mesma forma, baseado na intertextualidade literária, as preocupações e estratégias do estudioso de artes visuais podem ter sido negligenciadas. Curiosamente, à medida que nos voltamos para visões mais recentes da tradução interlingual e as aplicamos à transposição intersemiótica operante em textos que diferem daqueles que foram considerados até o momento, a ênfase se volta mais e mais para o visual.

Nos últimos anos, como Anne Brisset (1985:191) nos relembra, juntamente com a mudança de foco do texto-fonte como um modelo a ser reproduzido para o texto-alvo, "*ou plus exactement sur le déjà traduit (...) le concept même de traduction [s'est élargi] pour englober l'imitation, l'adaptation, le pastiche, la parodie et, de manière générale, toute interpénétration d'œuvres et de discours*".¹⁹ Essa nova perspectiva não muda apenas as questões colocadas nos estudos de tradução; em relação à transposição intersemiótica, ela também requer considerar espécies de poesia ekfrástica e de ilustração de texto que o modelo conservador adotado nas análises anteriores não atenderia (embora eu duvide que até mesmo essa visão mais ampla tornaria criticamente viável ler como transposições a maioria dos poemas sobre Ícaro mencionados anteriormente). Mas faz bastante sentido abordar como transposições intersemióticas os muitos exemplos nos quais os aspectos visuais dos textos verbais têm sido

intensificados por operações visuais adicionais. Essas são as obras intermediáticas nas quais o texto verbal tem sido incorporado ao novo signo.

Um exemplo decepcionantemente simples seria o da "tradução" de Jean-François Bory do ideograma chinês que simboliza "mulher", 女, ao cortar a sua silhueta a partir da foto de um busto feminino (Fig. 6). Desta forma, o ideograma supostamente torna-se legível para qualquer público, independente da língua. Ainda assim, uma questão levantada pelo texto de Bory é: Como leitores diferentes retraduziriam a imagem para um signo verbal? De fato, Bory complicou a situação ao adicionar uma chave lexical: o significado do ideograma é também explicado como "*femme*". Ao oferecer a sinédoque fotográfica tanto como um sinônimo visual de "*femme*" como um equivalente moderno do que foi uma vez um pictograma (mas que agora perdeu sua força icônica para a maioria dos leitores chineses ou japoneses), o francês provoca uma variedade de reações, algumas das quais podem ter mudado desde que ele criou o signo. O nosso prazer na engenhosidade da transposição pode ter dado lugar a reflexões sobre as relações entre os significantes, significados e interpretantes e finalmente sobre as diferenças entre códigos culturais e de gênero e suas implicações ideológicas.

Um novo gênero, desenvolvido principalmente por artistas contemporâneos brasileiros, consiste num desenvolvimento visual de textos verbais mais complexos que já são visualmente direcionados, usualmente poemas concretos. Júlio Plaza (1987) abordou a semiose dessa forma de transposição intersemiótica



tx = femme

Fig. 6: Jean-François Bory (1938-),
sem título [*femme*], 1968.
Fotografia recortada.

“como pensamentos em signos”, “como intercurso dos sentidos” e “como transcrição de formas”, e ofereceu uma tipologia ilustrada com exemplos de sua própria obra como artista visual. Limitações de espaço me impedem de inspecionar uma espécie de sua obra aqui, da mesma forma que não me permitem tratar de outro gênero de textos intermediáticos verbo-visuais que, apesar de ter recebido pouca atenção, está entre as

mais criativas invenções do século XX: logotipos de propaganda. Muitos logotipos podem ser vistos como transmutações de letras (acrônimos ou marcas) em signos icônicos dos objetos ou atividades que eles representam. Avaliar a sua eficácia em termos de semântica visual e verbal, de convenções de representação e abstração, de estética e retórica visuais, de códigos culturais e sociais que independem de mídia — isto seria verdadeiramente uma atividade crítica focalizando “o já traduzido” dentro de uma teoria funcional de tradução.²⁰

Finalmente, o conceito mais amplo de transposição intersemiótica também nos permite abordar uma peça criada em 1986 pela artista brasileira Regina Vater (Fig. 7), e outras obras visuais deste tipo. A primeira vista, parece ser uma fotografia banal de 9 x 12,5 cm, sobre um quintal desinteressante, um instantâneo colorido, desajeitadamente inclinado. O único item que chama atenção é um alvo para dardos jogado no meio de uma área irregular de lama negra, cercado por um gramado ressecado, e cujo contorno é demarcado em algumas partes por tijolos cinza. A parte visível do quintal está limitada ao fundo por um barracão branco com pintura descascada e telhado de metal enferrujado. Há um pedaço de cerca de arame na qual está encostada uma bicicleta e, atrás, a parede de uma casa simples. Atrás do barracão vêem-se troncos desfolhados e pedaços de um céu pálido. Um sol de fim de tarde colore algumas das árvores e faz o alvo se destacar em um ambiente que já está na sombra. Alguns dardos, pouco distintos na imagem, se encontram crivados no alvo. Um deles bem no centro. Seria essa a razão pela qual a fotografia foi tirada?



Fig. 7: Regina Vater (1943-), *American Backyard* (Quintal americano), 1986. Fotografia colorida, 12,5 x 9 cm. De uma série de cartões postais.

No verso da foto há a assinatura da artista e o título: "American Backyard". É o adjetivo que nos intriga — e que confirma nossa suspeita de que a área de lama negra tem curiosamente a forma do Brasil. Mesmo se tivéssemos identificado o

formato anteriormente e percebido que o alvo fica onde localizaríamos Brasília, precisamos da dica verbal para colocar todos os elementos em seus devidos lugares. A caracterização da América Latina como o quintal dos EUA, transposta para esta cena cuidadosamente preparada, dá à fotografia o seu caráter político pungente. Levemente transformada (“America’s backyard” > “American backyard”) e então carregada de implicações adicionais, a frase verbal é uma parte indispensável da obra, em que cada aspecto é lido de forma diferente uma vez que a interpretação foi guiada pela nossa identificação da função icônica da forma e da metáfora verbal contida no título. A banalidade da foto e da cena em si assume um novo significado de acordo com o que nós, leitores, trazemos — que inclui, obviamente, a nossa própria postura ideológica. Nossa atenção é firmemente focalizada no resultado da transposição, que, ao se basear numa multiplicidade de sistemas de signos e códigos, ilumina as implicações do texto-fonte aparentemente bastante inocente, se visto na perspectiva dos habitantes do quintal. A foto, que à primeira vista não parece propor qualquer direção interpretativa, passou a ser governada por um código chave que a torna essencialmente fechada. Ela pode decerto provocar uma variedade de leituras ideologicamente informadas, mas é difícil imaginar as condições que permitiriam ou obrigariam um leitor a escapar do código chave e então chegar a uma interpretação substancialmente diferente.

Há mais de duas décadas atrás, Haroldo de Campos (1963) discutiu a obra do tradutor como um ato crítico e criativo. A peça de Regina Vater é um perfeito exemplo dos dois. Ela também nos

lembra do status questionável da “Arte” no nosso tempo. Nem o quintal preparado nem a foto insignificante que ela produziu, ambos transposições críticas da frase verbal, parecem ter muito em comum com o verso lírico de Wang Wei e sua versão visual lendária. Mas a transposição de Regina não me parece menos engenhosa e a obra no contexto moderno não menos poderosa do que o antigo texto chinês que só pode ser construído em nossa imaginação.²¹

Tradução e revisão de* Thaís Flores Nogueira Diniz (UFMG),
Cibele Braga, Ariane Souza Santos, Claus Clüver,
Yun Jung Im e André Melo Mendes

Notas

1. A tradução para o inglês feita por Burton Watson (1984: 203), tem na sua linha final “*A monk in meditation, taming poison dragons*”, mas de acordo com meu informante, Wang Chi-ying, no original não há essa figura que poderia ter sugerido a interpretação do pintor; apenas caracteres para “paz (pacífico)” e “Zen”, indicando meditação budista. O quarto verso foi traduzido por Watson como “*Deep mountains, somewhere a bell*”. A conexão entre sino e templo é sugerida pelo título do poema e pelo aparecimento do carácter para “templo” no primeiro verso.

Alguns exemplos das tarefas pedidas na inscrição do exame para a academia de Hui-tsung e das pinturas executadas como resultado estão guardadas no *Hua Chi*, um relato do século XII da pintura contemporânea por Teng Ch’un. Aparentemente, a história sobre a tradução do verso de Wang Wei não está entre elas, mas, de acordo com Wang Chi-ying, é uma história bem conhecida entre os chineses.

2. Kranz acertadamente inclui neste gênero, não apenas textos inspirados por obras visuais que existem ou sabe-se que existiram, mas também textos que criam imagens mentais de pinturas ou esculturas imaginárias (*fiktive Bildgedichte*). No seu estudo preparatório de 1973, *Das Bildgedicht in Europa*, Kranz também incluiu poemas sobre artistas reais ou imaginários. Sua *Theorie* tem, em vez disso, uma categoria chamada "kumulatives *Bildgedicht*" que cobre, entre outros escritos, poemas sobre várias obras do mesmo artista, geralmente idealizadas como uma homenagem (Kranz, 1981:337-344).

3. No seu *Lexikon*, Kranz (1981:447) lista trinta e quatro poetas que escreveram sobre o *scaro* de Brueghel; quando ele escreveu o seu mais recente ensaio sobre esse assunto, ele já havia localizado quarenta e um poemas de *scaro* do século XX (Kranz, 1986:346).

4. Kranz, aqui, segue primeiramente o uso francês (Mallarmé, Tardieu, Souriau); o equivalente alemão seria para ele *Übetragung*, ao invés de *Übersetzung* (Kranz, 1981:32-34). Um colóquio nacional sobre transposições realizado em Toulouse em maio de 1986, tratou da questão "Como se efetua a passagem de uma arte a outra" (Ponnau, 1986:7). O termo "transmutação" de Jakobson poderia ser ainda mais apropriado, porém adotá-lo traria mais confusão terminológica.

5. O que se segue elabora e modifica parcialmente minha discussão anterior de Sexton e van Gogh (Clüver, 1978:22-23). De acordo com Kranz (1981:1213), "The Starry Night" é o único *Bildgedicht* de Sexton. Seu *Lexikon* lista oito poetas que escreveram sobre a pintura (Ibid.: 484). A *Noite Estrelada* de van Gogh tem sido, por sua vez, interpretado como inspirado por várias fontes literárias (Cf. Pickvance, 1986:103; Boime, 1984). Para um exemplo instrutivo de como tais conexões podem produzir leituras inteiramente diferentes das de Sexton, veja Layman (1983/84).

6. [Isto não me impede de sentir uma necessidade terrível de — posso dizer a palavra — religião. Então saio à noite para pintar as estrelas. Vincent van Gogh em uma carta a seu irmão] A cidade não existe, / a não ser por uma árvore de cabelos negros que surge / como uma mulher se afogando no céu quente. / A cidade está silenciosa. A noite ferve com onze estrelas. / Oh estrelada estrelada noite! É assim / que quero morrer. // Está se movendo. Estão todos vivos. / Até a lua se incha em seus aros de ferro alaranjado / para expulsar crianças de seu olho, como um deus. / A velha serpente não vista engole as estrelas. / Oh estrelada estrelada noite! É assim / que quero morrer: //

dentro dessa agitada fera da noite, / sugado por aquele grande dragão, para escapar / da minha vida sem bandeira, / sem barriga, / sem pranto. (Trad. Claus Clüver e Yun Jung Im)

7. A leitura que Sexton faz da pintura foi profundamente afetada pela discussão da obra feita por Meyer Schapiro (1950). Ele cita a sentença da carta de van Gogh que serve como epígrafe de Sexton. Fala de Vincent "pondo na sua pintura do céu a exaltação do seu desejo por uma união mística e libertação" e vê "na nuvem enroscada gigantesca e na crescente estranhamente iluminada ... uma reminiscência possivelmente inconsciente do motivo apocalíptico da mulher em dor do parto, cercada pelo sol e pela lua e coroada com estrelas, e a criança recém-nascida sendo ameaçada pelo dragão (Revelação 12: 1ssq.)" Ligando o "céu assombroso, transfigurado" do *Noite Estrelada* com aquele do *Campo de Trigo com Corvos*, Schapiro (1950:33-34) vê o último como "uma imagem de totalidade, como se respondesse a um desejo histórico a ser engolido e a perder o eu na vastidão". Na sua descrição que acompanha a reprodução colorida, Schapiro (Ibid.:100) fala novamente da "grande nebulosa espiral enroscada" que ele chama mais adiante de "nebulosa do dragão" para a qual "os ciprestes tremendos em forma de chama são o contraponto vertical da terra escura"; ele nomeia "as onze estrelas magnificadas e a lua incrível alaranjada, com uma luz entre as suas pontas" e fala da oposição formal da "corrente torrencial, impulsiva das pinceladas" que descrevem o céu e a representação da "cidade no primeiro plano ... com pinceladas curtas, distintas, horizontais, bem diferentes das curvas predominantes acima. ... As pequenas luzes amarelas das casas são todas quadradas ou retangulares, em contraste com as estrelas acima". Termina focalizando a "torre estreita da igreja, com a ponta atravessando o horizonte, assim como o topo do cipreste atravessa a nebulosa", uma dica que Sexton não aproveitou. A poetisa pode também ter conhecido o livro de Frank Elgar (1958), que reproduz o desenho de pena e tinta que van Gogh fez depois da pintura (mas que até mais recentemente foi considerado um rascunho preliminar). Elgar imprimiu o desenho e a pintura lado a lado, sobre trechos das cartas de van Gogh que continham sentenças como "A visão de estrelas sempre me põe a sonhar da mesma maneira ingênua que os pontos pretos do mapa me põem a sonhar de cidades e vilas" e "Tomamos um trem para ir a Tarascon ou Rouen e tomamos a morte para ir a uma estrela" (Ibid.: 176-77). Para uma leitura recente e muito mais complexa da pintura em seu contexto contemporâneo veja Bolme (1984).

8. "O cipreste é a árvore da morte nos países mediterrâneos, uma tradição que van Gogh reconheceu em suas cartas deste período. Ao mesmo tempo, é uma árvore sempre-viva que os antigos Romanos costumavam plantar em volta dos túmulos como símbolo da imortalidade" (Boime, 1984:96), costume que continua em muitas partes da Europa.

9. Estou assumindo intencionalmente e, na minha opinião, apropriadamente o exemplo de um espectador que encontraria a pintura de van Gogh no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque ou sua reprodução em uma introdução à pintura ou em uma história da arte moderna. É como Anne Sexton a viu. Ela não poderia tê-la visto no contexto da obra inteira de van Gogh dos anos 1889-90, como puderam fazer os espectadores da exposição *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers* no Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque em 1986-87, nem poderia ter consultado o catálogo desta exposição de Ronald Pickvance. Vista neste contexto, o cipreste perderia o seu ar de singularidade, a forma serpenteada emergiria mais claramente como signo de van Gogh para nuvens, e a informação de que *A Noite Estrelada* era uma pintura de estúdio e, mais do que isso, uma "colagem arbitrária de motivos separados" (Pickvance, 1986: 106), incluindo memórias de cidades holandesas inseridas nos arredores da Provence, minariam o sentido do espectador de confrontar a obra de um pintor que tinha "go[ne] out at night to paint the stars" (saído à noite para pintar as estrelas). É vão especular se tal conhecimento teria feito Anne Sexton escrever um poema diferente, mas é óbvio que um espectador com tal conhecimento veja uma pintura diferente daquela que ele encontra transposta para o texto de Sexton.

10. Fhares (pseudônimo de Alexander L. Czoppelt, n. 1939) descreveu para Kranz a gênese do poema, confirmando ter reencontrado a pintura já por muito tempo familiar em um livro de arte, e somente então ter entendido a "*Besonderheit der Darstellung des Tragischen in diesem, auf den ersten Blick idyllisch anmutenden Bild*" (a peculiaridade da representação do trágico neste quadro que à primeira vista parece tão idílico), o que o fez lembrar de uma situação semelhante em Kafka. "*Das Moderne dieser Brueghelschen Idee erregte mich, und am gleichen Tag entstanden 'im Handumdrehen' die vier Strophen des 'Ikarus'*" (Fiquei excitado pela modernidade desta idéia bruegheliana, e espontaneamente escrevi no mesmo dia as quatro estrofes de 'Icarus') (Kranz, 1975: 271). O poema apareceu originalmente em *Die Horen* 17 (1972: 252).

11. *Quando scaro caiu // Um lavrador estava arando calmamente e / cuspiu o seu fumo num largo / arco mestre não cai / do céu você / colhe o que semeou /*

E uma mulher estava de pé na sacada // quando *ícaro caiu* // E cantava com voz alta / e viu pelo canto dos seus olhos uma / perna branca desaparecer no / mar / um golfinho ela pensou e / pendurou as roupas lavadas de seu marido / E uma vaca se deixou montar // quando *ícaro caiu* // No quintal porcos chafurdavam um / boi grunhiu na lama e / galos brigavam pelas galinhas um / turista rapidamente fez um instantâneo / as penas coloridas o mar azul / e nele um veleiro orgulhoso // quando *ícaro caiu* // Cruzou com passageiros barulhentos / elegantemente sobre o ponto da queda e / rostos atrás de óculos escuros / sorvete entre os dentes / não olhavam para o sol / e ninguém ouviu o grito // quando *ícaro caiu* (trad. Yun Jung Im e Claus Clüver).

12. Sobre a produção do livro, ver Wilson-Bareau e Mitchell (contém 46 ilustrações).

13. E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão mais e mais, / E a minh'alma dessa sombra que no chão há mais e mais, / Libertar-se-á ... nunca mais! (trad. Fernando Pessoa)

14. "The Great Figure". By William Carlos Williams, from *Collected Poems 1909-1939*, v.1, copyright© 1921 by The Four Seas Company. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corporation, Agents for the State of William Carlos Williams

15. Há uma certa confusão sobre o título. A versão mais encontrada é a dada por Hughes. Alford Eiseaman, especialista em Demuth, amplia o título, adicionando *Homage to William Carlos Williams*, que direciona o espectador abertamente para o poeta, de quem a obra estaria fazendo um "poster portrait", gênero inventado por Demuth que fez uma série deste tipo (Farnham, 1971:147). Outros, como Dickran Tashjian, listam o título como *I Saw the Figure 5 in Gold (to W. C. W)*. O rótulo do museu mostra o título *The Figure 5 in Gold* que poderia ser tomado como estritamente denotativo, mas o painel próximo à pintura informa o leitor que a obra "is a 'poster portrait' of the American William Carlos Williams... [and] also an illustration of a specific poem" que o painel reproduz.

16. Entre a chuva / e as luzes / eu vi o número 5 / dourado / num vermelho / carro de bombeiro / movendo-se / com peso e urgência / tenso / desatento / com sinos batendo / sirenes uivando / e rodas retumbando / através da cidade escura (trad. Claus Clüver e Yun Jung Im).

Este é o texto como foi publicado em 1921 em *Sour Grapes* de Williams. É a versão que Demuth conheceu; Farnham and Tashjian a reproduzem. Para a republicação no seu *Complete Collected Poems* (1938), Williams removeu o

verso *"with weight and urgency"*; é a versão publicada em todas as coleções posteriores, reproduzida no painel do Museu Metropolitano e também encontrada em Dijkstra (1969:77). Marling (1982:172-73) imprimiu um rascunho anterior que não tem *"firetruck"* nele; os versos de 4 a 7 lêem: *"gold on red / moving / with weight and urgency / tense"* (o resto é idêntico às versões publicadas). O relato de Williams da sua experiência no caminho para a casa de Marsden Hartley, que motivou o poema, foi reproduzido em vários lugares. Dijkstra (1969: 76) vê o poema como "talvez uma das tentativas mais eficazes" de Williams para "experimentar as técnicas que ele aprendeu com as artes visuais". Marling (1982:174) confirma tal julgamento, mas também considera a possibilidade sugerida por Gail Levin, de que o poeta tenha se lembrado da abertura do poema "Anders" de Wassily Kandinsky, que ele talvez conheceu de Hartley: *"Es war eine große 3 — weiß auf dunkelbraun"* (Era um grande 3 — branco em fundo de castanho escuro)(Kandinsky, 1981:126).

17. Para Henry Sayre (1983), o quadro de Demuth elucida a qualidade de desenho abstrato que, para ele, o numeral 5 tem mesmo no poema; ele acha que esta qualidade foi reforçada no quadro *The Black Figure 5* de Jasper Johns, que "mais tarde a retrabalhou" (Ibid.: 299); veja também Geldzahler, 1965. De acordo com a reprodução em preto e branco (Sayre, 1983: 299), parece que Johns eliminou todas as referências a Williams. Isso também aconteceu nos cinco estudos de Robert Indiana sobre o "Demuth Five" (1963), reproduzidos em Farnham (1971).

18. Minha leitura da pintura é contrária à interpretação de James Breslin (1977: 261): *"Number and engine fracture ordinary perspective so that we see the firetruck simultaneously from front and side — in a way that allows Demuth to conflate streetlights with oncomings headlights, which (like the 5) energetically reverberate out toward the viewer"* (O numeral e o motor quebram a perspectiva comum de modo que vemos o carro de bombeiro simultaneamente de frente e de lado — numa forma que permita a Demuth unir luz da rua com faróis, que, como o numeral 5, reverberam energeticamente em direção ao espectador). Não nego a impressão de que os signos que indicam movimento a partir do espectador para as profundezas do espaço pictórico também sugerem um contra-movimento em direção a ele, mas não vejo nada que suporte a impressão que a pintura oferece uma visão lateral ou frontal do carro de bombeiro. Breslin (Ibid.) está simplesmente errado ao dizer que é *"the smallest 5"* que é *"literally a figure 5 in gold — that is, in gold leaf"* (o cinco menor é literalmente o numeral 5 em ouro — isto é, em folha de ouro), um erro que ele

pode ter copiado de Farnham (1971: 102). Por essas razões, não concordo em ver a obra em termos cubistas (Breslin, 1977: 262-263). Breslin (Ibid.: 251) vê a relação da pintura de Demuth com o poema de Williams como semelhante a do poema "Pot of Flowers" de Williams à uma outra pintura de Demuth, *Tuberoses*: "The poem (to adopt one of Williams' own distinctions) is not mere copying but an imitation of his friend's work" (O poema, para adotar uma das distinções do próprio Williams, não é uma mera cópia, mas uma imitação do trabalho de seu amigo).

19. ... ou, mais precisamente, sobre o já traduzido (...) o próprio conceito de tradução se alarga para incluir a imitação, a adaptação, o pastiche, a paródia e, de modo geral, toda interpenetração de obras e discursos.

20. Nota da tradutora: Clüver tratou do logotipo em 2005, e antes, da tradução de poemas concretos em 1997.

21. Este ensaio foi originalmente publicado em 1989 e reflete o discurso da época sobre o assunto.

*Traduzido do original em inglês: CLÜVER, Claus. On Intersemiotic Transposition. *Poetics Today*. Duke University Press, spring 1989, v.10, n.1, p.55-90.

Referências bibliográficas

- BEHRENDT, Stephen. Community Relations: The Roles of Artist and Audience in William Carlos Williams' *Pictures from Brueghel*. *American Poetry*, v.2, n.2, p.30-52, 1985.
- BOIME, A. Van Gogh's *Starry Night*: A History of Matter and a Matter of History. *Arts Magazine*, v.59, n.4, p.80-103, 1984.
- BORY, Jean-François. Sem título [femme]. In: SOLT, Mary Ellen (Ed.). *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press, 1970.
- BRESLIN, James. William Carlos Williams and Charles Demuth: Cross-Fertilization in the Arts. *A Journal of Modern Literature*, v.6, n.2, p.248-263, abril 1977.
- BRISSET, Annie. La traduction comme transformation paradoxale. *Texte*, v.4, p.191-207, 1985.

- CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. *Tempo Brasileiro*, n.4-5, junho-setembro 1963. (Republicado em CAMPOS, H. de. *Metalinguagem*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1970. p.21-38).
- CLÜVER, Claus. Painting into Poetry. *Yearbook of Comparative and General Literature*, v.27, 1978, p.19-34.
- CLÜVER, Claus. Traduzindo Poesia Visual. In: *Cânones & Contextos*. V Congresso ABRALIC [Associação Brasileira de Literatura Comparada], 1997, Rio de Janeiro. Anais V Congresso ABRALIC, v.1, p.311-327, 1997.
- CLÜVER, Claus. Mini-Icons: Letterforms, Logos, Logopoems. In: CLÜVER, Claus, PLESCH, Véronique e HOEK, Leo (Org.). *Orientations: Space / Time / Image / Word*. Word&Image 5. *Interactions*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005. v.5, p.263-85.
- DIJKSTRA, Bram. *The Hieroglyphics of a New Speech: Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of Williams Carlos Williams*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969.
- ECO, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979. Introduction: The Role of the Reader, The Poetics of the Open Work, p.3-67.
- EISEMAN, Alvord L. *Charles Demuth*. New York: Watson-Guption, 1982.
- ELGAR, Frank. *Van Gogh: A Study of His Life and Work*. Trad. James Cleugh. New York: Praeger, 1958.
- FAIRLEY, Irene R. On Reading Poems: Visual and Verbal Icons in William Carlos Williams' *Landscape with the Fall of Icarus*. *Studies in Twentieth-Century Literature*, v.6, p.67-97, 1981/1982.
- FARNHAM, Emily. *Charles Demuth: Behind a Laughing Mask*. Norman: University of Oklahoma Press, 1971.
- FHARES, Alexander. Ikarus. In: KRANZ, Gisbert (Ed.). *Gedichte auf Bilder: Anthologie und Galerie*. Munique: dtv, 1975.
- GELDZAHLER, Henry. Numbers in Time: Two American Paintings. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v.23, p.295-299, 1965.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976.
- HUGHES, Robert. *The Shock of the New*. New York: Knopf, 1982.
- JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. *Selected Writings: Word and Language*. The Hague: Mouton, 1971. v.2, p.260-266.

- KANDINSKY, Wassily. *Sounds*. Trad. e Introd. Elizabeth R. Napier. New Haven, CT: Yale University Press, 1981.
- KRANZ, Gisbert. *Das Bildgedicht in Europa: Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Paderborn: Schöningh, 1973.
- KRANZ, Gisbert. *Das Bildgedicht; Theorie, Lexikon; Bibliographie*. V.1. Köln: Böhlau Verlag, 1981. 2 v.
- KRANZ, Gisbert. *Meisterwerke in Bildgedichten: Rezeption von Kunst in der Poesie*. Frankfurt am Main: Lang, 1986.
- KRANZ, Gisbert (Ed.). *Gedichte auf Bilder: Anthologie und Galerie*. Munique: dtv, 1975.
- LAYMAN, Lewis M. Echoes of Walt Whitman's 'Bare-Bosomed Night' in Vincent van Gogh's *Starry Night*. *American Notes and Queries*, v.12, p.105-109, 1983/1984.
- MARLING, William. *William Carlos Williams and the Painters*. Athens: Ohio University Press, 1982.
- MITCHELL, Breon (Ed.). *The Complete Illustrations from Delacroix's "Faust" and Manet's "The Raven"*. Bloomington: Lilly Library of Indiana University; New York: Dover, 1981.
- PICKVANCE, Ronald. *Van Gogh in Saint-Rémy and Anvers*. New York: Metropolitan Museum of Art, Abrams, 1986.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- PONNAU, Gwenhäel. Avant-propos. In: MANSAU, Andrée e PONNAU, G. (Org.). *Transpositions*. Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail, v.7-8. Toulouse: Service des Publications, U.T.M., 1986.
- ST.-PIERRE, Paul. Translation and Writing. *Texte*, v.4, p.223-233, 1985.
- SAYRE, Henry M. *The Visual Text of William Carlos Williams*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.
- SCHAPIRO, Meyer. *Vincent van Gogh*. New York: Abram, 1950.
- SEXTON, Anne. *The Starry Night. All My Pretty Ones*. Boston: Houghton Mifflin; Cambridge: Riverside Press, 1962.
- STEINER, Wendy. *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- TASSHIAN, Dickran. *William Carlos Williams and the American Scene, 1920-1940*. New York: Whitney Museum of American Art; Berkeley: University of California Press, 1978.
- TAYLOR, John. F. A. *Design and Expression in the Visual Arts*. New York: Dover, 1964.

- WATSON, Burton (Ed. e Trad.). *The Columbia Book of Chinese Poetry: From Early Times to the Thirteenth Century*. New York: Columbia University Press, 1984.
- WEISSTEIN, Ulrich. Verbal Paintings, Fugal Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatist. *Yearbook of Comparative and General Literature*, v.27, p.7-18, 1978.
- WEISSTEIN, Ulrich. The Partridge without a Pear tree: Pieter Brueghel the Elder as an Illustrator of Ovid. *Comparative Criticism*, v.4, p.55-83, 1982.
- WILLIAMS, Carlos William. *Sour Grapes*. Boston: Four Seas, 1921.
- WILLIAMS, Carlos William. *The Complete Collected Poems of William Carlos Williams 1906-1938*. Norfolk, CT: New Directions, 1938.
- WILLIAMS, Carlos William. *The Autobiography of William Carlos Williams*. New York: New Directions, 1951.
- WILLIAMS, Carlos William. Landscape with the Fall of Icarus. *Pictures from Brueghel and Other Poems: Collected Poems 1950-1962*. New York: New Directions, 1962. v.4
- WILSON-BAREAU, Juliet, MITCHELL, Breon. Tales of a Raven: The Origins and Fate of *Le Corbeau* by Mallarmé and Manet. *Print Quarterly*, v.6, 1989. p.258-307.
- WILSS, Wolfram. *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett, 1977.

A TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA

Por uma classificação pragmática

Leo H. Hoek
Vrije Universiteit

*Il n'est peut-être pas erroné d'étudier
les formes de la communication humaine uniquement
au niveau de l'ouïe et de la vue.*

Kibédi Varga¹

Inúmeros tipos de textos, literários ou argumentativos, inspiram-se em fontes artísticas e têm um referencial pictural. Em relação aos textos literários, os mais conhecidos são a poesia pictural² (por exemplo, o soneto de Baudelaire intitulado *Sur "Le Tasse en prison"* d'Eugène Delacroix, ou o poema de Char sobre *Les Casseurs de cailloux* de Courbet) e o romance de arte (*Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, *L'Œuvre* de Zola, *Manette Salomon* dos Goncourt, etc.). O exemplo mais evidente de poesia pictural é, sem dúvida, a *ekphrasis* clássica, suplantada em seguida por seu avatar moderno, a "transposição da arte", essa moda século XIX que consiste em passar de um modo de expressão estética a outro

(do pictural ao literário, ao musical, etc., ou inversamente). Quanto aos textos argumentativos, podemos citar os *Salons* (de Diderot, de Gautier, etc.), a crítica de arte, os trabalhos de história da arte ou de teoria da arte, os catálogos de exposições, etc. Do mesmo modo, faremos a distinção entre "literatura de arte", que visa a imitação, a transposição ou a descrição literária de obras artísticas, e o "comentário de arte", interessado na construção de um saber. Literatura de arte e comentário de arte instituem, de maneira mais ou menos explícita, relações entre o texto e a imagem. Ora, os tipos de relações que podemos distinguir entre o texto e a imagem dependem — tal é nossa hipótese — da sua situação de produção/recepção, e não mais da natureza intrínseca do texto ou da imagem.

Tipos de relações texto/imagem

Pretendemos demonstrar, aqui, que o resultado de uma classificação das relações possíveis entre o texto e a imagem depende da situação de comunicação: relativa tanto à produção, quanto à recepção. Uma taxionomia das relações texto/imagem que almejasse reunir essas duas perspectivas,³ poderia confundir os critérios de sucessividade e o de simultaneidade. A sucessividade (texto existindo antes da imagem, ou imagem existindo antes do texto) caracteriza a perspectiva da produção; a simultaneidade (texto situado em uma imagem, imagem situada em um texto, texto próximo a uma imagem, imagem próxima a um texto) determina a perspectiva própria à recepção. Somos da

opinião que importa distinguir claramente entre essas duas perspectivas, porque a escolha em favor de uma ou de outra, como ponto de partida para uma classificação das relações texto/imagem, resulta em uma categorização essencialmente diferente. A fim de demonstrá-lo, tomaremos como exemplos o livro ilustrado e o emblema. Nos dois casos há, para o receptor, a presença simultânea do texto e da imagem. Do ponto de vista da produção, por outro lado, a ilustração e o emblema são marcados pela sucessividade: no caso da ilustração, é a imagem que explica e interpreta um texto pré-existente e, no caso do emblema, é o texto que descreve e explica uma imagem concebida antes dele.⁴ Esta diferença se anula em uma taxionomia que privilegia o ponto de vista do receptor, para quem o emblema e a ilustração são, ambos, casos de apresentação simultânea.⁵ Uma taxionomia que privilegia, ao contrário, a perspectiva da produção, caracterizará diferentemente a ilustração (primazia do texto) e o emblema (primazia da imagem). Esse exemplo mostra bem como é importante distinguir entre produção e recepção ao examinarmos os tipos de relação entre o texto e a imagem.

Partindo do ponto de vista da produção da relação texto/imagem, nos perguntaremos, portanto, se o texto precede a imagem (como na ilustração) ou se ocorre o inverso (no caso da *ekphrasis*). A primazia do texto sobre a imagem e a primazia da imagem sobre o texto constituem, da perspectiva da produção, duas categorias distintas. Ao contrário, quando se escolhe a perspectiva da recepção, duas outras categorias se impõem: de um lado, a apresentação simultânea, quando discurso visual e

discurso verbal são combinados — como no discurso misto (cartazes, selos, propagandas) — ou imediatamente justapostos — caso dos livros ilustrados. E, em seguida, a (co)referência, que se manifesta quando texto e imagem autônomos são comparados em virtude de correspondências históricas, individuais ou coletivas. Quando um poema (*Le Cimetière d'Eylau* escrito por Hugo em 28 de fevereiro de 1874 e publicado em *La Légende des siècles*) e uma pintura (*Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*, pintado em 1808 pelo barão Gros) remetem, independentemente e diferentemente (“batalha” x “cemitério”!), ao mesmo acontecimento histórico (a batalha de sete de fevereiro de 1807 contra os prussianos e os russos), tem-se, nesse caso, uma (co)referência histórica. Quando uma imagem e um texto são associados em virtude de afinidades pessoais, a referência será considerada individual. Um exemplo: a personagem Maigret nos romances policiais de Simenon é, para mim como sem dúvida para muitos outros, sobredeterminada pelo papel de Jean Gabin nos filmes realizados após esses romances. Por vezes, também, a referência é coletiva; um texto como o “discurso do trono” evocará, inevitavelmente, para todos os holandeses, imagens estereotipadas: a rainha, a turnê por La Haye na carruagem real dourada e a leitura do texto diante do Parlamento. As relações texto/imagem fundamentadas a partir da (co)referência não são nem imediatas nem objetivamente presentes, mas passam sempre pela consciência de um sujeito-receptor responsável por sua aproximação. Somente as relações imediatas entre o texto e a imagem geram textos nos quais discurso verbal e discurso visual estão fisicamente próximos.

Portanto, convém distinguir, em princípio, três tipos de relações físicas entre o texto e a imagem: a primazia da imagem e a primazia do texto (do ponto de vista da produção) e a apresentação simultânea do texto e da imagem (do ponto de vista da recepção).

Primazia da imagem

A imagem precede o texto quando este encontra sua origem, sua razão de ser, sua referência naquela. A submissão do texto — ao menos presumida — à imagem constitui o critério para se falar em primazia. A relação é instaurada a partir do discurso verbal; trata-se, então, de uma relação orientada em que o texto pressupõe a imagem. Dois casos se apresentam:

1. Às vezes, a transposição intersemiótica da imagem à escrita se faz no interior de uma só obra de arte. Isto ocorre quando o texto — título inscrito sobre a moldura do quadro, legenda de uma imagem, palavras grifadas na margem — tem por função nomear e identificar a imagem: função esta que resulta em uma obra multimedial.⁶ (cf. *infra* gráfico 2)

2. Mais freqüentemente, a transposição intersemiótica se faz de uma obra de arte à uma outra, verbal; entre elas existe uma relação transmedial (cf. *infra* gráfico 2). A função da obra verbal torna-se, então, mais variada:

a) comentar uma imagem, por exemplo, nos tratados de teoria, de história ou de crítica da arte, nos manifestos ou programas artísticos, como os relatos dos *Salões*, e os trabalhos

de estética. O autor do comentário se coloca a serviço da obra de arte, para analisá-la, explicá-la, situá-la em seu contexto. Se, em geral, o comentário tem por função informar a respeito da arte, às vezes seu objetivo ultrapassa os limites da arte visual. Como demonstrou Kibédi Varga (1985), com frequência os poetas modernos que falam sobre pintura falam, ao menos de um modo implícito, tanto de poesia quanto de pintura. Seu "metadiscurso indireto" revela, de fato, uma arte poética disfarçada, porque expressa por intermédio de um discurso sobre a pintura.

b) transpor (poetizar) uma imagem pela escrita, atualizar um sentido pictural nos textos: *ekphrasis*, transposição de arte.⁷ A poesia "transposicional" buscaria transferir a imagem para a escrita; ela se serve dos mesmos temas que a arte para imitá-la e, mais comumente, para rivalizar com ela. Em geral, a poesia se esforça em exprimir verbalmente as mesmas emoções provocadas pela obra de arte. Mas, às vezes, o sentido da obra de arte original é desviado pela ironia ou pela paródia. Assim, Rimbaud escreveu o provocante soneto *L'Éclatante Victoire de Sarrebrück — remportée aux cris de Vive l'Empereur*, que é a descrição paródica de uma imagem popular de propaganda militar e que constitui o último avatar da *ekphrasis* clássica⁸ (Fig. 1),

Como o objetivo ekphrástico original é, na maioria das vezes, rapidamente esquecido, a poesia pictural, de natureza metafórica, não passa de um pretexto para uma poesia autônoma. Nesse sentido, Anne-Marie Christin⁹ afirma: "a descrição se tornará poema ao oferecer verbalmente ao leitor não mais a realidade da imagem e, sim, o abalo do seu espetáculo iluminado através de uma palavra". A transposição, concebida desse



Fig. 1: Batalha de Saarbrück
Imagem de Epinal (1870) que inspirou a Rimbaud o seu soneto:

*Au milieu, l'Empereur, dans une apothéose
Bleue et jaune, s'en va, raide, sur son dada
Flamboyant : très heureux, — car il voit tout en rose,
Féroce comme Zeus et doux comme un papa (...).*

modo, tem por resultado a suplantação da obra de arte visual original pela obra de arte literária. Não somente a obra de arte, mas também o estilo de um artista ou de um movimento artístico pode se tornar o objeto da transposição de arte: o impressionismo, por exemplo, é transposto para a "escrita-artista" dos Goncourt ou para a poesia de Verlaine; Kokoschka tem manifestado o expressionismo dos seus quadros em seus próprios dramas, e a escrita de Gertrude Stein se apresenta como uma transposição cubista. Notadamente, os artistas dotados de um "duplo dom" como Blake, Hugo, Strindberg ou Van Gogh¹⁰ buscam de bom grado realizar uma transposição intersemiótica.



Fig. 2: Edouard Manet, *Almoço na Relva*, 1863.
Musée d'Orsay, Paris.

c) relatar uma imagem, inserindo em um texto narrativo a descrição de uma obra de arte. No romance de arte, em que o protagonista é pintor, músico ou escultor,¹¹ o autor introduz, voluntariamente, descrições de obras de arte. A descrição de uma obra de arte, freqüentemente imaginária, constitui, como na *ekphrasis* clássica, uma parte destacável em um texto épico: este é o caso das numerosas descrições de quadros reais, imaginados ou simplesmente projetados em *L'Œuvre*, de Zola. Reconhecemos, sem dificuldade, *Le Déjeuner sur l'herbe* (Fig. 2) de Manet, no trecho seguinte, no qual é descrito o quadro *Plein air*, do pintor Claude Lantier:

O senhor com jaqueta de veludo estava inteiramente esboçado; (...) as pequenas silhuetas do fundo, as duas mulheres lutando ao sol, pareciam ter se afastado no tremular luminoso da clareira; enquanto que a figura maior, a mulher nua e estendida ao chão, apenas ligeiramente indicada, ainda flutuava (...).

↳ Confrontamo-nos com uma variante particular quando, em certas passagens de um romance, o mundo da ficção é descrito como se fosse um quadro. *L'Œuvre* pode servir, aqui, de exemplo. Durante um pequeno passeio com Christine, Claude se detém na ponte dos *Saints-Pères* para voltar-se em direção à ponta da ilha da *Cité*. Ali, ele vislumbra fixamente o coração de Paris com o olhar do pintor e exclama:

Veja! Veja!

Logo no primeiro plano, abaixo deles, estava o porto Saint-Nicolas, as cabines inferiores dos escritórios de navegação... (...) Depois, ao centro, o Sena surgia vazio, esverdeado, com pequenas ondas dançantes, salpicado de branco, azul e de rosa. (...) Mais abaixo, o Sena seguia ao longe; (...) Todo o fundo se enquadrava ali, nas perspectivas das duas margens (...).

É curioso notar que esta variante da transposição de arte termina por congelar a cena pictural descrita e opõe-se, por conseguinte, à *ekphrasis* original, dinâmica por definição. Com efeito, a transformação pictural narrada nesse fragmento consiste em

converter uma realidade dinâmica (o coração de Paris) em um artefato estático (um quadro), enquanto a *ekphrasis* opera a transformação literária de um artefato estático, uma obra de arte, em uma realidade verbal dinâmica.¹²

A descrição de uma obra de arte no interior de um texto tem uma função narrativa. De acordo com o efeito visado, podemos distinguir, com Sophie Bertho (1990), a cujos exemplos também recorro, quatro funções diferentes:

— função psicológica, que busca caracterizar os personagens a partir das suas reações à arte: o passeio dos noivos ao Louvre, em *L'Assommoir*;

— função retórica, que consiste em produzir o efeito da arte sobre um dos personagens da narrativa: é a semelhança entre Odette e *Zéphora* de Botticelli, que suscita o amor de Swann;

— função estrutural, que projeta a estrutura pictural sobre a obra literária: "o tema pictural se apresenta, então, como a *mise en abyme* do tema ficcional", escreve Yvette Went-Daoust,¹³ que oferece o seguinte exemplo: *Le Chef-d'œuvre inconnu* refere-se a um quadro de Porbus intitulado *La Marie Egyptienne*; ora, a imagem de Maria, que se prostitui para poder pagar uma travessia de barco, demonstra ser uma *mise en abyme* de Gillette, que também se prostitui ao se oferecer como modelo para o pintor Frenhofer. Trata-se de uma *mise en abyme* predicativa;

— e, finalmente, Sophie Bertho distingue uma função ontológica: a obra de arte simboliza o próprio sentido da obra literária: a pintura de Elstir assume esta função na *Recherche du temps perdu*.

Primazia do texto

A primazia do texto implica a transposição do texto à imagem; esta pressupõe o texto que a inspira: um texto, na maioria das vezes literário, se encontra na origem da imagem, Novamente, dois casos se apresentam:

1. Algumas vezes, a transposição intersemiótica se realiza no interior de uma só obra: a ilustração de livros é o caso mais evidente; outro exemplo é um quadro como *La Géante* de Magritte (Fig. 3), que ilustra o soneto homônimo de Baudelaire, pintado na margem da tela; finalmente, citaremos o exemplo do "livro de artista". Como no parágrafo precedente, trata-se, aqui,

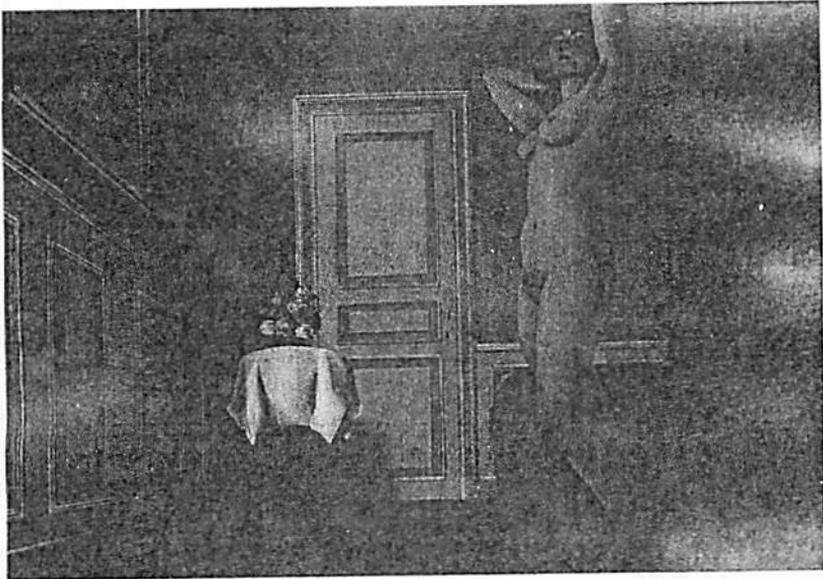


Fig. 3: René Magritte, *A Gigante*, 1929-1930.
Museum Ludwig, Colônia.
Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2006.

de uma obra multimedial (cf. *infra* gráfico 2), em que o elemento verbal e o elemento visual são auto-suficientes, o que significa que a coerência individual de um e de outro permanece intacta.

2. Em geral, a transposição da escrita à imagem resulta em duas obras diferentes, realizadas através de dois meios diversos: é o caso das obras de arte inspiradas por temas literários e filmes realizados a partir de romances. Entre o texto e a imagem existe, então, uma relação de intertextualidade transmedial (cf. *infra* gráfico 2).

Nem a primazia da imagem nem a do texto implicam, *per se*, uma relação mais estreita entre o elemento visual e o elemento verbal: o discurso ekphrástico não está nem mais nem menos estreitamente ligado à obra de arte que ele descreve do que a ilustração ao texto, que é a sua razão de ser. Com efeito, a leitura do texto ilustrado é indispensável para compreender a significação da imagem que o ilustra, como é indispensável a contemplação da obra de arte para se fazer uma idéia precisa do que o poema ekphrástico narra ou descreve. Na transposição intersemiótica, o discurso primário — imagem ou texto — funciona automaticamente e, com frequência, injustamente, como norma de avaliação absoluta em relação ao discurso secundário. O antigo adágio *post hoc, ergo propter hoc* explica por que o leitor tem uma tendência natural a julgar a ilustração a partir da sua fidelidade ao texto e a poesia pictural a partir da sua fidelidade à imagem. Quanto mais o discurso secundário se aproxima do discurso primário, mais ele corre o risco de ser considerado uma simples tradução intersemiótica, e não uma transposição intersemiótica autônoma.¹⁴ Isto ocorre com mais

freqüência quando é a imagem que prima, como na *ekphrasis*; porém, ocorre com menos freqüência quando é a escrita que prima, como no caso das obras de arte inspiradas em textos literários.¹⁵

Simultaneidade do texto e da imagem

Quando o texto e a imagem perdem sua auto-suficiência, eles deixam de existir independentemente e se apresentam simultaneamente em um único discurso. No interior deste discurso, a relação física entre o texto e a imagem pode ser mais ou menos estreita: o texto e a imagem podem se combinar para formar um discurso verbal e visual composto, com cada um mantendo sua própria identidade (discurso misto), ou então eles podem se fundir de modo inextricável (discurso sincrético) (cf. *infra* gráfico 2):

1. Discurso misto: por exemplo, cartazes, selos, histórias em quadrinhos, propagandas, etc. Um caso especial deriva da inscrição de textos na imagem:¹⁶ por exemplo, a assinatura¹⁷ ou os textos pintados sobre cartazes, letreiros ou bandeiras, e inseridos de maneira natural e homogênea em uma imagem.¹⁸ Há, também, as legendas, títulos ou dedicatórias marcadas sobre a própria tela, como em *L'Œil cacodylate* de Picabia (1921) (Fig. 4).

2. Discurso sincrético: este se compõe de signos heterogêneos, que dizem respeito ao texto e à imagem ao mesmo tempo, ainda que em graus variados. O caligrama ou a tipografia são exemplos de discursos em que, em certo grau, a escrita é composta de imagens, da mesma forma que essa imagem é formada

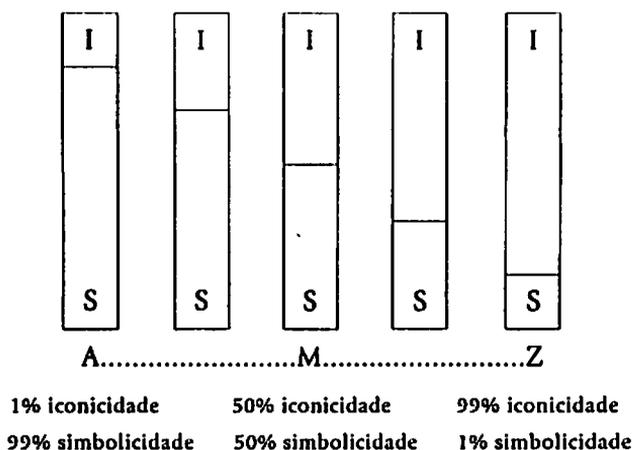


Gráfico 1: *graus de inserção do texto e da imagem no discurso sincrético*

Na extremidade A da escala se encontram os signos simbólicos que funcionam quase inteiramente como elementos verbais, porém disfarçados em signos icônicos; por exemplo, as letras adornadas dos alfabetos de fantasia¹⁹ (Fig. 5), a composição tipográfica (diagramação, tipos de letras, impressão),²⁰ as capitulares, miniaturas e caligrafias. Citaremos como exemplo poético a extensão das estrofes nos *Djinns* de Victor Hugo: crescente na primeira metade e decrescente na segunda metade do poema, ela representa de maneira icônica a chegada e o desaparecimento dos espíritos maléficos. Encontraremos exemplos picturais na obra de Magritte (Fig. 6: "ceci n'est pas une pipe", *La Trahison des images*), nos artistas de CoBrA, em Bruce Naumann, Marlène Dumas, etc.

Na extremidade Z da escala encontram-se os signos icônicos, nos quais matéria simbólica foi incorporada em sua

Fig. 5: Alfabeto desenhado por Daumier (detalhe), 1836. Letra V, como Varga.



origem (letras, textos), mas cuja função verbal foi quase completamente perdida. As letras e os textos são ali empregados, originalmente, um pouco à maneira das frutas de Arcimboldo, utilizadas na composição de seus retratos: funcionando como

matéria plástica, elas perdem sua função primitiva. Remetemos às colagens de textos das pinturas cubistas de Picasso ou de Braque, às montagens, aos textos incorporados às obras de Klee ou ao *Alphabet 1969*, de Jasper Johns. Mesmo uma série de símbolos como em *Succession* (1935), de Kandinsky (Fig. 7), rivaliza com a escrita.²¹

O fenômeno dos textos captados em uma imagem tem seu equivalente verbal: a imagem integrada à própria escrita (enten-

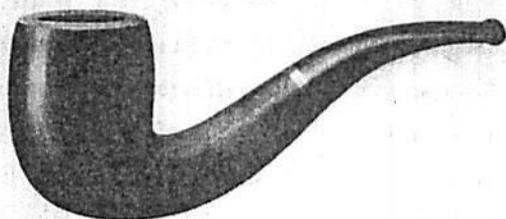


Fig. 6: René Magritte, *A Traição das imagens*, 1929. Los Angeles County Museum of Art. Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2006.

Ceci n'est pas une pipe.

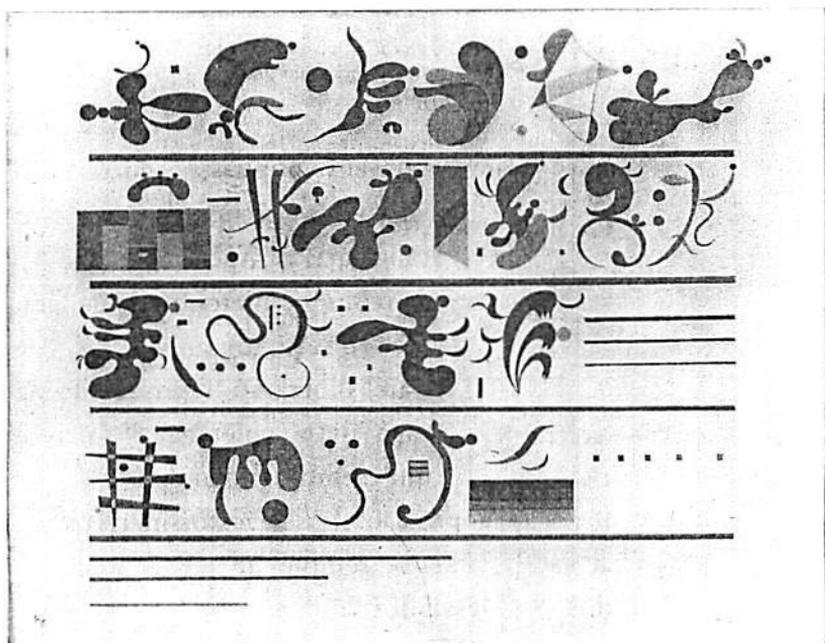


Fig. 7: Vassily Kandinsky, *Sucessão*, 1935.
Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Adquirido em 1944.
The Phillips Collection, Washington, D.C.

didada não mais como uma ilustração, é claro). Trata-se de signos visuais que compõem, integralmente, a obra de arte verbal e que não poderiam ser suprimidos sem uma conseqüente mutilação do texto: era prática comum na literatura de vanguarda (Maurice Roche, por exemplo), existindo igualmente em textos mais antigos: o “laço” inserido por Laurence Sterne em seu *Tristram Shandy*,²² ou a coletânea dos *Contes bruns* (1832) de Balzac, Chasles e Rabou (Fig. 8), que assinam na página de rosto com a imagem de uma cabeça invertida.

No meio da escala (M) se encontram os signos sobre os quais há maior dificuldade em dizer se constituem textos ou

CONTES BRUNS

PAR UNE



TETE A L'ENVERS

Fig. 8:
Balzac, Chasles et Rabou,
Contes bruns par une tête à l'envers,
1832.

imagens: a poesia concreta ou visual, os *carmina figurata*,²³ os caligramas de Apollinaire (Fig. 9), os rébus, os hieróglifos, ideogramas ou pictogramas. *Bis*, de Carel Blotkamp, reproduzido na capa desta coletânea,²⁴ oferece um exemplo pictural.

Qualquer que seja a posição desses textos-imagens ou imagens-textos na escala, trata-se sempre de textos mais ou menos "artificados",²⁵ desviados ou adornados; e, com frequência, isso ocorre independentemente do seu sentido primitivo. Do mesmo modo, é difícil admitir um corte radical entre, por exemplo, a poesia verbal e a poesia concreta, uma vez que a função dos elementos imagéticos na poesia visual é sempre



Fig. 9: Caligrama de
Guillaume Apollinaire,
1915.
(detalhe)

Texto/imagem: relação transmedial	discurso multimedial	discurso misto	discurso sincrético					
separabilidade:	+	+	-					
autosuficiência:	+	-	-					
politextualidade:	+	-	-					
Imbricação:	transposição	justaposição	combinação					
esquema:	imagem → texto texto → imagem	<table border="1"><tr><td>imagem</td><td>texto</td></tr></table>	imagem	texto	<table border="1"><tr><td>imagem texto</td></tr></table>	imagem texto	<table border="1"><tr><td>imagem</td></tr></table>	imagem
imagem	texto							
imagem texto								
imagem								
exemplos:	ekphrasis, crítica de arte romance-foto	emblema, ilustração, título	cartazes, quadrinhos, publicidade					
			tipografia, caligrama, poesia visual					

Gráfico 2: tipos de relações intersemióticas

mais ou menos baseada na língua.²⁶ A escrita na poesia visual é encarada como imagem: o texto que é normalmente instrumento de codificação lingüística torna-se, aqui, objeto de um outro tipo de codificação: a icônica.

Transposição (relação transmedial), justaposição (discurso multimedial), combinação (discurso misto) e fusão (discurso sincrético) representam, assim, os graus em ordem crescente de imbricação do texto e da imagem.²⁷ Estes quatro graus se deixam distinguir a partir de três traços pertinentes: separabilidade (o signo visual e o signo verbal pertencem a sistemas significantes diferentes e se deixam isolar um em relação ao outro), auto-suficiência (a coerência individual de um e de outro permanece intacta) e a politextualidade (muitas obras diferentes estão em jogo) (gráfico 2).

Assim, esperamos ter demonstrado o quanto a distinção entre processos de produção e processos de recepção é importante para proceder a uma classificação das relações texto/imagem.

Crítérios como “primazia da imagem”, “primazia do texto” e “simultaneidade” são pertinentes para proceder a uma classificação pragmática dos tipos de transposição intersemiótica e, por conseguinte, das relações entre o texto e a imagem.

*Tradução** de Márcia Arbex (UFMG) e

Fernando Sabino (PIBIC/CNPq)

Notas

1. *Discours, récit, image*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1989. p.90.
2. Para designar o discurso verbal que tem por referência uma obra de arte, utilizaremos o termo “pictural” (Went-Daoust, 1987; Scott, 1991; Krieger, 1992: 2), embora esse termo seja inconveniente por sugerir um discurso próprio à pintura; trata-se simplesmente, então, de indicar por esse termo que tal discurso orientado pelas belas-artes encontra ali seu ponto de partida.
3. Por exemplo, as classificações propostas por Rio, 1976; Kibédi Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*, *Poetics Today* X, 1, 1989, p. 31-53; Lund, 1992.
4. Cf. Scholz, 1992. p.119-120.
5. Cf. Lund, 1992. p.8.
6. *Multimédiale*, no original. [N.T.]
7. Cf. Kranz, 1981 e 1987.
8. Fonte do texto e da imagem. In: Hamon, 1991. p.120-121.
9. Christin, 1992. p.131-132.
10. Cf. Hoek, Van Gogh and Zola. A case of Formal Similarity. In: *Neophilologus*, 77, 1993, p.343-354.
11. Cf. Laurich, 1983.
12. Cf. Lund, 1992. p.1-2, e 63 sq.
13. Went-Daoust, 1987. p.49.
14. Cf. Jakobson, 1963. p.79-80 ; Cluver, 1989 ; Corlée, 1994.
15. Cf. Van-Eecke, 1989.

16. Cf. Butor, 1969.
17. Cf. Gandelman, 1985.
18. Cf. Wallis, 1973.
19. Cf. Massin, 1993.
20. Cf. Hoek, "Le Hasard vaincu mot par mot'. *Une révolution dans Le Livre de Mallarmé*". In: H. Ritter & A. Schulte Nordholt eds., *La Révolution dans les lettres*. Amsterdam-Atlanta Ga: Rodopi, 1993. p.87-99.
21. Cf. Butor, 1969. p. 141.
22. Cf. De Voogd, 1988.
23. Cf. Ernst, 1991.
24. Trata-se do livro *Rhétorique et Image* em que o ensaio de Leo Hoek foi originalmente publicado. [N.T.]
25. "Artifíés", no original. [N.T.]
26. Cf. Vos, 1992.
27. Cf. Clüver, 1993. p.8; Butor, 1994. p.19.

*Traduzido do original em francês: HOEK, Leo H. La transposition inter-sémiotique. Pour une classification pragmatique. In HOEK, Leo H. & MEERHOFF (éds.). *Rhétorique et Image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*. Amsterdam: Rodopi, 1995.

Referências bibliográficas

- BERTHO, Sophie. "Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit". *CRIN*, n.23, p.25-36, 1990.
- BUTOR, Michel. *Les Mots dans la peinture*. Genève, Paris: Skira-Flammarion, 1969.
- BUTOR, Michel. Bricolage: An Interview with Michel Butor, par Martine REID. *Yale French Studies ; Boundaries: Writing and Drawing*, v. 84, p.17-26, 1994.
- CHRISTIN, Anne-Marie. Philippe Soupault et la peinture ou: du portrait lyrique comme principe de la critique d'art. In : CHENIEUX-GENDRON, J. (Ed.). *Philippe Soupault, le poète*. Paris: Klincksieck, 1992. p.131-147.
- CLÜVER, Claus. On Intersemiotic Transposition. *Poetics Today*, v. X, n.1, p.55-90, 1989.

- CLÛVER, Claus. *Interarts Studies: An Introduction* (manuscript), 1993. 26 p.
(Publicado em sueco: LAGERROTH, Ulla-Britte. *I Musernas tjänst*. Stockholm: Symposion, 1993.)
- ERNST, Ulrich. *Carmen figuratum: Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Cologne, Weimar, Vienne: Böhlau, 1990. (Pictura et Poesis I)
- GANDELMAN, Claude. *The Semiotics of Signatures in painting: A Peircian Analysis*. *American Journal of Semiotics*, v. III, n.3, p.73-108, 1985.
- GORLÉE, Dinda. *Semiotics and the Problem of Translation*. Amsterdam, Atlanta Ga: Rodopi, 1994.
- HAMON, Philippe. *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris: Macula, 1991.
- HOEK, Leo H. Van Gogh and Zola. A case of Formal Similarity. *Neophilologus*, v. 77, n.3, p.343-354, july 1993.
- HOEK, Leo H. "Le Hasard vaincu mot par mot". Une révolution dans Le Livre de Mallarmé. In: RITTER, H., SCHULTE NORDHOLT, A. (Ed.). *La Révolution dans les lettres*. Amsterdam, Atlanta, Ga: Rodopi, 1993. p.87-99.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: Seuil, 1963.
- KIBÉDI VARGA, Aron. Un métadiscours indirect: le discours poétique sur la peinture. *CRIN*, n.13, p.19-34, 1985.
- KIBÉDI VARGA, A. Criteria for Describing Word-and-Image Relations. *Poetics Today*, v. X, n. 1, p.31-53, 1989.
- KIBÉDI VARGA, A. *Discours, récit, image*. Liège, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1989.
- KRANZ, Gisbert. *Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon; Bibliographie; Nachträge*. Cologne: Böhlau Verlag, 1981/1987. 3 v.
- KRIEGER, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LAURICH, Claudia. *Der französische Malerroman*. Salzburg: Institut für Romanistik der Universität Salzburg, 1983. (Salzburger Romanistische Schriften VIII).
- LUND, Hans. *Text as Picture. Studies in the Literary Transformation of Pictures*. Lewiston (NY), Queenston (Ont.): The Edwin Mellen Press, 1992.
- MASSIN, Jean. *La Lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du VIII^e siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1993.
- RIO, Michel. Images and Word. *New Literary History*, v. VII, n. 3, p.505-513, 1976.

SCOTT, David. La Structure picturale du sonnet parnassien et symboliste: Heredia et Baudelaire. In : DELAVEAU, P. (Ed.). *Écrire la peinture*. Paris: Editions Universitaires, 1991. p.33-46.

VAN-EECKE, Corinne. "L'Épigraphe-illustration". *Victor Hugo et les images*. Dijon: Ville de Dijon, Aux Amateurs des Livres. 1989, p.294-257.

A DESCRIÇÃO "PICTORAL" Por uma poética do iconotexto¹

Liliane Louvel
Université de Poitiers

O diálogo entre as "artes irmãs", artes da *graphé*², estabelecido desde as origens, parece sempre fecundo e enigmático. O olho prevenido é surpreendido pela abundância de textos narrativos que convocam a imagem, seja pintura, gravura, desenho ou fotografia. Além da seqüência imagem-imaginário-imaginação, uma outra explicação provém talvez da relação dos suportes, que em ambos os casos são espaços de duas dimensões, e do fato de que o olho e a mão são solicitados, o traço e a pincelada estando próximos dos gestos da escrita. No interior do descritivo iremos localizar o nicho singular da descrição pictural e detalhar os critérios definidos pelas figuras da hipotipose, a *ekphrasis*, o "quadro", o "retrato", etc. Iremos não somente apreender, em termos retóricos, o que constitui a descrição de uma obra de arte ou de caráter "pictural", mas de

Ihe acrescentar critérios narratológicos e lingüísticos. Entenda-se que, por "pictural" no sentido amplo de "imagem", consideramos o mesmo que os Anglo-saxões denominam como *pictorial*. Sabe-se que o francês aplica "pictural" à matéria, mais que à forma, enquanto o inglês estende *picture* à imagem, ao quadro, à fotografia. Optamos pelo sentido amplo e polissêmico.

Estatuto específico da descrição da imagem

O modelo retórico

O estatuto dialógico do iconotexto, situado entre imagem e texto, o que alguns nomeiam "*the interart analogy*"³, mostra bem que se trata aqui, mais uma vez, de um pensamento por "analogia", que se recorreu a uma metáfora, mostrando o transporte de sentido de um receptáculo a outro. A descrição pictural seria, então, uma espécie de "arqui-figura", dominando as figuras ou tropos ativados por sua utilização no texto? Pode ser que seja isto que assegura a continuidade do *ut pictura poesis*, conceituação da mimesis, do pensamento feito com imagens. A oscilação que efetua o choque entre imagem e linguagem representa um vai-e-vem fecundo, o que quer que isto seja em Lessing, produz uma tensão, uma distância, semelhante àquela das figuras situadas entre significado e significante. Acrescentaremos aqui uma diferença suplementar, a que existe entre dois modos de representação, duas mediações, e não apenas entre a representação e a coisa. O iconotexto não estaria mais numa situação de ancoragem no real, mas estaria duplamente desligado,

passando a evoluir no centro da representação e não mais num sistema normativo, em que o plano da representação entra ainda em interseção com o plano da realidade. Não se trata mais da relação *significante/significado* mas de uma relação *significante/significante/significado*. O leitor deve se esforçar para se representar a imagem descrita que, no caso mais simples, é um quadro "real", como *Le Portrait de Lucrezia Panciatichi* [O retrato de Lucrezia Panciatichi], de Bronzino, em *Les Ailes de la colombe* [As asas da pomba], de Henry James; em seguida, com a imagem pictural em mente, compará-la à personagem de Milly Theale e deduzir o valor proléptico, simbólico, etc. Em síntese, trata-se de identificar o que está em jogo na inserção da imagem no texto. Donde se pode concluir que a relação *ut pictura poesis* transmitiria verdades mais "figurativas" que "literais".⁴

"Como num quadro": a utilização recorrente do pivô comparativo que explicita a relação de analogia constituiria a analogia pictural em uma ocorrência bastante particular de comparação, um "gênero" de comparação habitual aos poetas que praticam a inclusão textual do que se poderia chamar o "tropo pictural", "figura de figura". Este tropo repousaria sobre a analogia constitutiva do *ut pictura poesis*, "arqui-figura"; ele se distinguiria no texto explicitamente pela comparação, a *ekphrasis*, ou mais discretamente por um trabalho metafórico, metonímico ou sinedóquico, na hipotipose, e mesmo em uma oscilação recobrando possivelmente a oscilação metáforometonímica, a imagem no texto funcionando como metonímia (ou sinédoque) e/ou metáfora.⁵ Fontanier recusa à hipotipose o estatuto de tropo; sem precisar mais, ele acrescenta: "se se pode

descobrir nela um tropo, este tropo deve valer por uma figura à parte e totalmente diferente". Lembremos que "tropo" vem do grego *tropos* e significa "volta, torneio"; por isso, o deslocamento de sentido que a figura efetua pelo desvio de uma palavra tomada por uma outra, *a fortiori* de uma arte tomada por uma outra.

Em *Portrait d'une dame* [Retrato de uma dama], a indeterminação da figura artística permite a Henry James caracterizar o futuro marido de Isabel Archer, Osmond, o esteta, sob forma de um "auto-retrato". O personagem se "lê" como uma obra de arte, cujo "estilo" deve ser identificado, autenticado. Por assim dizer, Osmond é contaminado, por contigüidade, pela arte, que opera por sua vez uma transferência. O que é interessante aqui é que a imagem, uma vez mais, o desenho e seu "estilo", funciona como tropo do tropo. Como se pode constatar, a descrição do personagem oferece o exemplo de uma forte sobrecarga retórica, índice de uma busca do sentido que procura, também, se dissimular: se há mesmo comparação ("como a mão de um grande pintor"), metonímia ("seu estilo") e metáfora da relação futura tal como Osmond a vê, a concentração das figuras é unificada, ultrapassada e reativada pelo *ut pictura poesis*, o arqui-tropo (arqueo-tropo no sentido primitivo), aquele da comparação entre as duas artes. O que exige também do leitor uma capacidade de decifrar esta linguagem das artes para compreender o que se diz por meio do arqui-tropo convocado aqui, além dos diferentes efeitos-figuras.

A heterogeneidade e a "translação pictural"

A segunda característica desencadeada pela co-presença dos dois sistemas de representação consiste em sua heterogeneidade fundamental. A relação de analogia não se reduz jamais a uma relação de identidade. Estabeleçamos que uma descrição será dita "pictural" quando a predominância de "marcadores" da picturalidade, aquilo que faz com que uma imagem seja artística, seja um artefato, será irrefutável e que passarão a segundo plano a intenção didática, as referências aos saberes matésico, mimésico, etc. Pelo menos, teremos uma emulsão, jamais uma fusão total, seja um iconotexto. Haverá sempre um traço, o vestígio de um no outro. O iconotexto funcionará pois como um *bi-media* sobre o modo binário, modo clássico da variação do texto, de acordo ou em desacordo com ele, um híbrido do texto, ritmado pelas aparições da imagem. De onde surge uma outra idéia fundamental e frutuosa, sugerida pelo sentido primeiro de *méta-phore* ("conduzir além"), a de "transposição". Falaremos de "tradução"⁶ ou, antes, de "translação"⁷, como a ação de passar de um lugar a outro, de uma linguagem a outra, de um código semiológico a outro. Tratar-se-á de observar os modos de funcionamento desta "translação", de recuperar os traços de heterogeneidade causada pela presença do *medium* estranho no *medium* suporte, graças a marcadores textuais. Imitando a língua do tradutólogo, poder-se-á evocar as transposições, modulações, deslocamentos, embelezamentos. Tal como numa tradução correta, não literal, trata-se de achar os meios de "transpor", da melhor forma, a obra artística "de

partida", para o texto de chegada, por meio da linguagem. Como em toda tradução, haverá um resto, donde uma frustração do tradutor/narrador, incapaz de restituir totalmente o sabor do original, tanto mais que o iconotexto, como se viu, se coloca em situação de "duplo desligamento": na "translação pictural", diferentemente da tradução lingüística (passagem de um significante a outro, de mesma natureza, lingüístico), efetua-se a passagem de um significante (pictural) a um outro significante (lingüístico) de natureza diferente. Nesta translação transmidiática, todas as metamorfoses, todas as manipulações que o escritor quiser impor à obra artística serão permitidas. No caso de um quadro pertencente ao "mundo real", o leitor poderá observar os fenômenos de alteração, de corrupção, de distorção, toda mudança que provoque uma distância entre a obra e sua representação iconotextual. Neste caso, falar-se-á de "translação", e mesmo de "traição". No caso de uma obra fictícia, a situação será mais delicada: impossível verificar qual translação aconteceu, em que medida ela é "fiel" ou não. Poder-se-á entretanto julgar o "rendu" do código pictural, a eficácia da passagem transmidiática. Permaneceremos, então, no âmbito da obra, em *seu* mundo. É na qualidade do efeito pictural que se avaliará a justeza da "translação pictural", quando, por um jogo óptico textual, o "olho do texto" produzirá uma "imagem real", no sentido em que a entendia Descartes, uma "imagem no ar", que virá se alojar no olho do leitor.

Definição da descrição "pictural"

Em *Henry James and the Visual Arts* [Henry James e as artes visuais], Viola Winner propôs a seguinte definição de uma descrição pictural:

técnica que permite descrever as personagens, os lugares, as cenas, ou os detalhes das cenas, *como se* eles fossem quadros ou conteúdos de quadros, e que [permite] a utilização de obras de arte com fins temáticos e estéticos (...).⁸

— o que recobre a distinção entre hipotipose e *ekphrasis*. A célebre definição de Jan Hagstrum em *The Sister Arts* [As artes irmãs] diria respeito, antes, à hipotipose ou ao "quadro":

A fim de serem chamadas "picturais", uma descrição ou uma imagem devem ser, no essencial, suscetíveis de serem *traduzidas* em pintura ou em qualquer outra arte visual.⁹

Onde nós reencontramos o arqui-tropo, indicado aqui pelo "como se", e a referência à tradução/translação, a passagem de uma mediação a uma outra. O que se torna problemático nessas aproximações é seu caráter subjetivo. "Como se elas fossem pinturas" marca bem a subjetividade do locutor. Preferir-se-á definir com rigor os critérios textuais que permitirão efetuar a passagem do textual ao pictural, observando os efeitos de mistura entre os dois *media*, a fim de ser possível afirmar que nos encontramos em presença de uma descrição de característica "pictural".

O que é um "elemento pictural"? Como identificá-lo se ele trabalha subterrâneamente o texto? O pictural, como o figural, impõe seus modos e constrói um sistema, um modo de ser do texto, a "picturalidade". No que concerne à presença explícita da pintura no texto, sob forma de uma visão, de uma comparação, de uma atividade de criação, *in praesentia*, não nos faltarão critérios para identificar e estudar estes modos de funcionamento ekfrásticos. No que concerne à indistinção da "figura pictural", *in absentia*, as coisas serão mais delicadas. O crítico deverá se esforçar para recuperar no texto os indicadores que assinalarão sua picturalidade. Não se trata de buscar critérios no exterior do texto, no biográfico, no ideológico ou no psicológico para afirmar, por exemplo, como o faz Marianna Torgovnick, que tal "imagem" utilizada por D. H. Lawrence não teria existido se ele não tivesse visto os quadros de Cézanne.¹⁰ No que nos diz respeito, nos colocaremos *no texto*, recusando os "o que faz pensar em", "porque sabe-se que", e desconfiando de tudo o que for extra-texto. São claros os perigos que podem conduzir o leitor a projetar sobre o texto seus fantasmas, a "colar" uma imagem que não teria sido claramente suscitada pelo texto. Se a historicidade e a contextualização dos textos poderão parecer às vezes necessárias, não serão jamais suficientes. Assim, o gosto de Henry James pela Renascença italiana, a predileção de Oscar Wilde por uma estética "fim de século", a grande revelação da exposição pós-impressionista de 1910 para Virgínia Woolf serão ajudas preciosas para o crítico ou o leitor, que construirão uma imagem mais fiel dos quadros ou das "maneiras" evocadas. Ainda será necessário cruzar as

referências históricas com os marcadores textuais que propo-
remos à frente.

Acrescentemos que se poderia operar uma tipologia de
graus de picturalidade de uma descrição, passando de “ele-
mentos picturais” à picturalidade de um texto, em função do
grau de implicação do *medium* no texto. Trata-se, é claro, de
escolhas estéticas: é evidente que, nos textos canônicos que são
Le Portrait de Dorian Gray [O retrato de Dorian Gray] e *La
Promenade au phare* [O passeio ao farol], a picturalidade do texto,
sob formas diferentes, assegura o substrato. Estabelecamos,
desde já, que uma escala graduando os tipo de iconotextos iria
da mais forte impregnação do texto, em que a referência a uma
obra plástica, fictícia ou não, é explícita ou desenvolvida, à
mistura mais sutilmente dosada, em que a emulsão torna-se uma
diluição.

O descritivo e a descrição pictural

Após ter sido negligenciada em benefício dos estudos
narratológicos, a descrição tem provocado estudos apai-
xonantes.¹¹ O estatuto do descritivo é, desde sempre, ambíguo.
Philippe Hamon lembra que em retórica clássica a descrição
era considerada apenas um meio entre outros de ampliar o
texto em qualidade e quantidade.¹² Entretanto, constata-se que
ela aparece nos manuais de retórica e que, constantemente,
acha-se ligada a um termo pictural ou visual. Assim, “uma
descrição é uma *pintura* verdadeira e animada dos objetos”,¹³

onde se evoca Fénelon, para quem o talento de um autor consiste "em saber pintar et animar", e a definição da Enciclopédia, no século XVIII:

A descrição é uma figura de pensamento por desenvolvimento que, em lugar de indicar simplesmente um objeto, o torna de algum modo visível, pela exposição viva e animada das propriedades e das circunstâncias mais interessantes (grifo nosso).

A Enciclopédia classifica a descrição entre as "figuras de pensamento". Ela é subdividida de acordo com os objetos de que se ocupa. Fontanier classifica a hipotipose e o harmonismo dentro das "figuras de imitação"; a prosopopéia se acha entre as "figuras de imaginação". O elo se estabelece facilmente entre estas "figuras de imitação" e de "imaginação" e o pictural e o visual. Aparecem também na categoria das "figuras de desenvolvimento", as "figuras de pensamento" tais como a prosografia, a etopéia, o caráter, o retrato, o paralelo, a topografia, a cronografia, o quadro... Pode-se ver com clareza, considerando estas "figuras", aquelas que "naturalmente" serão solicitadas pelo iconotexto.

Se a descrição pictural interrompe mesmo o texto, num efeito de expansão, de dilatação, ela "resiste à linearidade" acrescentando um espaço, aquele da imagem mental, cuja extensão terá como limites apenas a imaginação, a cultura artística e... a capacidade de memorização do leitor. Sua função não é didática ou pedagógica. Uma de suas funções maiores

seria a função poética, com a descrição pictural funcionando como um tropo que operaria um desvio em direção a um sentido “figurado”, uma “translação”. O que teria sido sentido, confusamente, por Bally, citado por Hamon:

Há expressões que se chama pitorescas, sem que se possa dizer exatamente o que é o pitoresco. [...] Estas expressões se deixam dificilmente analisar. Normalmente, são chamadas “descritivas” [...] não se sabe o que falar [...]. Não se sabe que definição dar a elas.¹⁴

Ele integrava à categoria geral da descrição a descrição “pitoresca”, susceptível de “ser pintada”. Como Philippe Hamon o lembra, “a descrição não tem um verdadeiro estatuto teórico” pois ela deveria servir para definir e caracterizar — ela era um pouco a “serva do texto”¹⁵ —, e, “diferentemente dos tropos, a descrição não “muda” um sentido próprio em um sentido figurado, um sentido primeiro em um sentido segundo, não muda uma ordem normal em desordem artística”.¹⁶ Vê-se aqui como, justamente, a descrição pictural se distingue de sua irmã, a descrição pragmática de finalidade didática, taxonômica, normativa. A *contrario*, para outros teóricos, a descrição é o lugar hiperbólico da figura, o ornamento excessivo. É preciso controlá-la porque, lugar da heterogeneidade, ela pode ser nociva à unidade, e mesmo à coesão da narrativa e do conteúdo. Daí a natureza subversiva da descrição, que ameaça a narrativa com um golpe de Estado, correndo o risco de, por sua extensão, prejudicar “todo o conjunto”, de retardar a narrativa

e, por fim, de cansar o leitor. Seria melhor, então, se se pudesse ligar agradavelmente os dois, a descrição pictural se tornando uma aliada da narrativa, mas sem renunciar à sua estética de suspensão. Volta-se à dicotomia histórica entre pintura da história, à italiana, tal como foi definida por Alberti — como "janela aberta sobre a história!" — e a pintura holandesa, arte de representar, de descrever — *de-scribere*. Sabe-se que a natureza morta figurava no ponto mais baixo da escala da hierarquia dos gêneros da pintura, atrás da pintura da história, o retrato e a paisagem. Como se ela estivesse metonimicamente contaminada pelos objetos menos nobres, longe do Ideal do Belo visado pela pintura de história.

Se, por um lado, a descrição tem função pragmática ou didática, arriscando-se a dar um caráter pedagógico, enciclopédico, ao texto¹⁷, por outro, a descrição pictural se caracteriza como "diferença", como o outro do texto, língua na língua — o que Deleuze definiu como a figura. A língua não considerada no que ela tem de nomenclatura do real, mas no que ela possui de abertura estética à imaginação pela mediação de uma palavra singular.¹⁸ De uma maneira geral, a descrição testemunha a competência lingüística do narrador. No que nos concerne, ela atesta seu desejo de rivalizar com o outro do texto, o visual, de se fazer igual ao plástico, dando uma pincelada com as palavras. Se a descrição é o lugar do texto onde se polariza e se funda a memória do leitor, lugar de depósito do saber, ela é também o lugar de articulação das modalidades do querer e do poder, o que dá as relações seguintes: (querer/saber/poder) (dizer/ver/fazer [pintar, etc.]).

Os saberes convocados pela descrição pictural fazem apelo à capacidade do personagem, sujeito observador, que deve ser capaz de descrever uma obra plástica, seja porque possui uma linguagem técnica, seja por confiar em suas impressões filtrando um primeiro contato com o sensível. A descrição pictural poderá assim estar mais próxima do "fazer" quando será o artista que tentará "realizar" sua tentativa: querer/saber/poder entrarão, então, em conflito com as angústias da criação. Ela poderá inversamente afetar o outro pólo da comunicação estética, o da recepção, uma vez que o leitor deverá "saber" reconhecer o pictural, abrir seu grande livro de imagens, revisitar seu "museu imaginário". Se "a descrição [...] é sempre, mais ou menos, 'memorandum' ou 'memento'"¹⁹ do texto, é não apenas porque ela mobiliza o extra-texto, os saberes do leitor, mas também porque ela exige dele a capacidade de estocar uma informação que será reutilizada mais tarde no texto.

Dispositivos específicos

Para Philippe Hamon, "uma descrição é um jogo de equivalências hierarquizadas, entre uma denominação e uma expansão do termo chave (o pantônimo)".²⁰ Lembremos que uma descrição deve realizar uma série de *operações*, ser *organizada* (por um focalizador), *motivada* pela intriga, ter uma ou várias *funções*.²¹ Estes dispositivos do descritivo entrarão em jogo no iconotexto, que saturará o texto de efeitos plásticos.

Naturalmente, o texto emoldura a descrição de uma pintura, fiel nisso à sua função mimética e a seu modelo referencial. É uma das tendências da descrição geral que, "bem freqüente, hipertrofia seu sistema demarcativo, sublinha ao máximo, por diversos procedimentos, o enquadramento da unidade descritiva, acentua em particular seu início e seu fim".²² Toda descrição teria qualquer coisa do quadro? Os marcadores de *cadrage* [enquadramento] sublinharão a passagem da narrativa à descrição pictural. Entre a forma (do quadro) e o fundo (da parede), a moldura contornando o *passe-partout* ou a "Marie Louise" constitui o efeito-*parergon* estudado por Jacques Derrida.²³ Nem dentro nem fora da obra: a moldura efetua a passagem entre eles, aponta a obra como demarcável.

Atividades de enquadramento, os *lugares estratégicos* do descritivo de espaço designarão o espaço assim segmentado como candidato à descrição. Para "poder ver", o personagem deve se achar face a um espaço transparente que seu olhar deve estar em condições de atravessar.²⁴ "O *topos da janela*" e suas variantes incluirão as portas, as sacadas, as frisas de teatro, as situações elevadas de onde se goza de uma "boa/bela vista". A relação com o conceito de Alberti é evidente: "traçar uma moldura que será como uma janela", na qual se tratará de compor a história. Esses lugares de enquadramento "naturais" têm sido largamente empregado pelos pintores.²⁵ No caso da descrição pictural, tratar-se-á menos de transparência que de uma tela servindo para a "projeção" do imaginário, e mesmo de uma moldura que cercará a imagem, cavando o espaço suporte,

interrompendo a parede, o livro ou o álbum que a contém e parecendo resistir devido à opacidade do suporte no momento em que, paradoxalmente, ela abre o imaginário à coisa representada. Quando a descrição apresentar qualidades picturais, será pelo desvio do "tropo do quadro" *in absentia*, do "como o quadro". Assim, enquadramentos de janelas, de portas, grades de sacadas segmentarão o espaço, organizando o percurso do olhar segundo as modalidades estéticas (qualitativas) e não apenas didáticas (quantitativas ou enumerativas), constituindo o espaço descrito em "quadro", no momento em que o espaço representante parecerá transparente, deixando ver o espaço representado. Substituto da moldura, ou melhor, espaço interior da moldura, à maneira da tela branca, a tela [*l'écran*] servirá para projetar o imaginário do sujeito que olha mas, também, inversamente, servirá para receber imagens, e eventualmente, para proteger o espectador. Função centrífuga e centrípeta de tela onde se projeta a imagem, mas que pode servir de barreira à projeção.

O texto portador da descrição pictural se oferecerá como matéria para fornecer belos efeitos de enquadramento, cercando com uma borda a descrição pictural. Ele marcará sua *mudança de regime* por uma mudança de linha, a abertura de um novo parágrafo constituindo o iconotexto em unidade. Os casos particulares em que o quadro se acha no início de um capítulo, ou no seu final, marcarão sua importância como portais estratégicos do texto. A *diagramação da página*, os *brancos tipográficos* alertarão o leitor: brancos intra-capitulares, brancos inter-capitulares, efeito de declaração liminar ou

conclusiva. O branco textual desempenha o papel de sinal, pois o fundo da página aponta para o leitor, lhe indicando que a figura vai irromper ou desaparecer. *Epiphasis/aphanasis*: de qualquer forma, é um sintoma. Isso lembra os quadros de Bacon, nos quais os enquadramentos lineares cercam a figura e a marcam como tal.²⁶

A *grafia* (letras, signos) indicará não somente as modalidades da leitura exigidas pelo texto, mas também que este último liga-se ao pictural, numa relação icônica. Inversamente, conhecem-se numerosos exemplos de obras gráficas que utilizam os pontos, os traços, as linhas ondulantes da *graphé*, os signos (P. Klee, P.-M. de Biasi), e mesmo o texto encartado na obra (o famoso *cartellino*). As repetições de significantes — sob a forma de paronomásias, antanáclases, palíndromos, quiasmos, antimetáboles —, o jogo dos itálicos, a utilização de negritos, os sinais de pontuação (ver, por exemplo, como Virgínia Woolf "esburaca" o texto com reticências), produzirão um efeito visual próximo dos efeitos de distribuição espacial do texto, como nos poemas de E. E. Cummings ou os caligramas de Apollinaire: chafariz, ponte...

Tristan Shandy fornece o exemplo paradigmático de utilização de recursos tipográficos com fins icônicos, estéticos, paródicos e metaficcionalis. Os efeitos de enquadramento são, nele, bastante apoiados pelo dêitico *thus*, "assim", e o famoso travessão de Stern, corte/costura. São famosos os exemplos de recuo frente ao obstáculo (a descrição) e as declarações de impotência recorrendo à preterição: citemos as volutas do chicote do cabo desenhando a indescritível chicotada, as séries

de asteriscos que substituem as palavras do pai, as cinco linhas sinuosas que se supõe “descrever” a linha narrativa da história de tio Toby, a famosa página marmorificada do livro III, qualificada de “emblema de meu trabalho!” [*“emblem of my work!”*], página hermética, retomada ela própria da insondável página negra. Sabe-se também que Tristram oferece ao leitor uma página branca para que ele trace, aí, o retrato da viúva Wadman, de quem o tio Toby se havia enamorado profundamente. A preterição permite ainda ao narrador abrigar-se atrás do escudo da representação momentaneamente devolvida ao leitor. Jogos do imaginário que convoca o pictural quando as palavras não são mais suficientes para descrever o inefável. Assim, o diálogo infinito entre imagem, desenho e texto se persegue, graças às técnicas gráficas que lhe são comuns: o ponto, a linha, o plano, para parodiar Kankinsky.

Os itálicos ou as aspas do *título*, e mesmo um número de catálogo, uma referência (como em *Chatterton*, de Peter Ackroyd), ou qualquer outro modo de denominação da obra, virão levantar o anonimato ou, ao contrário, confinar a obra em um espaço críptico. O título efetuará o retorno ao referente ou ao “real”, ao “mundo” no qual as pinturas têm títulos — mesmo que sejam apenas números de catálogo — ou são o objeto de uma denegação, a do “sem título”. O leitor saberá, então, se o quadro descrito é fictício ou “real”. Notemos também que o título, reduplicação do “tema-título”, pode figurar no início da descrição, como ancoragem, mas também, certamente, beneficiar-se de um certo suspense e vir a fechar a expansão, a *afetação* da descrição, resolução de um “enigma”

provisório,²⁷ quando ele não está omitido na passagem. Cabe ao leitor o trabalho de executar a aproximação. Assim, em *L'Âge d'or* [A Idade do ouro], de J. Banville, dois quadros de Watteau, *Le Pèlerinage à Cythère* [A peregrinação a Cítera] e o *Pierrot*, são fundidos num só, *L'Âge d'or*, não intitulado quando da *ekphrasis* mista que chega no fim do volume. O título da obra poderá trazer uma indicação preciosa quanto a seu "gênero", e mesmo ao do romance em que ela figura: *Le Portrait de Dorian Gray* (Oscar Wilde), *Le Radeau de la Méduse* [A jangada da Medusa] (em *Une Histoire du monde en dix chapitres et demi* [Uma história do mundo em dez capítulos e meio], de Julian Barnes), *Moonlight* (em *Moon Palace*, de Paul Auster), *Nature Morte* [Natureza morta] (em *Nature Morte*, de Antonia Byatt). Enfim, certamente, na tradição do quadro histórico, o título rivalizará com o texto quando for narrativa na narrativa. Uma novela de Julia O'Faolain, "Legenda para um quadro", joga com o duplo sentido de "legenda"; quanto ao quadro de Uccello, *Saint Georges et le Dragon* [São Jorge e o Dragão], jamais nomeado, ele é descrito detalhadamente e subvertido por uma reescritura feminista invertendo os papéis do dragão e de São Jorge.

Além do texto, o fato de o personagem de um pintor figurar em um texto narrativo alertará o leitor sobre a qualidade pictural da descrição. Seu nome, fictício ou não, exercerá um efeito de real ou, ao contrário, virá fechar o texto quanto a sua própria referência. A onomástica poderá, assim, ter alguma importância. O nome do pintor poderá ser utilizado de maneira transgressora ou não; assim, Jeanette Winterson, em *Art and Lies* [Arte e mentiras], chama Picasso sua mulher-

pintora; ou ao contrário, como em *The Matisse Stories* [As histórias de Matisse], de Antonia Byatt. Vê-se que, se a pintura inspira-se em textos, sagrados ou profanos, os textos também se inspiram nela.

Os *dêiticos*, conectando o discurso sobre o aqui e o agora, servirão para apontar o quadro como tal. Já se tratou do *thus* de Tristram Shandy e o travessão de Stern. Os narradores de Graham Swift utilizam de maneira repetitiva "*picture the scene*", mostrando assim sua vontade de constituir a descrição em "cena", em "quadro vivo", dando uma qualidade pictural ao que não é um quadro propriamente dito. "*You have to picture the scene*" atrai a atenção do leitor para aquilo que virá em seguida e, ao mesmo tempo, desvia a atenção do mundo representado para o mundo representante, do enunciado para a enunciação. Todas as variantes são permitidas. O narrador de Poe, em "O retrato oval", abre a história da gênese do quadro por estas palavras: "com as estranhas palavras que seguem"; fazendo isto, ele retoma a tradição clássica, que possuía a figura do *admonitor*, o "comentador" de Vasari, que era um personagem do quadro, situado frente ao espectador, indicando-lhe o que deveria ser visto. Figura intermediária, ela também, no espaço representado, mas em interação com o espaço da contemplação, *parergon*, no nível metaléptico, à maneira do narrador apostrofando o leitor. É também o dedo da *deixis* (dedo divino, como o pintado por Miguel Ângelo) que aparece na pintura e na narrativa, intervindo para mostrar o espaço representado.²⁸ O recurso aos dêiticos, designando o lugar e o tempo da imagem, serve não somente para enquadrar a descrição

pictural fazendo-a destacar, mas também para recuperar o focalizador ou/e o enunciador. As operações de "sinalização", por sua vez, apontarão para "o"/"este" quadro, "esta" fotografia, em referência a um "déjà-là", a um "déjà-connu".

O efeito de enquadramento pode também ser assumido pelos *encadeamentos de narrativas*, os destaques em relação à narrativa primeira, quando a narração se multiplica e a troca de narradores predomina.²⁹ Trata-se de narrativas na narrativa, "micro-narrativas" inseridas que constituem seus narradores em narradores intradieгéticos. A descrição pictural parece apreciar este destaque em relação à narrativa primeira, para se constituir em unidade quase autônoma, inserida no interior de uma narração de maior expansão. Ela será como os espelhos prezados pela pintura flamenca, "feiticeiros" no interior do espaço representado, refletindo o espaço representante. "Pedaço de infinito no espaço finito" (para falar como Iouri Lotman) do quadro, como em *Époux Arnolfini* [Os esposos Arnolfini], de Van Eyck, ou *Le Banquier et sa femme* [O Banqueiro e sua mulher], de Quentin Metsys. Nada disso espanta, uma vez que a relação entre o quadro, o espelho e a representação é bastante evidente.

A recuperação de uma imagem passará pelo olhar, donde a necessária presença de um personagem em posição de *voyeur*. Conclui-se que uma das marcas do descritivo, diretamente ligada à visão, será bastante solicitada na descrição pictural. Falamos da *focalização*. A *motivação* da descrição pictural e sua justificação na intriga estão mais ligadas ao (poder-dever-saber)/ver que na descrição em geral. Elas serão tributárias de

um saber-fazer ou de um saber-dizer que são testemunhas de uma competência: a do artista ou a do espectador. É claro que os mecanismos habituais da narrativa estarão ligados ao surgimento de um objeto a descrever: a surpresa, quando a imagem sai bruscamente da sombra, ou quando o narrador a reencontra ao folhear uma revista ou durante uma caminhada; a espera recompensada, como na visita preparada em *Les Ailes de la colombe*, de Henry James; a busca iniciática, como a de Fogg no museu do Brooklyn em *Moon Palace*, de Paul Auster — sendo extenso o repertório de todos os exemplos. Afirmamos a necessidade de um olhar que constitui a imagem como objeto de análise, submetida à reflexão de um personagem. Por conseguinte, na maior parte do tempo, uma *organização* da descrição segundo o esquema clássico: recuperação e situação espacial da imagem em seu contexto: museu, quarto, revista, álbum, gaveta, entre cartas, e momento de sideração quando o olhar “recebendo” a globalidade da obra, e submetido à primeira “impressão”, é “capturado”; depois o sujeito sente uma espécie de anestesia dos sentidos, de cegamento, de “estupefação” — o “efeito-Medusa” de Louis Marin. À recepção primeira em duas fases segue-se, normalmente, o desencadeamento de um querer-ver, seja como um apelo do olhar que vai quase “tocar” o objeto. O olhar então se “perde” na imagem, procedendo a uma operação de recorte da obra, de “detalhamento” do todo em suas partes, seguindo o percurso do olhar que abre um caminho no espaço representado, um pouco à maneira de Diderot “falando pintura a propósito do salão de 1759”.³⁰ O *voyeur* não é senão o ato de ver e de

colocar-se inteiramente nesse ato: o mundo recua e morre à volta dele. De um efeito espacial que, de imediato, parecia oferecer a imagem à vista, passa-se enfim a uma operação temporal, a uma leitura mais precisa. A terceira fase corresponde a uma operação de conotação, ao emprego dos códigos de interpretação: deciframento dos signos, dos símbolos, ativação do código hermenêutico pelo personagem ou/e o narrador. A esta interpretação diegética se acrescenta a do leitor, que lhe superpõe sua interpretação, em termos de economia narrativa, e dá ao iconotexto seus diferentes valores: estrutural, gerador de narrativa ou programático, proléptico ou analéptico, metapictural ou mnemopictural.

O processo de espacialização, verificável graças aos marcadores de identificação localizados em relação a um focalizador situado em um lugar preciso, produz uma perspectiva, um jogo entre "ponto de fuga" e "ponto de vista", onde se encontram os encadeadores já evocados. Mas o movimento do olhar inscreve a espacialização sobre o eixo temporal, a narrativa, graças aos marcadores de temporalidade indicando a sucessão. Como em todo sistema de focalização, o ponto de vista e a subjetividade serão autenticados pela forte modalização do texto, e os advérbios de modo, a gradação do léxico que pertence ao domínio do cognitivo, do pensamento, da avaliação e da percepção permitirão ao leitor seguir a progressão da reação do espectador face à obra.

Os *tempos* e os *aspectos* desempenharão um papel precioso como marcadores da descrição pictural. A narrativização dos elementos picturais será transmitida pelos verbos do pretérito

em inglês (que se traduziriam pelos imperfeitos franceses), freqüentemente reforçados por formas em *-ing* indicando uma mudança de aspecto, como uma “suspensão” da ação, uma dilatação do tempo, em acordo com a função da descrição, parada sobre a imagem, como na “natureza morta”, “*still life*”. Além da sua função de imobilização, de “neutralização temporal”, as formas em *-ing* marcam a inscrição da visão do enunciador no texto. Elas sublinham a dependência do descritivo em relação a uma sensibilidade; elas assumem também um valor anafórico quando fazem apelo a uma memorização. Notar-se-á, igualmente, a utilização freqüente de participios passados com valor de adjetivo, resultados de uma ação passada, ela também fixada na obra plástica, ou combinados com o auxiliar “*ter*” com um valor de balanço.

As mudanças de tempo, o recurso ao presente (que coloca o texto em inglês em uma zona paradoxal de imediaticidade e de intemporalidade), a utilização freqüente do verbo “*ser*” (assumindo uma função de designação) — “*era*” [*c’était*] em francês, *it was* e suas variantes em inglês: “*But it is a great swarm of being*” (*Le Dernier Soupir du Maure* [O último suspiro do mouro], de Salman Rushdie), “*The portrait [...] was that of a young girl*” (“*Le Portrait ovale*”, de Poe), “*it was all of a piece*” (Peter Ackroyd, *Chatterton*), “*Virgin Marys abound*” (*Eil-de-chat*, de Margaret Atwood) — exercem a função de encadeadores típicos da descrição já identificados por Hamon em correlação com o efeito/quadro. Um sinal.

A tradição dos diferentes *media* ativados pela descrição pictural convoca um *léxico* especializado cujas marcas no texto

não deixarão de alertar o leitor sobre a qualidade pictural da descrição, fazendo-a pender, se ela não se apresenta de maneira explícita, para a arte do retrato, da paisagem, do quadro, e mesmo do instantâneo, do clichê. O léxico da obra de arte organizará listas insistindo nas massas, cores, formas, luz e diferentes fontes de iluminação, nos efeitos de claro-escuro (*chiaroscuro*) ou de *sfumato*. Da mesma forma, o recurso à simetria ou à dissimetria, à perspectiva albertiana (com ponto de fuga e ponto de visão) ou à perspectiva atmosférica (que marca o distanciamento dos objetos pelas mudanças de cor devidas à espessura do ar, indo do mais nítido ou mais impreciso, do mais verde ao violeta das "distâncias"), assinalará a alusão técnica. Também se utilizará do léxico comum ao pictural e à literatura, donde as metáforas: a "pincelada", as "nuanças", "esboçar um caráter, um quadro", as "cores da vida" — mas o inglês, com o adjetivo *graphic*,³¹ joga certamente com os dois "quadros". Os detalhes serão particularmente solicitados e conhece-se seu lugar na pintura, inclusive sua função de *trompe-l'oeil* — como foi o caso da "mosca", engodo e assinatura do pintor exibindo sua virtuosidade. A ordem e a distribuição dos componentes, uns em relação aos outros, em termos qualitativos mais que quantitativos, colocarão em relevo a picturalidade da descrição. Os detalhes desempenharão a função de disjuntores, permitindo passar de uma situação narrativa a uma situação descritiva. Enfim, o trajeto do texto pelos mitos ligados à representação (Medusa, Narciso, Pigmalião e Orfeu) não deixará de atrair a atenção do leitor para uma possível intenção pictural.

Além dos marcadores das escolhas estéticas que determinam a elaboração da pintura (os losangos, os matizes, as pinceladas), bem como aqueles relacionados ao material do pintor (as brochas, o pincel, o óleo, a tela, o verniz, o cavalete, a paleta, o modelo, etc.), outros marcadores aparecerão quando a obra de arte estiver presente no texto, como em uma *ekphrasis*. O objeto descrito (quadro, miniatura, gravura, escultura, jóia, cofre, tapeçaria, escudo, livros) será assinalado como artefato e os termos especializados, pertencentes ao léxico da estética, indicarão que se trata do desdobraimento de uma visão já organizada e recriada, sob a forma de ver do ver, da "realidade" já interpretada, um re-corte do real já pré-recortado.

Os termos metapicturais precisarão os gêneros (retrato, paisagem, etc.), o *medium* utilizado, as escolas de pintura, que serão sempre identificadas por analogia de formas. Será preciso se resguardar de estabelecer, rapidamente, pontes entre história literária e texto: não é porque Virgínia Woolf insiste sobre a importância das impressões que seus textos poderão ser chamados de impressionistas. Inversamente, quando Poe descreve os quadros do castelo abandonado do "Portrait ovale", utilizando termos como "arabesco", "mourisco", "vinheta", "moderno", ele define um gênero de representação que se aplica bastante bem tanto à pintura no texto quanto à sua busca pessoal — uma de suas obras se chama *Tales of the Grotesque and the Arabesque* [Contos sobre o grotesco e o arabesco]. A referência metapictural pode tomar formas mais veladas ainda. Os significantes "urna" ou "escudo" poderão remeter a suas *ekphrasis* famosas, da mesma forma que "idílio" poderá, indiretamente,

assinalar um "quadro", pela via da etimologia.³² Laços privilegiados se tecerão entre texto e "gêneros" picturais: assim, o personagem estará relacionado com o retrato, a paisagem com a pintura de paisagem, a história com o quadro histórico ou o "afresco" histórico, ou mesmo com a alegoria, os objetos com a "natureza morta", os elementos decorativos com a pintura de interior. Efeitos mistos terão lugar quando um personagem (uma figura) aparecer em uma paisagem, na história ou em um espelho. O "horizonte de expectativa" é criado pela menção do gênero. Os jogos de óptica entre fundo e forma serão inumeráveis na medida em que privilegiem o lugar em detrimento dos personagens que tentarão animá-lo ou o personagem atrás do qual o cenário se apagará. As variações de intensidade entre fundo, forma e figura serão também, às vezes, uma maneira de transcrever a passagem do tempo.

Face à abundância do léxico solicitado para melhor aproximar a coisa, demonstrando às vezes uma retórica do excesso, o inverso — como a opção pela elipse, pelo branco, pelo corte — manifestará uma outra estética, procedendo por cisão, subtração, operando por falta, deixando um espaço importante às "reservas" ou, como se diz em pintura, um espaço em branco à espera de um trabalho posterior. O narrador recorrerá às preterições: "espetáculo indescritível", "qual pincel saberia pintar", visão "inominável".³³ O indizível e o confuso, poderão ser evocados pelo semantismo da situação quando são lágrimas que velam o quadro; é o caso de Milly Theale face ao *Portrait de Lucrezia Panciatichi*, de Bronzino, visão magnificada e velada.

A obra de arte no texto constitui um dos lugares privilegiados de entrecruzamento dos saberes: donde a abundância de definições, de referências à tradição, de glosas, de comentários, de interpretações, de avaliações, de julgamentos estéticos. O "arranjo artístico" será uma categoria que se deve manipular com precaução, porque ela apela à subjetividade do leitor. Entretanto, a pluralidade dos marcadores virá corroborar sua intuição. O "arranjo artístico" se produzirá por intermédio da memória, que freqüentemente "recompõe" os detalhes de uma cena em um quadro "pitoresco", dando assim acesso ao sentido escondido de uma lembrança. Lembremos que, no caso da *ekphrasis*, descrição de uma obra de arte, poder-se-á, justamente, falar de "descrição pictural", de abertura do texto às artes visuais e a uma estética heterogênea cujos efeitos serão estudados. Estaremos, então, de fato, dentro das modalidades do *ut pictura poesis*. A situação será mais delicada quando o leitor, confrontado a uma hipotipose, pensará se encontrar face a um "quadro" ou a uma "imagem". Apenas a presença dos marcadores repertoriados acima, seu cruzamento e o rigor da análise permitirão atestar a "picturalidade" do descritivo produzindo o iconotexto, esta zona onde o texto se põe a sonhar com a imagem.

*Tradução** de Luiz Cláudio Vieira de Oliveira (FUMEC/UFMG)

Revisão da tradução do francês de Márcia Arbex (UFMG)

Notas

1. Por "iconotexto" entendemos a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo. A esse respeito, ver LOUVEL, Liliane. *L'Œil du texte ou la relation infinie*.

2. Em grego, *graphé* significa tanto a escritura, a arte ou a ação de escrever, quanto o próprio documento escrito, ou o desenho, o quadro, a pintura e o bordado. O adjetivo *graphikos*, entre outros sentidos, refere-se ao que pinta ou descreve fielmente. (N.T.)

3. Por exemplo, TORGOVNICK, Marianna. *The Visual Arts and the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

4. "(...) ut pictura poesis comunica verdades mais figurativas que literais" (*Ibid.* p.31).

5. Cf. a esse respeito ROSOLATO, Guy. *Essais sur le symbolique*. Paris, Gallimard, 1969.

6. De *traducere*, "fazer passar".

7. "Tradução", em francês, em 1170; o inglês manteve o termo. Do latim *translatio, translatus*, de *transfere*, o fato de transportar.

8. Citado em TORGOVNICK, Marianna. *The Visual Arts and the Novel*, p.28 (grifo nosso).

9. Citado por TORGOVNICK, Marianna. *Ibid.* p.26 (grifo nosso)

10. Ver *Ibid.* p.21. Marianna Torgovnick se resguarda, na maior parte do tempo, daquilo que, para nós, é um defeito, mas em seus critérios definidores a autora considera, assim mesmo, o aspecto biográfico, psicológico, ideológico, logo, o extra-texto.

11. Por exemplo, sabemos o quanto o estudo do descritivo deve a Philippe HAMON. *Analyse du descriptif*. Paris: Hachette, 1981.

12. O que lembra a etimologia de *amplificatio*.

13. Exemplo recolhido num antigo manual cujo autor é simplesmente identificado por suas iniciais, P. M.: *Manuel littéraire à l'attention des aspirants au brevet élémentaire*. Lyon: 1886. p.110 (grifo nosso).

14. BALLY. *Traité de stylistique française*. Genève-Paris, 1951 (3.ed.), t.1, p.183-184; citado por HAMON. *Analyse du descriptif*, p. 9.

15. Expressão de J.-J. LECERCLE.

16. HAMON, Philippe. *Analyse du descriptif*, p.9 (grifo nosso).

17. Por exemplo em *L'île mystérieuse*, tão bem estudada por Barthes.

18. JENNY, Laurent. *La parole singulière*. Paris: Belin, 1990.

19. HAMON. *Analyse du descriptif*, p.45.

20. Segundo Michael Riffaterre, "cada termo de um sistema descritivo é gerado por relação de sinonímia ou de antonímia a partir do termo-meio gerador. De onde dois grandes tipos, duas grandes dominantes nos sistemas descritivos, os sistemas tautológicos e os sistemas oximóricos" (*Ibid.* p. 176, n. 5).

21. Funções mimésica, matésica, narrativa, estética. Ver a esse respeito REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris: Bordas, 1991. p.104.

22. HAMON. *Analyse du descriptif*, p.49.

23. DERRIDA, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

24. A esse respeito, cf. HAMON, *Analyse du descriptif*.

25. Citemos, para nos conceder uma pausa-imagem, o que se pode chamar de *topoi*, como "a sacada na pintura": Goya, Manet; "a frisa do teatro": Longhi, Renoir; "o espelho e sua moldura" (direito/ avesso): *As Meninas*, o *Nu de costas* de Velasquez, *O Bar de Folies-Bergère* de Manet, e as portas (Peter de Hooch, Vermeer), balaustradas (Tiepolo, Veronese) e janelas (Matisse, Bonnard), as portas de veículos, as nuvens (separações entre sagrado e profano), os dosséis (Madonas com criança), e outros pórticos (Piero Della Francesca) e varandas (Edward Hopper).

26. DELEUZE, Gilles. *Logique de la sensation*. Paris: La Différence, 1996.

27. REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, p.102-112.

28. MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris: Éd. du Seuil/Callimard/Hautes Études, 1994. p.319.

29. Assim, para Genette, a narrativa segunda "pode ser assumida por uma representação não verbal (o mais freqüentemente visual) que o narrador converte em narrativa descrevendo ele mesmo esta espécie de documento iconográfico (é a tela pintada representando o abandono de Ariane, nas *Núpcias de Tétis e de Peleu*, ou a tapessaria do Dilúvio em *Moisés salvo das águas*) ou, mais raramente, fazendo descrever por um personagem, como os quadros da vida de José, comentados por Amram no mesmo *Moisés salvo das águas*" (GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éd. du Seuil. 1972, p.241).

30. STAROBINSKI, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de *Le Sacrifice en rêve*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991. p.11.

31. *Graphic* significa "desenhado a lápis ou com pena", "descrito de forma viva, pitoresca".

32. Sabe-se que "idílio" vem do greco *eidyllion*, diminutivo de *eidos* (a forma, o contorno, a forma literária), e é próximo de *idein* ("ver"). "Idílio" significava "pequeno quadro", donde o "quadro idílico", pleonasma clássico e moderno. A "forma literária" atrafa a forma pictural.

33. Philippe HAMON, *Analyse du descriptif*, p.180.

*Traduzido do original: LOUVEL, Liliane. La description « picturale » : Pour une poétique de l'iconotexte. *Poétique*, Paris: Seuil, n.112, 1997. p.475-490.

DOAÇÃO

de: NAPq / FALF

n: 061 10 1 2006

is: 23,00

poéticas do visível

Márcia A.

LETR
809
P745
2006

FALE
FACULDADE DE LETRAS
LAE



ISBN 85-7758-003-2



9 788577 580033