

ALBERTO ROIPHE (ORGANIZADOR)



POSSÍVEIS ARTICULAÇÕES



Criação Editora

**Título:**

A LITERATURA E ARTES VISUAIS: POSSÍVEIS ARTICULAÇÕES

**Autor:**

ALBERTO ROIPHE (ORGANIZADOR)

**ISBN:**

ISBN. 978-65-88593-14-1

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria de Menezes  
Fábio Alves dos Santos  
Jorge Carvalho do Nascimento  
José Afonso do Nascimento  
José Eduardo Franco  
José Rodorval Ramalho  
Justino Alves Lima  
Luiz Eduardo Oliveira Menezes  
Maria Inêz Oliveira Araújo  
Martin Hadsell do Nascimento  
Rita de Cácia Santos Souza

Lucas Aribé Alves  
(Parecerista de acessibilidade)

[www.editoracriacao.com.br](http://www.editoracriacao.com.br)

ALBERTO ROIPHE (ORGANIZADOR)



POSSÍVEIS ARTICULAÇÕES



Criação Editora  
Aracaju | 2020

COPYRIGHT BY 2020 ALBERTO ROIPHE (ORGANIZADOR)

É proibido a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.) é crime estabelecido pelo artigo 184 do código penal.

Este livro, ou parte dele, não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita da editora.

Este livro segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Adilma Menezes

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8 8846

R741L Roiphe, Alberto (org.)

A literatura e artes visuais: possíveis articulações  
/ Organizador: Alberto Roiphe. -- 1. ed. -- Aracaju, SE:  
Criação Editora, 2020.

118 p. 21 cm. Book: 1 Mb; PDF

Inclui bibliografia.

ISBN. 978-65-88593-14-1

1. Ensino. 2. Literatura. 3. Artes.

I. Título. II. Assunto. III. Roiphe, Alberto.

CDD B869.939:700

CDU 82-95(81):7

#### ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura Brasileira: Crítica literária; Artes.

2. Literatura: crítica literária (Brasil); Artes visuais.

O rigor e a exatidão do conteúdo dos artigos publicados são da responsabilidade exclusiva dos seus autores. Os mesmos são responsáveis pela obtenção da autorização escrita para reprodução de materiais que tenham sido previamente publicados.

Para Sumaya Mattar



# APRESENTAÇÃO

Os artigos deste livro são o resultado de mais de uma década de pesquisas relacionadas ao diálogo entre a Literatura e as Artes Visuais. Essas pesquisas partiram de meu interesse por este diálogo, ao longo de meu processo formativo, envolvendo os estudos realizados na graduação, na década de 1990, e na pós-graduação (mestrado, doutorado e pós-doutorados), entre 2000 e 2018, sempre investigando a relação palavra/imagem.

Tendo origem nas pesquisas, o diálogo se refletiu ainda mais na minha atuação como docente, na última década, também no âmbito da graduação, em diferentes disciplinas relativas ao ensino/aprendizagem de língua portuguesa e de literatura dos cursos de Letras da Universidade Bandeirante de São Paulo (UNIBAN) e da Universidade Federal de Sergipe (UFS), e do curso de Pedagogia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), e no âmbito da pós-graduação, em cursos específicos ministrados no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e no Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), ambos da Universidade Federal de Sergipe, e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV-ECA-USP).

No campo da extensão universitária, a experiência foi se aprimorando por meio do projeto "Literatura e Artes Visuais: práticas de leitura e formação de professores", desenvolvido na Universidade Federal de Sergipe (UFS), entre 2015 e 2016, em curso ministrado para um grupo de professores em sua formação inicial e para aqueles que já atuavam em sala de aula na rede pública do Estado de Sergipe.

Ainda no campo da extensão universitária, ministrei minicursos e oficinas em diferentes universidades do país (Universidade de São Paulo, Universidade Federal da Bahia, Universidade Fede-

ral de Sergipe, dentre outras), sempre evidenciando o diálogo entre a Literatura e as Artes Visuais.

Neste livro, portanto, estão sistematizados os estudos realizados ao longo desses anos, ressaltando quatro chaves de leitura que permitem a articulação verbo-visual. Essas quatro chaves de leitura têm sido o alicerce para o desenvolvimento de minhas publicações que, por sua vez, são fruto das pesquisas... (o que nos faz retornar ao início deste texto, em uma circularidade necessária) porque as pesquisas têm me levado ao ensino, e o ensino tem me levado à extensão, que tem me levado à pesquisa.

Sendo assim, o resultado desse percurso investigativo sobre as possibilidades de leitura verbo-visual, aqui sistematizado, ainda que eu não o considere encerrado, reúne cinco artigos. No primeiro, "Literatura e Artes Visuais: uma revisão bibliográfica no diálogo" ou "Por uma leitura verbo-visual", de minha autoria, retomo o diálogo histórico que relaciona a Literatura e as Artes Visuais<sup>1</sup>, apresentando as quatro chaves de leitura.

Nos artigos seguintes – "Da pintura ao poema: diálogos entre Vincent Van Gogh e Maria Lúcia Dal Farra", de Bruno Felipe Marques Pinheiro; "Continuidade de Moema: um diálogo intertextual da arte verbal e visual", de Wislanne Santos Martins; "A metonímia visual em *erOditto* de Marcelino Freire", de Cassio Augusto Nascimento Farias, "A ekphrasis em Horácio Hora e José de Alencar", de Ruan Matos Rodrigues – é que são apresentadas análises de obras da Literatura e das Artes Visuais, à luz de cada uma das chaves de leitura propostas, resultado de pesquisas de iniciação científica realizadas no projeto "Literatura e Artes Visuais: possíveis articulações", que coordenei entre 2015 e 2016, e que dá nome a este livro.

Alberto Roiphe

---

<sup>1</sup> Este artigo re-escreve "Literatura e Artes Plásticas: uma revisão bibliográfica do diálogo", que publiquei no primeiro número de *Lumen et Virtus: Revista Interdisciplinar de cultura e imagem*, em 2010. Esta nova versão passou por algumas alterações, acréscimos de resultados de pesquisas realizadas entre 2010 e 2020 e o estabelecimento das chaves de leitura para o diálogo entre a Literatura e as Artes Visuais.



# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

**7**

LITERATURA E ARTES VISUAIS: UMA  
REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DO DIÁLOGO OU  
POR UMA LEITURA VERBO-VISUAL

Alberto Roiphe

**11**

DA PINTURA AO POEMA: DIÁLOGOS ENTRE  
VINCENT VAN GOGH E MARIA LÚCIA DAL FARRA

Bruno Felipe Marques Pinheiro

**33**

CONTINUIDADE DE MOEMA: UM DIÁLOGO  
INTERTEXTUAL DA ARTE VERBAL E VISUAL

Wislanne Santos Martins

**52**

A METONÍMIA VISUAL EM *ERAODITO*,  
DE MARCELINO FREIRE

Cássio Augusto Nascimento Farias

**76**

A EKPHRASIS EM HORÁCIO  
HORA E JOSÉ DE ALENCAR

Ruan Matos Rodrigues

**101**

SOBRE OS AUTORES

**115**



# LITERATURA E ARTES VISUAIS: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA DO DIÁLOGO OU POR UMA LEITURA VERBO-VISUAL

**Alberto Roiphe**

Diálogos entre a literatura e as artes visuais existem desde a Antiguidade greco-latina. Nesses diálogos, ora os pensadores exaltaram uma das duas artes, ora determinaram critérios para se estabelecer um paralelo entre elas. Levando-se em conta tais relações ao longo da História, o objetivo deste artigo é, ainda que de forma sucinta, refazer cronologicamente o percurso, a fim de que se possa reconhecê-lo e considerá-lo em futuros estudos analítico-interpretativos, estabelecendo chaves de leitura para a relação verbo-visual.

Durante séculos, a relação entre a literatura e as artes plásticas se deu especificamente entre a poesia e a pintura. No século V a.C., o poeta lírico grego, Simônides de Cós (*Simonides de Céos* – ap.556 - ap.468 a.C.), compôs um dístico celebrizado por Plutarco (*Ploútarkos* – ap.46 - ap.120 d.C.), em *De gloria atheniensium* (PLUTARCO apud MUHANA, 2002, p. 12), ao elogiar a capacidade de os poetas e de os pintores representarem com vivacidade afetos e personagens: “Pintura é poesia muda. Poesia é pintura que fala.”

Essa homologia foi, de certa forma, o ponto de partida para a reflexão de outros pensadores, que a retomaram ao longo da história para estabelecer a relação entre a poesia e a pintura.

No século I a.C, em resposta a críticas relacionadas aos seus versos satíricos, Horácio (*Quintus Horatius Flaccus* – 65-8 a.C.), elaborou a *Epístola aos Pisões*, ou *Arte poética*, obra que diz respeito à forma, e na qual o poeta, inspirado na *Poética*, de Aristóteles (384-322 a.C.), deixou claro seu posicionamento com relação à pintura e à poesia:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradecerá sempre. (HORÁCIO, 2005, p. 65)

É possível observar nessa citação do poeta latino que a relação estabelecida entre as artes, como ocorre com Simônides de Cós, vai dar origem a outras reflexões ao longo de séculos em torno da analogia “Ut pictura poesis” (HORÁCIO, s.d., p. 108), “Poesia é como pintura”.

Entre 1490 e 1517, mais de mil anos depois, Leonardo da Vinci (1452-1519) escreveu o *Tratado da pintura*, denominado *Il paragone*, considerando a supremacia da pintura sobre as outras artes. Para estabelecer a relação entre a pintura e a poesia, inicia seu argumento reformulando o segundo verso do dístico de Simônides de Cós e se referindo à ideia de “representação”, presente na *Poética*, de Aristóteles:

A pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega; e tanto uma quanto a outra tentam imitar a natureza segundo seus limites, e tanto uma quanto a outra permitem demonstrar diversas atitudes morais, como fez Apeles na sua “Calúnia”. (DA VINCI apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 19-20)

Para Simônides de Cós, a “poesia é pintura que fala”. Para Leonardo da Vinci, “poesia [é] uma pintura cega”. O fato de se dar à poesia a possibilidade de ser “pintura que fala” é considerar a igualdade entre as linguagens, uma vez que, para o poeta lírico grego, “pintura é poesia muda”. O fato de se retirar da poesia a possibilidade de enxergar é supervalorizar a pintura, uma vez que, para o pintor renascentista, da mesma forma que para o poeta lírico grego, “A pintura é uma poesia muda”.

Dessa maneira, o artista revela a pintura como arte superior porque, para ele, essa linguagem é mais apropriada para “representar” o todo, enquanto a poesia só o faz passo a passo. Daí, justificar com a experiência pictórica de Apeles, artista que viveu no século IV a.C., sendo considerado o maior pintor da Antiguidade Clássica (HARVEY, 1998, p. 44). É de se notar que os argumentos de Leonardo estão, diretamente, relacionados à imagem como persuasão.

A mesma diferença que existe entre a representação dos objetos corpóreos pela pintura e pelo poeta, existe entre os corpos desmembrados e os corpos inteiros, porque o poeta ao descrever a beleza ou a feiura de um corpo qualquer, o faz membro a membro, em momentos sucessivos, e o pintor o torna visível de uma só vez. O poeta não pode colocar em palavras a verdadeira forma das partes que compõe o todo, como o pintor, que a apresenta com aquela verdade que só é possível na natureza. (DA VINCI apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 21)

Na mesma época em que Leonardo da Vinci escrevia *Il paragone* e a cultura erudita atendia à minoria; a cultura popular europeia se transformava em função do crescimento populacional e de suas novas maneiras de produção. Uma das formas mais óbvias de “comercialização da cultura popular”, nos termos de Peter Burke, é o livro (BURKE, 1989, p. 272). Neste contexto, porém, livro não é sinônimo de literatura. Até ocorrerem, durante a Idade Moderna, na Europa, crescentes transformações educacionais, a maior parte da população ainda não era alfabetizada. E, nessa sociedade, segundo o historiador Nicolau Sevcenko, praticamente apenas o clero tinha acesso à leitura das palavras. Era com relação às imagens, portanto, “vistas pelos fiéis por dentro e por fora da igreja que eram repetidas as lições do cristianismo” (SEVCENKO, 1988, p. 27).

A arte, pois, não tinha um fim em si mesma e não guardava nenhuma relação necessária com a realidade concreta e cotidiana do mundo; ao contrário, era preciso transcender as imagens para além delas e encontrar a doutrina e a verdadeira salvação.

As imagens eram apenas uma inspiração e um convite para que a meditação se dirigisse ao mundo espiritual e celestial, o único que contava, guardada pela palavra do clero e assegurada pelo braço da nobreza (SEVCENKO, 1988, p. 27).

Em 1633, na cidade de Évora, o padre português Manuel Pires de Almeida (1597-1655), que ocupava o priorado da Igreja da Caridade, escreveu o tratado *Poesia, e Pintura ou Pintura, e poesia*, no qual, segundo o aprimorado estudo de Adma Muhana, é destacada sua preferência pela homologia no dístico: "Pintura é poesia muda, poesia é pintura que fala", de Simônides de Cós, à analogia: "Poesia é como pintura", de Horácio, a ponto de afirmar em expressão própria que "quando se escreve, se pinta, e quando se pinta, se escreve". Se, para alguns pensadores é pela forma que uma e outra se diferem; para Almeida, a ação das duas é igual, o que ele comprova pela homologia de Simônides de Cós.

Na análise de Adma Muhana:

[...] no que as preceptivas, pictóricas e poéticas enfocam proporção, o autor conhece transitividade; e no que parte de comparação, reconhece indistinção: poesia não é como pintura: é pintura, e vice-versa. (MUHANA, 2002, p. 69)

No início da *Poética*, Aristóteles estabelece um paralelo entre a pintura e a poesia, dentre outras artes, paralelo este que é essencial para a teoria de Manuel Pires de Almeida:

A epopeia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma. (ARISTÓTELES, 2005, p. 19)

Nesse trecho, é evidente a distinção marcada entre a epopeia, o poema trágico, a comédia, o ditirambo, a arte do flauteiro e a arte do citaredo pelo meio material do qual se utilizam para a “representação”. É a partir, justamente, dessa ideia que Manuel Pires de Almeida formulará, em seu tratado, o pensamento: “assim como a pena imita o pincel, assim o pincel imita a pena”. Adma Muhana esclarece:

Assim, se a matéria diferencia a pintura da poesia desde a abertura da *Poética*, estabelecer a identidade a pintura da poesia dessa matéria, pela efetuação da arte, é o primeiro cuidado de Almeida: desde que a ação de umas e de outros é idêntica (...) que o verbo que designa tais ações é o mesmo (“o mesmo he escrever, que pintar, ou esculpir”); que o substantivo que as define, sinônimos (“Mudase reciprocamente a propriedade das palauras, Poesia, e Pintura”); inexistente, logo, diferença material entre ambas as artes. (MUHANA, 2002, p. 17, grifos da autora)

A essa altura, mais do que respeitar a cronologia, o paralelo entre a linguagem verbal e a visual, estudado desde a Antiguidade Clássica, evidencia o conceito aristotélico de “representação”, ao longo de séculos, considerado por muitos pensadores como elemento para aproximação entre uma e outra linguagem.

Em 1683, André Félibien, publica *O sonho de Filômato*. Trata-se de um desafio entre a poesia e a pintura, que se transformam em duas personagens. Enquanto a primeira, de

cabelos loiros e cacheados, expressa-se em versos; a segunda, de cabelos pretos e presos, expressa-se em prosa. No plano artístico, cada qual, exibe suas qualidades. No plano político, o Amor, um terceiro personagem, com muita astúcia e muita diplomacia, induz as duas irmãs a “representarem” o rei da França gloriosamente:

### AMOR

Já conheço o motivo da discussão e espanta-me que duas irmãs tão espirituais e agradáveis como vocês se entreguem a tal discórdia quando todos admiram suas qualidades. [...] Gostaria de gozar de suficiente crédito junto a vocês para as reconciliar. [...] Mas para mostrarem suas características específicas, trabalhem temas diferentes. Este poderoso príncipe os fornece em grande quantidade e assim poderão representar as tantas e tão nobres qualidades que o tornam admirável na terra inteira. Não terão que buscar em séculos passados exemplos antigos heróis para compará-los a seus feitos miraculosos: basta contar bem o que ele fez, que não tem paralelo com qualquer outra história.

### POESIA

Quanto a mim, cantarei na terra e no mar  
Os feitos sublimes do monarca francês,  
E direi a todos:  
Luís, o grande Luís, é o maior dos reis.  
As inúmeras e ilustres virtudes que tem em sua pessoa  
Eternizam seu nome em mil lugares;  
Ainda que não tivesse cetro nem coroa  
Mereceria entre os deuses um lugar.

### PINTURA

E eu representarei suas virtudes e ações de tantas maneiras nobres, com contornos tão amplos e cores tão vivas, que obrigarei o Tempo a respeitar minhas obras.

### AMOR

Se uma conta as virtudes deste príncipe incomparável, fazendo uma imagem das belezas de sua alma, cabe à outra exprimir suas ações heroicas e as coisas memoráveis que lhe garantem a admiração da terra inteira.



Sonhem apenas em representar fielmente o que veem, para que os séculos futuros possam vê-lo no estado em que hoje se mostra a todo o universo. (FÉLIBIEN apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 40-59)

Esse desafio entre a pintura e a poesia, na verdade um debate teórico, retoma outras marcas da *Poética*, de Aristóteles. Observa-se que, para o Amor, a pintura e a poesia têm seus méritos de acordo com suas especificidades. No entanto, os aspectos temáticos, sendo reconhecidos como específicos de uma e de outra por Leonardo da Vinci, em *Il paragone*, também retomam, de certa maneira, as ideias sobre a "representação" sugeridas na obra de Aristóteles quando diz que "as imitações diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma." (ARISTÓTELES, 2005, p. 19)

Será que, de fato, o tema e a composição distanciam o verbal e o visual? Quando o Amor induz a pintura e a poesia "sonhem apenas em representar fielmente o que veem, para que os séculos futuros possam vê-lo no estado em que hoje se mostra a todo o universo", o texto de Felibién faz lembrar o que Baudelaire discutirá, séculos mais tarde, ao questionar o que há de eterno na arte. Em primeiro lugar, porque a própria ideia de "representação da realidade" é um sonho que séculos depois se destruirá. Em segundo lugar, porque o universal na arte será justamente a recepção da obra. Será a recepção que gerará a interpretação, o fato de a obra poder ser contemplada.

Em 1719, o abade francês Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), em suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, buscando justamente a perspectiva do espectador e preocupando-se com o efeito estético que obra provoca, trará o foco do desafio para a recepção.

Em sua crítica, ao estabelecer a comparação entre a pintura de história e a poesia dramática, Du Bos defende a ideia de que pintura e poesia têm o mesmo valor como arte, não se tratando, portanto, de superioridade de uma delas, como se pensou

no Renascimento. No entanto, mais uma vez, como fez Leonardo da Vinci, afirma que “existem temas especialmente apropriados para a poesia e outros especialmente para a pintura” (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 61). Isso dentro da perspectiva aristotélica de “representação” nas diferentes linguagens. A começar pela poesia, assim pensa ele:

Um poeta pode exprimir várias de nossas ideias e sentimentos tal como um pintor não conseguiria mostrar, pois nem as ideias nem os sentimentos se fazem acompanhar por um movimento específico, especialmente evidente em nossa atitude ou particularmente caracterizado em nosso rosto (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 61).

O texto poético seria, na concepção de Du Bos, a possibilidade de expressar com clareza o pensamento de acordo com a situação em que se encontra o personagem, por meio das “palavras sublimes” a que um autor o induz a dizer. Ao estabelecer a relação entre pintura e poesia, procura observar o quanto essas linguagens conseguem conservar-se no tempo:

Como o quadro representa uma ação nos permite ver apenas um instante da sua duração, o pintor só pode elevar à condição de sublime coisas que precederam a situação atual e que às vezes sugerem um sentimento comum. A poesia, ao contrário, descreve todos os incidentes notáveis da ação que trata e aquilo que ocorreu e lança frequentemente algo de maravilhoso sobre uma coisa muito comum, que foi dita ou acontecerá em seguida. Assim, a poesia pode empregar esse maravilhoso que nasce das circunstâncias e que se poderia eventualmente chamar de uma sublime de relação. (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 63)

Em relação aos personagens, Du Bos reflete na poesia e na pintura:

É ainda incomparavelmente mais fácil para o poeta do que para o pintor fazer com que nos afeiçãoemos aos personagens, despertando nosso interesse por seu destino. As qualidades externas – como a beleza, a juventude, a majestade e a ternura – que o pintor pode dar a seus personagens, não motivam nosso interesse por seu destino tanto quanto as virtudes e as qualidades de alma que o poeta pode dar aos seus. (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 64)

O papel da pintura seria, portanto, fazer com que o espectador reconhecesse os personagens:

Certamente o poeta chega mais próximo à imitação do objeto que o pintor. Um poeta pode empregar vários artifícios para descrever a paixão e o sentimento de um personagem.

[...]

O mesmo não ocorre com o pintor, que pinta seus personagens uma única vez e não pode empregar senão um traço para exprimir uma paixão em cada parte do rosto na qual essa paixão deve ser ressaltada. Se não elabora bem o traço que deve exprimir a paixão; se, por exemplo, quando pinta um movimento da boca, o contorno não é precisamente a linha que deveria ser traçada, a ideia do pintor é destruída e o personagem, em vez de exprimir uma paixão, não faz mais que uma careta. (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 66).

E se contradiz quanto à “representação” na poesia:

Veremos também que há belezas na natureza que o pintor copia mais facilmente e das quais faz imitações muitos mais tocantes que o poeta. (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 67)

Na verdade, Du Bos reconhece como, em um quadro, os sentimentos de compaixão ou aflição das personagens se manifestam com expressões diferentes:

Ora, o poeta não poderia evidenciar essa diversidade sutil em seus versos. Se o consegue fazer em cena, é com a ajuda da declamação, da atuação muda de atores. (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 67)

No entanto, percebe que na pintura isso ocorre também:

A emoção desses figurantes os transforma, por assim dizer, em atores num quadro, enquanto que em um poema eles não passariam de simples espectadores. (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 70)

Du Bos se surpreende pelo fato de os pintores não incorporarem “uma breve legenda a seus quadros de história”, dada a dificuldade que muitos espectadores têm diante de um tema retratado, achando-o “bonito” e “agradável” e o comparando a “uma língua incompreensível”. Diante de um quadro como esse, o interesse do público não se manteria por muito tempo: “logo se entenderiam de olhá-lo, pois a duração dos prazeres de que o intelecto não participa é muito curta” (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 65-66, grifos do autor).

Em suas reflexões, o pensador lembra os pintores góticos que fizeram com que percebessem a utilidade das legendas para a compreensão do tema de um quadro. Faziam de forma a saírem rolos da boca de seus personagens para o espectador saber o que queriam dizer, na ausência dos rolos, algumas palavras incluídas em um dos cantos do quadro, a fim de esclarecer algo sobre o tema.

Já os pintores cujas obras são gravadas, começam a perceber a utilidade das legendas e colocam-nas na parte

inferior das gravuras feitas a partir de seus quadros (DUBOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 65-66).

Em 1766, Gotthold Efraim Lessing, ao escrever *Laocoonte ou Sobre os limites da pintura e da poesia*, determina, definitivamente, as fronteiras entre uma e outra. Para Lessing, a pintura pertence ao espaço, sendo estática; e a poesia pertence ao tempo, sendo dinâmica.

O poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetivos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras [...] Suponhamos agora que o poeta nos conduza, dentro da mais bela ordem, de uma parte do objeto para outra; suponhamos que ele também saiba tornar igualmente clara a ligação dessas partes: quanto tempo ele precisa para isso? O que o olho vê de uma vez ele enumera para nós de modo evidentemente lento, traço a traço, e frequentemente ocorre de nós, à altura do último traço, já termos nos esquecido do primeiro, no entanto, nós devemos construir um todo a partir desses traços. Ao olho as partes observadas permanecem constantemente presentes; ele pode sempre novamente trilhá-las; para a audição, pelo contrário, as partes ouvidas se perdem se elas não são retidas na memória. E se elas ficam de fato detidas aí: que fadiga, que esforço custa para renovar as suas impressões na ordem correta e de modo vivaz, pensá-las de uma vez, mesmo numa velocidade moderada, para atingir um eventual conceito do todo! (LESSING apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 91-92)

Em sua obra, *Poesia e verdade*, Goethe avalia a importância do texto de Lessing no que se refere à produção poética:

É preciso ser jovem para ter presente o efeito que o *Laoconte* de Lessing causou em nós, pois, da região de uma pobre percepção, essa obra nos lançou nos livres campos do pensamento. O "Ut pictura poesis", por tanto tempo mal compreendido, foi posto de lado de uma vez por todas, a diferença entre as artes plásticas e oratórias se tornou clara, e os seus cumes apareceram separados, por mais próximos que suas bases pudessem se encontrar. (GOETHE apud SCHILLER, 1991, p. 13)

Entre 1794 e 1800, Friedrich Schiller publica um conjunto de três ensaios intitulado *Poesia Ingênua e Sentimental*. O fato de Schiller, nesse trabalho, considerar a poesia como "um campo privilegiado da criação", como evidencia Márcio Suzuki em estudo que antecede a obra, é essencial para se compreender sua proposta de comparação entre a literatura e as outras artes, seja por aproximações, seja por distanciamentos.

Na análise do estudioso do diálogo entre a pintura e a poesia, Valdevino Soares de Oliveira, a posição de Schiller se sintetizaria da seguinte forma:

Para Schiller, a poesia ora se inclina a uma forma de criação artística, ora a uma forma de criação rítmica ou sonora. Poesia ingênua e sentimental são, em Schiller, maneiras de aproximar a poesia da pintura ou da música e de balizar temporalmente uma e outra, Antiguidade e modernidade. Desse modo, a poesia se forma igualmente dos ingredientes ingênuos e dos sentimentais, embora em cada caso particular uma das tendências sempre prevaleça sobre as outras. (OLIVEIRA, 1999, p. 16)

Da Antiguidade à modernidade, as linguagens verbal e visual permitem leituras sob diferentes perspectivas.

Nesse contexto, o poeta Charles Baudelaire (1821-1867), precursor da modernidade, defende a ruptura com as formas tradicionais de se pensar a relação entre as artes. Defende a ideia de que cada uma delas tem sua especificidade. Não há comparação, há correspondência entre elas, como declara no poema "Correspondências", de *As flores do mal*, quando diz que: "os perfumes, as cores e os sons se correspondem." (BAUDELAIRE apud TELLES, 1999, p. 45)

Baudelaire não encontra uma base comum para a comparação, o que importa para ele são os efeitos estéticos causados no leitor da obra. É como se negasse uma sinédoque, diz que o som não transmite a cor. Cada manifestação artística irradia o que lhe pertence. Por isso, critica enfaticamente a comparação entre Eugène Delacroix e Victor Hugo no "Salão de 1846":

Na lamentável época de revoluções de que eu falava a pouco, e da qual registrei as inúmeras manifestações de desprezo, Eugène Delacroix era frequentemente comparado a Victor Hugo. Havia o poeta romântico; necessitava-se o pintor. Essa necessidade de encontrar a qualquer preço pontos de comparação e analogias entre as diferentes artes, leva, muitas vezes, a estranhos equívocos, o que prova como as pessoas entendem pouco do assunto. (BAUDELAIRE apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 104)

Charles Baudelaire, ao caracterizar o trabalho do pintor e do escritor, diz que as comparações são "ninharias retóricas".

Em dois artigos, "Sobre Ary Scheffer e os macacos do sentimento" e "A arte filosófica", o poeta francês ainda critica a comparação entre a palavra e a imagem. No primeiro, para comentar o processo de criação do pintor acadêmico Ary Scheffer que decidiu ser poeta: "A pintura só é interessante pela cor e pela forma; sua semelhança com a poesia só se dá na medida em que esta última desperta no leitor ideias pictóricas." (BAUDELAIRE apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 107). No segundo, ao refletir sobre "A arte

filosófica", no artigo inacabado, afirma: "Qualquer boa escultura, qualquer boa pintura, qualquer boa música sugere os sentimentos e devaneios que pretende sugerir. Mas o raciocínio, a dedução, pertencem ao livro." (BAUDELAIRE apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 108).

Em ambos os artigos, Baudelaire não admite comparação entre as particularidades de cada uma das manifestações artísticas, no entanto, ele mesmo parece, além de comparar, indicar o privilégio da literatura sobre as artes plásticas, quando diz que, por concessão, a semelhança entre a pintura e a poesia "só" se dá na medida em que ela [a poesia] "desperta no leitor ideias pictóricas" ou quando radicaliza dizendo que "o raciocínio, a dedução, pertencem ao livro", como se a pintura, por exemplo, não gerasse reflexão.

É preciso admitir que, este diálogo entre a poesia e a pintura, aqui traçado de forma sucinta, em um estudo mais pormenorizado, necessitaria do levantamento da discussão por outros teóricos ao longo de toda a história da literatura e da arte. E, sobretudo, para além de Baudelaire. Ainda assim, um importante ponto de vista que não se pode deixar de considerar a partir do que aqui se registrou é a necessidade da análise, isto é, a necessidade da busca da leitura de textos verbais e de textos visuais sob a perspectiva comparativa. No confronto, será possível problematizar tal comparação entre os textos, observando-se que, por exemplo, se os elementos temáticos, inicialmente os principais dados de confronto para se aproximar ambas as formas de expressão, seriam suficientes nesse processo, ou se ainda se considerariam os elementos composicionais e estilísticos, também presentes, e igualmente importantes, na constituição de todo gênero discursivo, um conceito, aliás, que merece investigação.

Dentre as definições existentes sobre gênero, parece oportuno recorrer, aqui, à teoria do filósofo russo Mikhail Bakhtin (2003), no ensaio "Os gêneros do discurso", de *Estética da criação verbal*, produzido entre 1951 e 1953, quando o estudioso deixa claro que toda forma de comunicação é um gênero discursivo e que, conseqüentemente, todo gênero circula em um campo de atividade humana.



De acordo com a teoria bakhtiniana, todo gênero se caracteriza, necessariamente, por três elementos: o tema, a forma composicional e o estilo. Os três aspectos apontados pelo teórico se interrelacionam em sua constituição. A primeira, referindo-se ao sentido da unidade, aquilo de que trata o texto; a segunda, mostrando a estrutura e a organização textual, a maneira como o texto se apresenta; e a terceira, caracterizando as escolhas de "recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua" (BAKHTIN, 2003, p. 261) que, nesses textos, contribuem para caracterizar a autoria e a época de sua produção.

Tratando-se, portanto, de uma forma de comunicação oral ou escrita, apresentando tema, forma composicional e estilo, e se inserindo em um campo específico de atividade humana, tem-se um gênero discursivo. Entretanto, além desses elementos, de acordo com o teórico russo, é preciso levar em conta que o conceito de gênero pressupõe a interação entre autor e leitor e/ou ouvinte, somando-se a isso o contexto de produção e de recepção de um gênero.

Além disso, é preciso salientar, nos termos de Bakhtin, que: "em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (1998, p. 88), isto é, um discurso retoma outro discurso e, por que não dizer, discursos de diferentes linguagens, como a verbal e a visual, sempre de forma contextualizada. Aliás, como também afirma o teórico, o "ato artístico: não vive nem se movimenta no vazio, mas na atmosfera valorizante, tensa daquilo que é definido reciprocamente" (BAKHTIN, 1998, p. 30). Bakhtin reforça a ideia de que "a obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativa" (BAKHTIN, 1998, p. 30).

Além da possibilidade de diálogos entre diferentes discursos sempre de forma contextualizada, é preciso se considerar a presença tanto da linguagem verbal quanto da linguagem visual, simultaneamente, na constituição de outros gêneros, o que torna a

concepção dialógica ainda mais significativa para o estudo desses gêneros e, conseqüentemente, uma das chaves para a leitura verbo-visual do ponto de vista enunciativo-discursivo da linguagem.

Nessa mesma concepção teórica e, justamente, a partir de estudos de Mikhail Bakhtin, sobretudo *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: a obra de François Rabelais*, além de reflexões sobre os gêneros do discurso, Julia Kristeva escreveu o artigo "As palavras, o diálogo e o romance", em que reconhece ter sido Bakhtin, "o primeiro a introduzir na teoria literária" a ideia de que "todo texto se constrói como mosaico de citações, [de que] todo texto é absorção e transformação de outro texto" (KRISTEVA, 2012, p. 142), como se observou acima. Em virtude dessa evidência, a filósofa búlgaro-francesa afirma que "em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla" (KRISTEVA, 2012, p. 142).

Levando-se em conta tais estudos, a intertextualidade também pode ser compreendida como a retomada de um texto em outro, o que pode ocorrer em perspectiva temática, estilística, explícita, implícita e, por que não dizer, relacionando ainda um texto verbal a um texto visual, uma vez que todo texto é um enunciado concreto que se caracteriza pela unidade de sentido que apresenta, pela comunicação que efetiva e, portanto, pela interação que gera. Por essas razões, a intertextualidade se torna uma outra chave para a leitura verbo-visual.

Há diversas formas de se retomar um texto. A intertextualidade se dá por meio de uma paródia, de uma estilização, de uma citação, de uma epígrafe... inclusive de referências visuais. Tais retomadas, entretanto, só serão possíveis quando houver repertório para que o leitor/ouvinte se dê conta da relação estabelecida entre o texto fonte e o texto dele derivado. Tratando-se de um hipertexto, o que parece ocorrer é uma espécie de configuração intertextual na própria página virtual em que diversos textos de diferentes linguagens constituem o objeto, reunindo leitura, escuta, visão.

Em artigo intitulado "Retórica da imagem", publicado em novembro de 1964, na revista *Communications*, o semiólogo francês Roland Barthes, ao analisar um cartaz publicitário dos produtos *Panzani* (Figura 1), que exibia "pacotes de massas, uma lata, tomates, cebolas, pimentões, um cogumelo, todo o conjunto saindo de uma sacola de compras entreaberta em tons de amarelo e verde sobre fundo vermelho" (BARTHES, 1990, p. 28), verificou que a imagem do cartaz revelava três mensagens. A primeira, que se encontrava nos títulos, nas legendas e nos rótulos dos produtos, denominou mensagem linguística. A segunda, caracterizada pela "identificação da cena representada [...] de uma espécie de estado adâmico da imagem [...] de um registro" (BARTHES, 1990, p. 35-36), definiu como icônica codificada ou denotada. A terceira mensagem, em função de seu caráter simbólico e cultural, classificou como icônica não codificada ou conotada.

Figura 1: anúncio publicitário das massas *Panzani*



No âmbito do anúncio estudado, Barthes particularizou, esteticamente, a natureza morta fotografada, evidenciando a sacola entreaberta, trançada como uma rede; o tomate e o pimentão; os pacotes de massa e a lata de molho de tomate *Panzani*. Esses itens seriam marcas culturais, na natureza morta, representando, em primeiro lugar, a prática e a independência, perante a abundância de alimentos; em segundo, a *italianidade*, no conjunto das cores observadas; em terceiro, a preparação culinária, diante dos diferentes objetos anunciados. O teórico denominou esses significantes de “conotadores, e, ao conjunto dos conotadores, uma *retórica*: a retórica aparece, assim, como face significante da ideologia” (BARTHES, 1990, p. 40, grifos do autor).

Ressaltando tais elementos, Barthes indicou a construção dessa retórica a partir de um amplo inventário, no qual se encontrariam “algumas das imagens descobertas outrora pelos Antigos e pelos Clássicos” (BARTHES, 1990, p. 40), isto é, considerando toda imagem polissêmica, abre caminhos para a conotação e, conseqüentemente, para relacioná-las às figuras de retórica, tais como a metáfora, a metonímia, a catacrese, entre outras. Nesse caso, o texto verbal como uma legenda, segundo Barthes, determina para o sentido do texto visual, o que o semiólogo denomina de “ancoragem” ou “fixação”, encontrada na fotografia jornalística e na publicidade. Outra maneira de Barthes perceber a simultaneidade do texto verbal e do texto visual é denominada “relais” ou “revezamento”, isto é, quando ambos se complementam, encontradas nas charges e nas histórias em quadrinhos.

Seguindo a sugestão de Barthes, Jacques Durand enumerou, em seu texto “Retórica da imagem publicitária”, figuras de retórica, a partir de uma série de anúncios publicitários. Para tanto, dividiu as figuras em quatro categorias, fundamentalmente, de acordo como essas figuras operam na linguagem. São elas: adunção, supressão, substituição e troca. Tratava-se, ainda que de forma preliminar, de um estudo do teórico sobre a função persuasiva das figuras de retórica nas propagandas. Considerando-se as sugestões de Roland Barthes e as análises de Jacques Durand,

identifica-se outra chave de leitura verbo-visual do ponto de vista semiológico da linguagem.

Nessa mesma concepção teórica e, justamente, a partir de estudos de Roland Barthes, no trecho "XXIII – O modelo de pintura", da obra *S/Z*, em que o semiólogo francês faz referências à descrição na obra literária no Realismo, afirmando que: "Qualquer descrição literária é uma *vista*. Dir-se-ia que a enunciação, antes de descrever, se põe à janela, não tanto para ver melhor, mas mais para basear aquilo que vê no seu próximo quadro: o peitoril permite o espetáculo" (BARTHES, 1999, p. 47, grifos do autor). "Descrever", de acordo com o semiólogo, "é, portanto, colocar o quadro vazio que o autor realista transporta sempre consigo (mais importante que o seu cavalete), diante de uma coleção ou conjunto de objetos inacessíveis à palavra sem essa operação maníaca" (BARTHES, 1999, p. 47).

De acordo com o teórico francês:

[...] é preciso que o escritor transforme primeiro o 'real' em objeto, *tirá-lo* da sua pintura: numa palavra: des-pintá-lo (despintar é fazer descer o tapete dos códigos, é refletir não uma linguagem a um referente, mas um código a outro código). Assim, o realismo (bastante mal nomeado e, em todo caso, muitas vezes mal interpretado) consiste, não em copiar o real, mas em copiar uma cópia (pintada) do real. [...] É por isso que o realismo não pode ser acusado de "copiar", mas antes de "decalcar" (por meio de uma *mimesis* segunda, copia o que já é cópia)." (BARTHES, 1999, p. 47, grifos do autor)

Esse pensamento de Roland Barthes sobre a descrição, retomado também por Leila de Aguiar Costa, em apresentação a estudos da *Revista USP* intitulada "A ilusão da imagem: a efráse, da Antiguidade ao século XX" (AGUIAR, 2006, p. 83-84) é o que parece anunciar melhor as referências indiretas à "Ekphrasis" que, mais do que uma figura, trata-se de um procedimento retórico

que teve origem na Antiguidade Clássica, e que permanece no processo de criação de autores contemporâneos, tornando-se, neste levantamento, outra chave de leitura, por isso a sua retomada neste ponto do estudo, ainda que já tenha sido referenciada de forma indireta no procedimento de pensadores aqui citados.

"Etimologicamente", lembra Álvaro Cardoso Gomes, "a palavra 'elphrasis' (do grego *ek*, "até o fim", e "fhrazô", "fazer compreender, mostrar, explicar") pode ser definida como "a ação de ir até o fim" que, no século III d.C., "passa a ter o sentido genérico de 'descrição'" (GOMES, 2015, p. 19), tendo o sentido de "evidencia", em latim, a fim de "colocar sob os olhos do auditório" (DESBORDES apud GOMES, 2015, p. 19).

Ao invés de ela somente se referir à simples descrição, apresentando-se, por conseguinte, como contrafação do mundo natural, com a conseqüente enumeração de seres e objetos, começa a ter um sentido mais restritivo, porém, mais significativo: como aquele tipo de descrição em que a expressão verbal procura equivaler à expressão não-verbal, ao se utilizar de expedientes retóricos que possam mimetizar os expedientes técnicos utilizados pelos pintores na composição de suas telas. (GOMES, 2015, p. 20)

Sendo assim, ao se utilizar desse recurso, o autor pinta por escrito, fazendo uso da adjetivação, das locuções adjetivas, das comparações, dos qualificativos em geral, personificações, a fim de caracterizar a visualidade do objeto e de, tradicionalmente, evidenciar o belo na poesia, mas também presente na prosa de ficção. Utilizar-se da "ekphrasis" é chamar a atenção para o que é visível, ora enaltecendo, ora exagerando, ora ironizando, manifestando enfim diferentes funções, dada a intencionalidade do autor diante da descrição na linguagem verbal.

Nota-se, neste ponto, que o pensamento volta à máxima de Horácio, à "ut pictura poesis", máxima esta que se mostra como

base do diálogo verbo-visual no ocidente e que já anunciava o delineamento teórico-reflexivo de séculos aqui reunido, mas que tem sua origem em diferentes fontes bibliográficas, daí a necessidade de sistematização, resultando no estabelecimento de, ao menos, quatro chaves de leitura para a realização de futuros estudos e pesquisas.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. In ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveria Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da Criação Verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-268.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de José Pereira Júnior et al. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998.

BARHTES, Roland. A retórica da imagem. In: BARHTES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. 2. ed. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.

\_\_\_\_\_. *Rhétorique de l'image*. In: BARHTES, Roland. *Oeuvre Complètes. Tome I – 1942-1965*. Paris: Éditions du Seuil, s.d., 1417-1429.

\_\_\_\_\_. *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

COSTA, Leila de Aguiar. "A ilusão da imagem: a ecráfase, da Antiguidade ao século XX". In: *Revista USP*, nº 71, setembro/novembro de 2006, p. 82-84.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: o paralelo das artes*. Apresentação de Jacqueline Lichtenstein e Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Europa, 1500-1800. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

DURAND, Jacques. Retórica da imagem publicitária. In: METZ, Christian. *A análise das imagens*. Tradução de Luís Costa Lima e Priscila Vianna de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 19-55.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 5. ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A poesia como pintura: a "ekphrasis" em Albano Martins*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. 12. ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

HORÁCIO. *Arte poética*. In ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveria Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2005.

HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito. 2. ed., s.d.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MUHANA, Adma. *Poesia, e Pintura ou Pintura, e Poesia: tratado seiscientista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2002.

OLIVEIRA, Valdevino Soares. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. 8. ed. Campinas: Ed. UNICAMP / São Paulo: Atual, 1988.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.



# DA PINTURA AO POEMA: DIÁLOGOS ENTRE VINCENT VAN GOGH E MARIA LÚCIA DAL FARRA

**Bruno Felipe Marques Pinheiro**

## **INTRODUÇÃO**

No exercício de representação verbo-visual na Literatura, a poesia contemporânea brasileira exercita o gosto de dialogar com a tradição das artes plásticas e, mais recentemente, com as artes visuais. Esse exercício provoca uma ampliação no que diz respeito à tensão entre a linguagem/língua e as artes, contribuindo para uma alteração no processo de leitura. E, nesta relação, a visão do leitor (ampliado) estabelece o cruzamento entre a linguagem poética e a linguagem visual/plástica, redimensionando o sentido dessas linguagens (ISER, 1974). Muito já tem discutido para o estreitamento e possíveis diálogos entre a Literatura e as Artes Visuais (CLUSER, 1997; ARBEX, 2006, LOUVEL, 2006; ROIPHE, 2010; 2012), o que permite avanços nas construções teóricas e experimentais como também expansões poéticas no que tange aos procedimentos formais e ao surgimento de novas categorias para o campo teórico/crítico da Literatura.

Entretanto, ainda há algumas lacunas a serem preenchidas na articulação entre linguagem verbal e linguagem visual em suas expressões, por exemplo: (i) no que tange ao ensino e à formação de professores de língua e literatura; (ii) e no que diz respeito ao ensino e à formação dos professores de artes (ROIPHE et al, 2016). Por isso, o presente texto tem como objetivo apresentar resultados de um projeto de pesquisa desenvolvido a partir do plano de trabalho “Literatura e Artes Visuais: possíveis articulações”, em 2016, na Universidade Federal de Sergipe, contribuindo

do para novas possibilidades teórico/metodológicas da relação da Literatura e artes visuais, tanto para a teoria dos estudos da poesia como também para o ensino de Literatura na educação básica.

Para isto, partimos do conceito de gênero discursivo, formulado por Mikhail Bakhtin (2003), para fundamentação e proposição da articulação verbo-visual<sup>1</sup> entre a pintura de Vincent Van Gogh "Pinheiro com figura no jardim do Asilo Saint-Paul" e o poema de Maria Lúcia Dal Farra "Pinheiro e figura diante do Asilo Saint-Paul" em sua obra o *Livro de Possuídos*. O movimento de escrita e a escolha do *corpus* é justificado pelo termo utilizado no título da obra "Possuídos", já que a própria autora explica a origem de suas ideias para o desenvolvimento dos textos: "mas parece-me já agora, no instante em que peço ao termo essa acepção [...] fui eu a possuída" (DAL FARRA, 2002, p. 9). Ou seja, esse movimento de escrita aconteceu da pintura para a poesia.

Nesta perspectiva, observa-se que o processo de criação de todo o livro no qual os quadros de Van Gogh dão lugar à escrita de Dal Farra fundamenta a articulação das Artes Visuais para a Literatura por meio dos aspectos literários e artísticos, críticos e comparativos entre as obras trabalhadas. E, para descrever essas relações, apresentamos, neste texto, as análises desenvolvidas a partir do movimento das Artes Visuais para a Literatura.

## **DIÁLOGO ENTRE AS OBRAS DE VINCENT VAN GOGH E MARIA LÚCIA DAL FARRA**

De acordo com o estudioso português Nuno Saldanha, "se, por um lado, a escrita se viu inferiorizada em relação às imagens pelo seu poder de descrição ou reprodução, as artes visuais viram-se, por outro lado, obrigadas a ceder ao poder da narrativa da própria escrita" (SALDANHA, 1995, p. 29). Essa reflexão leva à percep-

---

<sup>1</sup> Destaca-se aqui essa expressão, criada por Alberto Roiphe em seu artigo *Literatura e ensino: contribuições da articulação verbo-visual para a criação do ato didático*, ao qual será explicado mais adiante.

ção de que há, de fato, ambas as linguagens estão em articulação. Neste movimento verbo-visual, como afirma Roiphe (2010), desde a Antiguidade Clássica até a Modernidade é perceptível conceber essa aproximação e esse distanciamento entre poesia e pintura. Por exemplo, os pensadores gregos, já no século V a.C., referiam-se a um diálogo significativo entre a pintura e a poesia.

Do ponto de vista linguístico-literário, é possível fazer a leitura tanto de um texto literário quanto de uma pintura concebendo-os como gêneros discursivos, sejam eles, portanto, verbais ou visuais, mesmo que pertençam a campos diferentes de conhecimento. Para auxiliar nesse processo, o conceito de "gêneros do discurso", formulado por Mikhail Bakhtin (2003), torna-se uma proposta produtiva para estabelecer a relação entre a linguagem verbal e a linguagem visual.

Para o filósofo russo, a problemática e a definição de gêneros discursivos surgem a partir da compreensão das formas de uso nos diversos campos da atividade humana, uma vez que "o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais ou escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana" (BAKHTIN, 2003, p. 261). Esses campos são os mais variados, entretanto é possível identificá-los por meio do enunciado.

Assim, surge a indagação: O que vem a ser o enunciado? Para responder a pergunta, é necessário partir para a dicotomia entre enunciação/enunciado. Para o Volóchinov (2017), enunciação diz respeito a uma atividade verbal (e, aqui, também podemos dizer verbo-visual), que, está inserida a um processo interacional no qual a língua é responsável por estruturar o funcionamento da relação de interação entre interlocutores. Por exemplo, Dal Farra utiliza-se do material linguístico (a construção do poema) para concretizar o processo interacional entre ela e o artista Van Gogh. O diálogo entre os artistas pode dizer que se trata da enunciação. E, para materializar essa enunciação, é necessário haver um enunciado ou os enunciados.

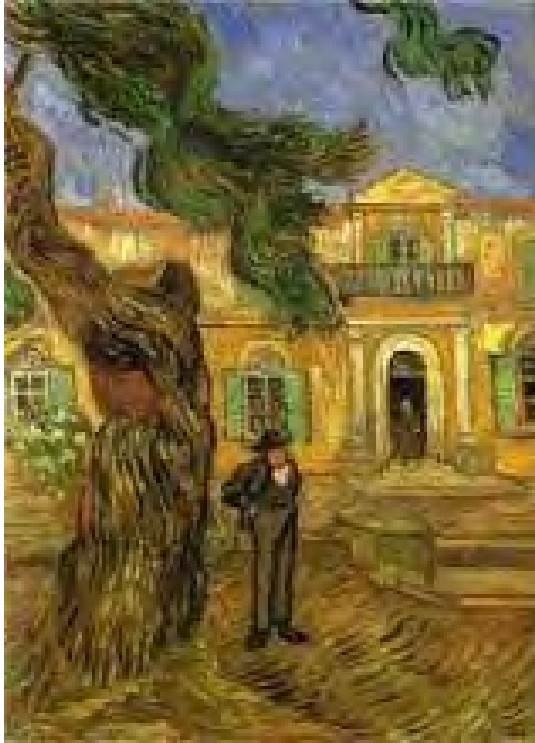
A pintura do Van Gogh "Pinheiro com figura no jardim do Asilo Saint-Paul" e o poema de Dal Farra "Pinheiro e figura diante do Asilo Saint-Paul" são enunciados. Para o filósofo Russo, o enunciado é a materialização da enunciação (trata-se das mais variadas modalidades, sejam escritas, orais ou imagéticas, de materializar o processo de interação entre locutores). Para compreender a sua constituição, é necessário estabelecer a relação entre o conteúdo temático, a construção composicional – composta pelos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais – e o estilo.

(...) estes três elementos (*conteúdo temático, estilo e construção composicional*) fundem-se indissoluvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2003, p. 261, grifos do autor).

O enunciado reflete a especificidade, as infinitas possibilidades das multiformes atividades comunicativas, a riqueza e a diversidade de gêneros do discurso (neste caso, tanto a poesia como a pintura) que crescem, diferenciam e tornam complexas em um determinado campo de atividade humana.

## O QUADRO DE VINCENT VAN GOGH

Partindo da tela de Vincent Van Gogh "*Hospital Saint-Paul em Saint-Rémy-de-Provence*", sugere-se uma divisão da obra em dois planos diferentes.



*Hospital Saint-Paul em Saint-Rémy-de-Provence*, 1889

Vincent Van Gogh  
Óleo sobre tela  
58 cm x 45 cm  
Musée d'Orsay, Paris

O primeiro plano apresenta um homem aparentemente ansioso com as mãos nos bolsos, demonstrando uma espécie de inquietude que divide o espaço com um pinheiro em agitação. O segundo plano apresenta uma casa que divide espaço com o céu azulado, demonstrando, ao contrário do primeiro plano, certa quietude e tranquilidade.

A inquietude é transposta a toda pintura pelo movimento da árvore. A ansiedade é mareada pelo homem com as mãos nos bolsos em compasso de espera, insinuando certa angústia e certa aflição, talvez essa espera se explique, no segundo plano da obra, no qual se encontra um casarão amarelo de janelões esverdeados sob um céu azulado ao fundo: o Asilo Saint-Paul (ROIPE, et al., 2016).

O primeiro plano descrito revela uma velha concepção baco-niana que o próprio Van Gogh retoma e que está descrita na sessão "Sinais de Crise" da obra *As Vanguardas Artísticas*, de Micheli (2004).

Não conheço melhor definição da palavra arte do que esta: *A arte é o homem acrescido com sua natureza; a natureza, a realidade, a verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista exterioriza e aos quais dá expressão* (MICHELI, 2004, p. 20, grifos do autor).

Salienta-se, aqui, a expressão "exteriorizar", empregada por Micheli (2004), pois, o pintor parece, realmente, exteriorizar o mais verdadeiro significado das coisas, traduzindo seu conceito de arte por meio da descrição do quadro, um homem sob uma árvore e em frente a um edifício. Tal afirmativa reitera o título "Pinheiro com figura no jardim do Asilo Saint-Paul". Na construção frasal do título da obra, a utilização da preposição "com" dá a ideia de companhia, um depende do outro e os dois estão entrelaçados.

Na obra *O Ser e o Tempo na poesia* (1983), Alfredo Bosi afirma que "a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu" (BOSI, 1983, p. 13). Nesta citação, compreende-se que o movimento de Vincent Van Gogh para Dal Farra motivou a lírica da poetisa Dal Farra em uma espécie de triângulo mimético: espelho/reflexo/

reflexão. Trata-se de um movimento das Artes Visuais para a Literatura.

A relação entre o homem e a natureza presente na obra de Van Gogh faz um convite a um diálogo também entre a arte e a filosofia. Por exemplo, quando se observa a reflexão de Merleau-Ponty, no seu último ensaio em propõe, por meio do exemplo da pintura, uma relação entre *O olho e o espírito*, que nada mais é do que o próprio ver e pensar. Essa obra ajuda a compreender o possível propósito de Van Gogh ao pintar suas telas. Merleau-Ponty, retomando Paul Valéry, afirma que "o pintor 'emprega seu corpo'. E, com efeito, não se vê como um espírito pudesse pintar, emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura" (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 278)

Para o Merleau-Ponty (1980), em um quadro, sujeito e objeto se fundem, ambos estão se relacionando. Segundo o filósofo, o que faz a visão de algo, como a de uma paisagem desenhada por um pintor, não é a questão meramente de uma "representação do mundo", mas um movimento do observador que, neste caso, é o próprio Van Gogh, que parece depositar ao criar sua obra, suas angústias, seus medos e todo o seu âmago interiorizado em seu ser com todas essas sensações relacionadas a um mundo que coexiste, que se evidenciam nas palavras:

(...) a pintura desperta e eleva à sua última potência um delírio que é a própria visão, já que ver é ter a distância, e que a pintura estende essa bizarra posse de todos os aspectos do Ser, que de alguma maneira devem fazer-se visíveis para entrar nela". (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 281)

O movimento do pinheiro revelado na construção das suas linhas e suas formas agitadas e o gesto do homem em colocar as mãos em seus bolsos indicam certa inquietude. Isso causa certo teor de melancolia presente em boa parte do acervo do pintor em contraponto a uma crítica que ele fazia aos impressionistas, como explica Micheli.

Nos quadros impressionistas, Van Gogh percebe a fratura inicial que começa a se estabelecer entre arte e vida. Não são a técnica, a luz, as teorias divisionistas e podem decidir da obra: "Ah, cada vez mais tenho a impressão de que os homens são a raiz de tudo, e disso resulta um contínuo sentimento de melancolia por não estar na verdadeira vida, no sentido de que eu gostaria de trabalhar mais na carne do que na cor". (MICHELI, 2004, p. 25)

O segundo plano da obra analisada é o do edifício, e aqui vale salientar um trecho de uma carta de Van Gogh a seu irmão Theo, publicada na obra *Teorias da Arte Moderna*, de Herschel B. Chipp (1996), em que o pintor descreve seu gosto por casas amarelas: "coisa formidável, essas casas, amarelas ao sol, e o incomparável frescor do azul. E todo o chão também é amarelo." (CHIPP, 1996, p. 36). O presente gosto pela cor amarela revela um traço composicional e estilístico do artista e reafirma um traço pelas cores quentes que caracteriza a corrente do expressionismo.

Os dois planos distintos estão dispostos em todo o jardim do Asilo Saint-Paul, e ambos fazem parte do lugar que Vincent Van Gogh se encontrava após amputar a própria orelha depois de uma crise de fúria em uma discussão com Paul Gauguin. Destaca-se, aqui, a figura do Jardim em uma carta, endereçada a Émile Bernand em dezembro de 1889 e publicada na mesma obra de Herschel Chipp, na qual Van Gogh descreve que é errando que se encontra o caminho certo. Possivelmente, o pintor compensava suas angústias e seus devaneios pintando o seu jardim, como descreve:

Por vezes, errando encontramos o caminho certo. Compense isso pintando o seu jardim exatamente como é, ou qualquer outra coisa que você queira. Em todo caso, é uma boa coisa buscar a distinção, a nobreza nas feições, e os estudos representam um esforço real e, em consequência, alguma coisa bem diferente da perda de tempo. Saber dividir uma tela em grandes planos que se fundem, encontrar linhas, formas que se contrastam,



isso é técnica, truques se você quiser, cozinha, mas ainda assim um indício de que você aprofunda na sua arte é um bom sinal (VAN GOGH apud CHIPP, 1996, p. 42).

Essa situação emocional que Van Gogh descreve acima talvez esteja situada em seu quadro: os episódios de sua vida, a discussão com seu melhor amigo, o momento em que vive no Asilo... Enfim, as situações cotidianas, de certa forma, estão imbuídas na figura do homem que divide espaço com o pinheiro no Jardim, insinuando certa angústia e certa aflição, que poderiam reverberar em novos rumos para sua vida.

Do ponto de vista convencional, Antônio Costella (2012), em seu manual *Para apreciar a arte: roteiro didático*, afirma existir uma "fronteira entre o conteúdo factual e o conteúdo convencional da obra de arte" (COSTELLA, 2002, p. 37). Nesta citação, há um ato de identificação que acontece entre os dois diferentes níveis, entretanto Van Gogh parece romper com essa estrutura, fugindo dessa ideia de necessariamente relacionar símbolos a uma determinada convenção. Logo, tal característica pode deduzir que faça parte de seu estilo constituindo um novo jeito de perceber a arte.

Essa percepção está ligada ao ponto de vista estilístico: "a pluralidade de estilos artísticos, já que cada obra de arte é sempre parte integrante do mundo cultural de um povo. A obra não é peça isolada. É fração de uma cadeia de fatos à qual se integra" (COSTELLA, 2002, p. 47). Nesses termos de estilo, é possível afirmar que Van Gogh, utilizando-se da sua cultura, constitui uma nova escola (que mais tarde se chamará de Expressionismo).

Atualizado a fruição artística pressupõe-se muito mais do que a obra em si na medida em que a possibilidade da existência de um novo observador em outro dado momento da história e cultura passa a ser "um novo espectador, pertencente a outro universo cultural, pode fazer ajuizamento diferente da obra e, até mesmo tirar dela um desfrute antes insuspeitado" (COSTELLA, 2002, p. 51). Com isso, identificamos que, dal farra, é esse "novo espectador". Maria Lúcia Dal Farra é a nova espectadora que pro-

põe, em seu poema, um novo olhar sobre a obra pictórica do artista *pós-impressionista* neerlandês.

## O POEMA DE MARIA LÚCIA DAL FARRA

“Pinheiro e figura diante do Asilo Saint-Paul” é um poema que compõe uma sessão com trinta e três textos inspirados em obras do pintor expressionista Vincent Van Gogh, em que Maria Lúcia Dal Farra constrói seu *Livro de Possuídos*. Se no título da obra de Vincent Van Gogh, pinheiro e figura estavam interligados pela preposição “com”, no poema construído por Dal Farra há uma permuta com a conjunção “e”, assim, o pinheiro e a figura diante do Asilo são, primeiramente, tratados de forma isolada, o que é confirmado somente ao longo da leitura do poema, quando parece haver uma maior aproximação entre ambos.

### PINHEIRO E FIGURA DIANTE DO ASILO SAINT-PAUL

Debaixo do pinheiro  
 um homem aguarda. Sua inquietude  
 (domada no aperto dos punhos  
 dentro dos bolsos da calça)  
 se transfere para o turbilhão que avassala  
 folhas e galhos de árvore. Mesmo assim  
 a imagem plácida do asilo  
 lembra o convento –

quem sabe uma escola  
 onde se aprende a lidar com a dor. (DAL FARRA, 2002,  
 p. 17)

Do ponto de vista dos aspectos sonoros, chama-nos a atenção à repetição da palavra “pinheiro” no título e no primeiro verso do poema. Também, no título, aparece o termo “figura” (fazendo referência com título da obra vanghoriana) e no segundo verso

aparece a palavra "homem". A relação "figura/homem" nos indica que, tanto o pinheiro com o homem, aponta para dois planos diferentes, bem como encontramos também na pintura do Van Gogh. Logo, é como se o próprio poema fosse uma nova extensão da obra de arte em que o eu-lírico descrevesse a imagem que encontramos no quadro.

Do ponto de vista estrutural, percebe-se que é um poema composto de duas estrofes: a primeira com oito versos e a segunda com apenas dois, todos livres. Entretanto, mesmo sendo formado por esse tipo de versos, há sonoridade em todo poema, uma característica confirmada pelo efeito da musicalidade evidente quando se realiza a sua leitura, sobretudo em voz alta. Uma marca gráfica significativa é o fato da primeira palavra no primeiro verso começar com letra maiúscula (**Debaixo** do pinheiro), mas todo o poema seguir em versos somente com letras minúsculas, contribuindo para a construção de cadências em todo o texto.

Do ponto de vista dos aspectos sintáticos, observamos uma característica primordial no poema: os encadeamentos. Encontramos nos primeiros versos, "Debaixo do pinheiro / um homem aguarda.", o primeiro encadeamento cuja função justamente é demonstrar aspectos descritivos correlacionados com a pintura de Van Gogh. E logo no início nomeiam os dois planos ditos anteriormente (figura/homem). E, aqui, destacamos o seguinte: se no título havia certo distanciamento, por mais que pinheiro e homem estivessem em versos diferentes, com o encadeamento do poema já existe um começo de aproximação entre eles.

É de se salientar que a inserção do verbo "aguarda", estando na 3ª pessoa do singular do presente do indicativo revela que o homem espera atentamente por algo que irá acontecer, uma espécie de vigilância e observação. Chamamos atenção a esse homem que aguarda: se partimos para uma análise metalinguística, a não nomeação e a inserção de um artigo indefinido antecedido ao verbo é como uma referência ao próprio Van Gogh, pois, tanto no quadro como no poema, o lugar em que o pinheiro e o homem estão se trata do Asilo Saint-Paul, lugar

em que o artista constrói sua obra e vive isolado devido à sua doença. Logo, concebemos que o eu-lírico do poema se coloca no lugar desse homem e produz uma espécie de aproximação no poema.

No segundo verso do poema, há uma quebra com um ponto de articulação "um homem aguarda. Sua inquietude". Essa ruptura produz uma relação entre a espera e a inquietude, constituindo uma primeira quebra de expectativa no leitor, devido ao ponto de articulação, pois homem e pinheiro descritos, tanto na imagem como no poema, podem ser transferidos em virtude de uma agitação e uma angústia, ocasionando assim uma aproximação entre ambos. Consequentemente, se no início do poema eles se parearam, nesse momento do poema ocorre uma fusão entre eles, o que contribui para uma transferência para o leitor devido a uma sensação existencial em face à contemplação da pintura e à leitura do poema.

O segundo encadeamento é o do segundo verso para o terceiro e quarto "Sua inquietude / (domada no aperto dos punhos / dentro dos bolsos da calça)". Esses encadeamentos são postos para produzir sensações e que, neste verso do poema, são transferidas para a paisagem. Ou seja, o estado emocional e inquieto do homem se transfere para a imagem do pinheiro, bem como o cenário em face à contemplação se articulam com o quadro do Van Gogh.

Nos versos acima, a estrutura composicional e o estilo do artista se entrelaçam: a árvore e o humano comungam das mesmas emoções e inquietudes. Em primeiro lugar, no texto, o homem transfere para a paisagem natural o seu estado de emoção. A sua agitação é transferida para o pinheiro que o hospeda, pois, os galhos dessa árvore mostram-se indomáveis pela força do vento (SILVA, 2013, p. 107-108).

Essa força indomável é assemelhada à de um animal, ou seja, estão, de certa forma, ligadas ao instinto e que não conseguem controlar, pois, por um momento o homem tenta esconder a inquietude nos bolsos, porém, como não consegue, explode entre

as folhas e galhos da árvore, constituindo, assim, o terceiro encaideamento “se transfere para o turbilhão que avassala / folhas e galhos da árvore”.

No sexto verso, há uma segunda quebra com a expectativa do leitor “folhas e galhos de árvore. Mesmo assim” devido ao ponto de articulação. Nesse verso, há permissão da interpretação-analítica do eu-lírico de Maria Lúcia Dal Farra porque através dele são criadas três possibilidades de leitura.

A primeira é em relação ao Asilo, “a imagem plácida do asilo”, uma referência direta ao quadro de Vincent Van Gogh, pois, como se vê no próprio título da obra, o asilo é calmo e tranquilo.

A segunda leitura é no oitavo verso “lembra o convento –”. A palavra convento<sup>2</sup> pode significar uma metáfora. Esse lugar pode intercalar-se com o mesmo ponto do Asilo, representando um aprisionamento para o homem e o pinheiro, ou até mesmo para o leitor uma espécie de afastamento que nos leva a ideia de cárcere, prisão em que nossas ações e atitudes devem ser pautadas de acordo com regras pré-estabelecidas e que nos tiram a liberdade.

Com isso, a segunda e a terceira (a do convento e a escola) indicam ao leitor uma permissividade, confirmada pela marca textual presente no poema por meio da expressão “mesmo assim”, reiterando a ideia de concessão, ou seja, possibilita um consentimento e a permissão de outras ideias e interpretações. Podemos relacionar estas interpretações do eu-lírico em relação ao lugar com as palavras de Eco (1932), em sua *Obra Aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*, na sessão que discorre a respeito de “A Obra Aberta nas Artes Visuais”:

[...] o “leitor” se excita, portanto, ante a liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, ante a riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes

---

<sup>2</sup> O sentido de convento pelo viés religioso, como lugar em que as pessoas abdicam sua liberdade para se afastarem da humanidade como o objetivo de servir somente a Deus todo o resto da vida.

que a acompanham, ante o convite que o quadro lhe faz a não deixar-se determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, empenhando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis (ECO, 2012, p. 160).

Assim, atribuímos à obra aberta para um “campo” de possibilidades interpretativas, constituído por configurações de estímulos atribuídos a uma substância de indeterminação. Em consequência, a obra visual de Vincent Van Gogh possibilita ao eu-lírico de Maria Lúcia Dal Farra outras possibilidades de leituras. O seu uso cria a possibilidade de estabelecer dois tempos: (i) o primeiro voltado às impressões reais (a relação direta com o quadro de Van Gogh); (ii) e o segundo voltado para o eu-lírico com a possibilidade de mais duas leituras, levando a uma interpretação paranoica:

[...] o paranoico é o indivíduo que começa a se perguntar quais motivos misteriosos que me levaram a reunir duas palavras em particular. O paranoico vê por baixo de meu exemplo um segredo, ao qual estou aludindo. Referências? (2005, p. 57)

Quando chega ao fim do poema, Dal Farra quebra uma terceira e última vez com a expectativa do leitor. Entre as estrofes do poema existe um espaço que chama a atenção por causar certa angústia e certo distanciamento com todo conteúdo anterior ao poema.

Essa distância é devido à terceira possibilidade de leitura (escola) e ao efeito de sentido que ela remete, justificada por meio da intercalação do uso do travessão com a estrofe anterior. A segunda estrofe possui um último encadeamento “quem sabe uma escola / onde se aprende a lidar com a dor”. Nesse ponto, pode-se entender a escola como um termo metafórico da própria ideia de vida, tanto o pintor como a poetisa roupe com os padrões, isto é, existe uma libertação, e um novo pensamento emerge para o convívio com o diferente, confirmado na pintura como no poema.

Nesta perspectiva, Maria Lucia Dal Farra utiliza-se da construção do poema para estreitar um diálogo com Van Gogh. A relação entre a pintura e o poema emerge da cadeia linguística que, para a poesia, sua matéria é a palavra, como afirma Alfredo Bosi (1983) em *O Ser e o Tempo na Poesia*, "a superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem" (BOSI, 1983, p. 21).

Assim, o poema dalfarriano se utiliza da palavra para realizar uma articulação com um dos quadros do artista Vincent Van Gogh e concretizar mais uma interpretação da obra pictórica. De modo geral, podemos considerar a pintura e o poema peças de arte. A própria poetisa reconhece a presença dessa mistura em uma carta dirigida aos leitores que está presente no início de seu livro.

(...) registrei apenas a emoção fortuita, fulminante, que o olhar sobre o quadro imprimiu de imediato em mim. São peças pequenas, geradas de rápidas pinceladas, cujo teor inicial conservei sem bulir e sem aceder a que fossem coadas pelo juízo soberano da palheta ou do arco-íris. (DAL FARRA, 2006, p. 9)

Assim, o poema de Dal Farra torna-se imagético ao aferir que se transforma em obra de arte descritiva bem como o quadro de Van Gogh. Para isso, é preciso observar as palavras de Bosi, ao indagar-se o que é imagem no poema, "o que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada" (BOSI, 1983, p. 21).

Podemos estabelecer uma "articulação verbo-visual referida", conceito criado por Roiphe (2012) no qual o autor apresenta três hipóteses de articulações verbo-visual (articulada, referida e proposta), "a segunda categoria apresentada, a articulação referida, que ocorre quando o autor do texto literário estudado faz referências direta ou indiretamente a uma ou mais obras visuais"

(ROIPHE, 2012, p. 65). Salientamos que Maria Lúcia Dal Farra traz para sua obra poética uma referência direta à pintura de Vincent Van Gogh, "Pinheiro com figura no Jardim do Asilo Saint-Paul". Na relação entre os títulos, é possível compreender a articulação feita pela poetisa com conceito de campos/esferas de circulação sugeridos Bakhtin, conceito que é reiterado por Beth Brait (2012):

[...] as esferas de uso da linguagem não são uma noção abstrata, mas uma referência direta aos enunciados concretos que se manifestam nos discursos. A vinculação dos gêneros discursivos dos enunciados concretos introduz uma abordagem linguística centrada na função comunicativa em detrimento, até mesmo, de algumas tendências dominantes como a função expressiva 'do mundo individual do falante'. (BRAIT, 2012, p. 156)

Os campos/as esferas podem ser entendidos aqui pelas áreas tanto das Artes Visuais como da Literatura. A obra de Vincent Van Gogh pode ser considerada, então, um enunciado concreto, que serve, nesse caso, de base para a poetisa estabelecer um novo enunciado a partir do diálogo criado com o seu poema. Construindo um novo título a partir do existente, exercita uma função comunicativa entre os discursos, e assim demonstra visualmente o aspecto do conteúdo temático presente em ambas as obras.

Do ponto de vista das interações dialógicas, é possível perceber o quão rica é essa articulação das artes visuais com a literatura, pois, na relação de comunicação, tanto a poesia como a pintura emergem de interações que possibilitam ao leitor interpretações e inferências em uma correlação entre os campos das duas artes, ainda que cada uma delas possua significados distintos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O movimento estabelecido das Artes Visuais para a Literatura com o diálogo proposto por Maria Lúcia Dal Farra a partir das



obras do pintor Vincent Van Gogh pode contribuir para alguns apontamentos. A relação entre as obras podem estabelecer uma função de “metaleitura”<sup>3</sup>. Tal função é relevante, pois caracteriza o processo da “leitura pela leitura”. Vincent Van Gogh faz uma leitura do Asilo Saint-Paul e Maria Lúcia Dal Farra faz uma leitura do quadro do artista. E, por sua vez, o presente artigo realiza uma leitura articulada da obra pictórica e da obra lírica.

Esse movimento da “metaleitura” causa um prazer estético nessa relação de observadores, confirmando a observação do diálogo da palavra com a imagem, verificando que “a verdadeira obra de arte faz com que o observador tenha a sensação de crescer por dentro e de partilhar outra dimensão da realidade” (COSTELLA, 2002, p. 75).

Também, observamos, a partir das descrições, que as linguagens, a pictórica e a poética, revelam um estilo expressionista presente em ambas, como se o poema de Maria Lúcia Dal Farra se entrelaçasse com a obra de Vincent Van Gogh. Na pintura, ressaltado pela luz do dia, que reflete as superfícies naturais e pela presença de cores vivas. E no poema, pelo uso de descrições carregadas de impressões e sensações do eu-lírico.

Essa apreensão do conteúdo estético estabelecido no diálogo entre a pintura e o poema favorece uma forma de conhecimento para ambas as áreas de conhecimento, propondo-se a uma nova percepção da articulação verbo-visual. Assim, contribuindo para o ensino de língua/literatura na medida em que propõe um diálogo entre Artes Visuais e Literatura.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. 34. ed. São Paulo: Duas cidades, 2013.

ARBEX, Marcia. (Org.) *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: FALE, 2006

---

<sup>3</sup> Ou seja, “leitura sobre a leitura”. É um processo que visa a transformação de simples leitores passivos e retire as dificuldades em textos literais e passem a ser metaleitores, com características de transferências contextualizadas, conscientes, críticas e ajuizadas.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da Criação Verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-268.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de Estética: a teoria do romance*. 4. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et alii. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

CLUVER, Claus. Estudos interartes. Conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade*, São Paulo, v.1, nº 2, p. 37-55, 1997.

COSTELLA, Antonio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. 3. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. 2. ed. Tradução de Walten-sir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Livro de Possuídos*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DE MICHELI, Mario. *As Vanguardas artísticas*. 3. ed. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (coleção a)

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução de Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução: Giovanni Cutolo. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 149-178.

GOGH, Vincent Van. *Pinheiro com figura no jardim do Asilo Saint-Paul*. Disponível em: [www.vangoghmuseum.com.br](http://www.vangoghmuseum.com.br). Acesso em: 23 de março 2016.

ISER, Wolfgang. *The implied reader*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Marcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*, Programa de Pós-Graduação em Letras: UFMG, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução, Alfredo Aguiar. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ROIPHE, Alberto. Literatura e Artes Plásticas: uma revisão bibliográfica do diálogo. *Lumen et Virtus: revista de cultura e imagem*, v. 1, jan/jun, p. 8-20, 2010.

ROIPHE, Alberto. Literatura e ensino: contribuições da articulação verbo-visual para a criação do ato didático. *Revista Educação On-line*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 56-72, 2012.

ROIPHE, Alberto; PINHEIRO, Bruno Felipe Marques Pinheiro; FARIAS, Cássio Augusto Nascimento Farias; RODRIGUES, Ruan Paulo Matos Rodrigues. In: MATTAR, Sumaya; ROIPHE, Alberto. *Arte e educação: ressonâncias e repercussões*. São Paulo: ECA-USP, 2016.

SALDANHA, Nuno. "As palavras e as imagens". In: SALDANHA, Nuno. *Poéticas das imagens: a pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 1995, p. 29-48.

SILVA, Ivo Falcão. *Sob o signo da posse: o tratado interdiscursivo na lírica de Maria Lúcia Dal Farra*. 152 f.: il, 2013. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2013.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

# CONTINUIDADE DE MOEMA: UM DIÁLOGO INTERTEXTUAL DA ARTE VERBAL E VISUAL

Wislanne Santos Martins

## INTRODUÇÃO

Existem diversas possibilidades de relacionarmos um texto a outro, sendo este o exemplo mais comum da intertextualidade. Porém, há diálogos que se encaixam nas mais diversas relações intertextuais, e não somente neste âmbito, mas nos diversos espaços das artes. Por meio do amplo campo envolvido pelo conceito de intertextualidade, é possível associar e propor diálogos entre as artes verbal e visual.

Para demonstrar essa possibilidade, foi escolhida a obra literária *Caramuru*, de Frei Santa Rita Durão (1781), e a obra pictórica "Moema", de Victor Meirelles. A partir de pesquisas e análises realizadas, pode-se levar a diferentes leitores o conhecimento de outras categorias contidas na intertextualidade, ampliando o que já se têm noção, exemplificando com obras nacionais de grande importância e abordando uma forma literária pouco utilizada nas salas de aulas e em leituras em geral, o poema épico.

A partir disso, para se chegar à intertextualidade é necessário compreender que este termo tem início com os estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin, que não o definiria assim, mas como dialogismo, que está ligado aos enunciados que estabelecem sentido no âmbito discursivo, logo o termo enunciação é definido como "a posição de uma voz dentro da sociedade, é todo um sentido, uma orientação" (FREITAS, 2011, p. 32). Dessa forma, nenhum enunciado é livre, pois há sempre múltiplas vozes em diálogo.

A concretização dessa enunciação é o texto, sendo um lugar de "constituição e de interação dos sujeitos sociais" (KOCH, BENTES,

CAVALCANTE, 2007, p. 13), a transição dos conteúdos, porque é na interação dos sujeitos que é criado o sentido. Por tais motivo, esse artigo não se mostra puro nem original, pois foi construído a partir de outros em que se tem conhecimento ativo na memória, dialogando um com o outro. O que há nele é apenas um novo formato. Afinal, de acordo com Bakhtin:

[...] somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos... (BAKHTIN apud KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2007, p. 16)

Considerando-se essa reflexão de Bakhtin, observa-se que o conceito de dialogismo à luz das reflexões de Julia Kristeva (1974) ganhou um novo significado, o de intertextualidade. Ela considerou como texto o que Bakhtin denominou enunciado, de modo que um texto está sempre em diálogo com outros, ou seja, Kristeva encarou "cada texto como constituindo um intertexto numa sucessão de textos já escritos ou que ainda serão escritos" (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2007, p. 14).

Na obra *Intertextualidade: diálogos possíveis*, é proposta por Koch, Bentes e Cavalcante uma nova perspectiva de intertextualidade a ser dividida em dois grandes grupos, "stricto sensu" e "latu sensu", subdividindo-se. Para efeito deste artigo foi utilizado o bloco do "stricto sensu", que é formado por: intertextualidade temática, intertextualidade estilística, intertextualidade explícita e a intertextualidade implícita.

Portanto, abordar as perspectivas da arte verbal e visual permite conciliar e demonstrar a possibilidade de colocar a intertextualidade não só entre textos verbais, mas também numa obra pictórica que dialoga explicitamente com um episódio de um poema épico.

Fazer a relação entre artes é enriquecedor e abre novas portas. Entretanto, isso não se limita a um instrumento de crítica,

mas amplia novas formas de se abordar o conceito de intertextualidade, que na maioria dos casos é visto apenas por um único viés, por isso este artigo pretende utilizar a teoria de forma prática, procedendo a leitura dialógica entre “Moema” e *Caramuru*.

## POSSÍVEIS RELAÇÕES: DA LITERATURA À PINTURA

Em primeiro lugar, é necessário realizar a análise do quadro “Moema”. Por quê? Como disposto anteriormente, o objeto de estudo deste artigo é o diálogo entre artes e a intertextualidade adotada por Koch, Bentes e Cavalcante, definida “*stricto sensu*”, que será analisada por diferentes vieses.

*Moema*, Victor Meirelles – 1866, óleo sobre a tela, 129 cm x 190 cm, Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP



O que é possível se ver no quadro? Que diálogos se consegue fazer? Histórico? Antropológico? Literário? Geográfico? É claro que cada pessoa terá diferentes conclusões, pois cada indivíduo carrega em si o seu aparato de conhecimento que diverge dos demais e é esta carga de informação que faz toda diferença no momento de interpretação ou criticidade, ou seja, de diálogo. É o

que acontece ao se olhar para "Moema" e se ver apenas a personagem sem se estabelecer relação com a obra literária ou olhar para a mesma e saber que esta vem da obra *Caramuru*.

Retornando para a sua leitura, agora foi acrescentada uma nova informação para um tipo de leitor, o que não sabia da existência da obra literária, pois esta é localizada no período Arcade e traz dados da personagem e o motivo dela estar desacordada numa pintura que está localizada no Romantismo. Logo, para aquele que tem total desconhecimento, esta informação faz diferença na observação. Entretanto, não exclui de nenhuma forma as suas interpretações anteriores, apenas põe um ponto de apoio para discorrer sobre a pintura. O que é relevante é que a obra literária traz levantamentos históricos, antropológicos, geográficos e outros de um período que tem suas características próprias. Esse levantamento caracteriza a "intertextualidade implícita", isso quer dizer, que é oculta a informação da personagem literária, sendo uma forma de leitura.

Outro aspecto explícito no quadro e ao leitor que não tem referência literária, provavelmente, surge a dúvida se a personagem está com ou sem vida. Em vista disso, alguns elementos corporais são decisivos para se chegar a uma conclusão. Inicialmente, os cabelos acompanham a movimentação da água, logo, ela não estaria apenas deitada de uma maneira sensual, aspecto que o pintor deixa nítido. Ainda a movimentação da água sugere que ela pode ter vindo do mar, o que se percebe observando-se também as pequenas ondas ao lado dela. A vestimenta é outro indício de que "Moema" não teria voluntariamente deitado sobre a parte de uma árvore caída. Ela parece aberta em seu corpo. Além disso, outro ponto são as mãos que estão ligeiramente fechadas, o que leva a supor um afogamento, podendo concluir que ela estaria morta.

Utilizando uma sustentação literária, é comprovada a morte da personagem. Na obra o falecimento de Moema é exposto quando ela já está com aspecto semelhante, "com mão já sem vigor, soltando o leme, / entre as salsas escumas desce ao fundo do mar,

que irado freme, / tornando a aparecer desde o profundo." (Canto VI, 2006, p. 147). Este relato reforça a ideia do afagamento, sendo plausível o retorno da jovem indígena com a movimentação do mar até a praia, além da forma de sua mão. Entretanto, Durão para dar fim à personagem e evidenciar o sucesso do cristianismo, finaliza da seguinte forma: "e sem mais sem ser vista, sorveu n'água" (Canto VI, 2006, p. 147).

Assim, o outro exemplo de leitor é daquele que sabe da existência da obra literária e faz sua análise a partir dessa leitura, como no parágrafo anterior, além de outras conversas com seus conhecimentos de mundo, o que é outro tipo de leitura válida. Essa, portanto, podemos considerar como uma "intertextualidade explícita", não havendo nenhuma dificuldade em fazer este diálogo entre as duas artes. É importante observar que independentemente de ser uma intertextualidade implícita ou explícita, as compreensões do quadro são significativas. Desse modo, o texto irá discorrer nesses diálogos que é possível fazer entre duas obras de gêneros de épocas distintas.

Moema, inicialmente personagem do poema épico *Caramuru* de Frei Santa Rita Durão (1781), tem passagem breve pela obra no Canto VI, sendo posteriormente representada em um quadro de Victor Meireles. O livro, como já visto anteriormente, está localizado pelos historiadores no período Arcade da Literatura Brasileira, que surge no século XVIII, e nas epopeias nacionais é marcado por uma estrutura camoniana, com influências renascentistas. Consoante Silva e Ramalho (2015), o viés exercido pelo autor se segue pela ênfase do nativismo e indianismo, representado por uma identidade do herói indígena guerreiro. À vista disso, a matéria épica tem como dimensão mítica nativa e a dimensão histórica focada na colonização. Assim, é vista uma criação literária em que se utiliza dos americanos nativos para uma efetivação de uma identidade nacional, em que esta dará auxílio nas perspectivas indianistas do período Romântico.



Estruturalmente, *Caramuru* segue o modelo camoniano, com proposição, invocação, divisão de cantos, tendo função episódico-narrativa e epílogo bem marcados. É dividido em dez cantos, com estrofes em oitava, versos decassílabos e com rimas em ABABABCC. Em suma, o gênero épico conserva elementos tradicionais, conforme apresentam Silva e Ramalho (2007), que aparecem na obra de Santa Rita Durão, a presença de uma matéria épica, que é a integração de um feito histórico, uma dimensão real e um maravilhoso, a dimensão mítica, esta faz parte da elaboração literária. Uma dupla instancia de enunciação, o narrativo e o lírico, tendo o hibridismo como particularidade, sendo visível pela presença do herói, pois ele transita nesses espaços.

Em síntese, a obra é uma tentativa de relato histórico do descobrimento da Bahia e do Brasil Colonial, dos costumes dos habitantes que nela residiam em 1530, os povos originários. Na dimensão real, o plano histórico, estão presentes as façanhas de Diogo Alvares Correia, um estrangeiro português, que chega no Recôncavo Baiano junto com outros colegas em uma nau quebrada e é recebido por índios antropófagos, sendo o único que sobrevive. Por atirar com uma arma de fogo em frente aos indígenas, torna-se Caramuru, o Filho do Trovão, entrando no plano maravilhoso da obra e ganhando reconhecimento ao longo da narrativa. Esse herói tem o objetivo de "dominar" os indígenas, ou seja, disseminar o cristianismo, no qual é centrada toda a obra, como uma moralização, independentemente do fato vir acompanhado de violência ou não. Paraguaçu, futura esposa de Diogo, irá ajudá-lo com a propagação da religião, sendo futuramente convertida para o cristianismo. Por esses motivos, a narrativa é contada a partir do contato do homem branco com os indígenas sob a visão do primeiro.

Por consequência, a perspectiva do colonizador irá se estender ao longo da narrativa, trazendo as características do povo, aspectos culturais, políticos e históricos, comportamento, moradia,

os rituais, técnicas bélicas e medicinais, da fauna e flora, e outros. No primeiro canto os personagens indígenas são postos na obra a partir da antropofagia, sendo assim descrito "e retalhando o corpo em mil pedaços, / vai cada um famélico trazendo, / qual um pé, na qual a mão, qual outro os braços: / outros na crua carne iam comendo, / tanto na infame gula eram devassos " (Canto I, 2006, p. 22).

Então, de uma forma explícita, o autor sai em defesa da religião como método pacificador, colonizador e redentor, ou seja, um processo de colonização ideologicamente cristão, que trata da questão moral, a aniquilação e demonização da cultura indígena com herói Caramuru, como organizador de uma civilização bárbara e sem lei. Além da expansão territorial portuguesa ligada a religião, como algo destinado de Deus, na figura de Diogo e antecessor dos jesuítas, trazendo a ordem colonial com a fé católica para o "paraíso", a visão endêmica (RIBEIRO, 2009), porém nele só fica quem faz por merecer, de modo que "a violência surge como um instrumento da fé e justiça" (CANDIDO, 1985, p. 19). Portanto, Caramuru destaca pontos para a formação da cultura e da identidade brasileira, em comparação e a imposição dos nativos americanos a cultura europeia, visto em Diogo-Caramuru e Paraguaçu-Catarina.

Contudo, partindo para o Canto VI, parte que é feita a intertextualidade, logo é relatado o encantamento de várias mulheres indígenas por Diogo Álvares Correia. Uma delas se destaca, Moema, e é oferecida pelo pai ao Caramuru, já herói, como reconhecimento dos seus feitos na guerra narrada nos cantos anteriores, provocada por Jararaca. Então, nas estrofes abaixo retrata um costume indígena, a proposta feita por Xerenimbó.

#### IV

Tuibaé, dos tapuias chefe antigo,  
Tiapira lhe oferece celebrada;  
E com a mão da filha deixa amigo  
Uma ilustre aliança confirmada:

Xerenimbó trazia-lhe consigo  
 A formosa Moema já negada  
 A muitos principais, por dar-lhe esposo  
 Digno do tronco de seus pais famoso.  
 V  
 Muitas outras donzelas brasilianas  
 A mão do claro Diogo pretendiam,  
 Ou por prendas, que notam soberanas,  
 Ou por grandes ações, que dele ouviam:  
 A todos ele deu mostras humana  
 Sem a fé lhe obrigar que pretendiam;  
 Mas, por não ofender as brutas gentes,  
 Trata os pais e os irmãos como parentes.  
 VI

Paraguaçu, porém, com fé de esposo  
 Parecia estimar distintamente,  
 Mostrando-lhe no afeto carinhoso  
 A sincera afeição que n'alma sente:  
 Amava nela o peito valeroso,  
 E o gênio dócil, com que à fé consente;  
 Amor que ocasionou, como é de costume,  
 Em algumas inveja e noutras ciúme. (Canto VI, 2006, p.  
 117)

Ao fazer a leitura das estrofes nota-se que além de ser um poema estruturado em estrofes de oito versos e estes serem decassílabos. Também, é perceptível uma regularidade e musicalidade no ritmo, o que cria uma continuidade da narrativa. Desse modo, a sonoridade dos versos é regular, e seguem uma regra clássica de alguns poemas épicos, que pode ser o heroico E.R. 10 (6-10) ou sáfico E.R. 10 (4-8-10). Na estrofe IV, é possível observar no terceiro verso sendo heroico: E – com – a – mão – da – FI-lha – dei – xa a – MI – (go), e sáfico no oitavo verso: dig – no – do – TRON – co – de – seus – PAIS –fa – MO – (so), complementando o ritmo. A oitava possui rimas que seguem uma ordem do seguinte

modo, o primeiro tipo de rima é dos versos 1, 3 e 5, o segundo são as rimas dos versos, 2, 4 e 6 e o terceiro tipo são os versos 7 e 8. No canto IV, o primeiro tipo de rima é IGO, o segundo é ADA e finaliza com OSO. Logo, estas rimas são caracterizadas em sua organização como alternadas, rimas consoantes, por terem a presença da consoante entre as vogais; rimas graves por serem compostas por palavras paroxítonas e são rimas pobres, pois é iniciada por uma vogal.

Além disso, nas estrofes acima é visível a utilização dos nomes indígenas, vistos em Tuibaé, Tiapira, Xerenimbó, Moema e Paraguaçu. Também são utilizadas outras palavras em outros cantos para a descrição de elementos nativos, utilizando palavras de origem indígenas. Assim, o autor conseguiu fazer um levantamento cultural indígena, mas sem deixar de lado a questão religiosa. Ele trata os personagens indígenas nestas estrofes como "brutas gentes", anteriormente caracteriza as mulheres indígenas de "donzela", ou seja, há um apelo no aspecto virginal, sendo algo tratado pelo cristianismo como uma honra feminina, porém isso não quer dizer que a cultura americana compartilhava da mesma opinião.

A ideia cristã é reforçada pela repetição da palavra "fé", seja ela das índias a Diogo ou de sua esposa, além de ser recorrente em todo o poema. O herói recusa Moema, apesar de ser "formosa", esta não foi a primeira negativa que ela recebeu, assim como todas as outras nativas, por causa da "gentil" Paraguaçu. Porém, "a todos ele deu mostras humanas", o que retorna a um distanciamento dos indígenas, sendo uma falsa cortesia.

O amor entre o português e a Paraguaçu foi desde o primeiro contato, com características diferentes das outras americanas, a indígena teve a função de tradutora e sempre descrita com uma visão alienada dos seus nativos. Assim, logo no início da narrativa é perceptível o grande sentimento exposto por Paraguaçu, "não sei se era amor já, se era respeito:/ mas sei do que então vi, do que hoje exploro./ que dous corações um só foi feito./ Quero o batismo teu, quero a tua igreja,/ meu povo seja o teu, teu Deus

meu seja" (Canto II, 2006, p. 67 ). À vista disso, o trecho reforça os aspectos descritos anteriores da personagem, além da recusa dos costumes indígenas.

Com isso, Paraguaçu e Diogo têm papel de destaque e importância na obra, porque ambos transitam pelo plano do maravilhoso, ela com as visões futurísticas e da Virgem Maria. Além disso, juntos têm papel relevante na propagação do cristianismo. Dessa forma, "Diogo resgata Paraguaçu em todos os sentidos" (RIBEIRO, 2009). O ápice é a conversão da personagem para a religião cristã, o batismo e casamento com o lusitano, ganhando Catarina como o novo nome. Porém, antes de partirem para a França, local onde a conversão acontece, as várias indígenas ainda tentam uma última chance de ter alguma relação com o estrangeiro, indo atrás da nau, mas nada conseguem, como se pode verificar no texto a seguir, "das damas que Diogo pretendiam,/ vendo avançar-se a nau na via undosa,/ e que a esperança de o alcançar perdiam:/ entre a ondas com a ânsia furiosa" (Canto VI, 2006, p. 145). Entretanto, uma delas vai além e consegue chegar próximo ao navio.

### XXXVII

Copiosa multidão da nau francesa  
Corre a ver o espetáculo assombrada:  
E ignorando a ocasião da estranha empresa,  
Pasma da turba feminil, que nada:  
Uma que às mais precede em gentileza,  
Não vinha menos bela, do que irada;  
Era Moema, que de inveja geme,  
E já vizinha à nau se apega ao leme.

### XXXVIII

Bárbaro (a bela diz), tigre e não homem...  
Porém o tigre por cruel que breme,  
Acha forças amor que enfim o domem;  
Só a ti não domou, por mais que eu te ame:

Fúrias, raios, coriscos, que o ar consomem,  
 Como não consumis aquele infame?  
 Mas pagar tanto amor com tédio e asco...  
 Ah! que o corisco és tu... raio... penhasco.

## XXXIX

Bem puderas, cruel, ter sido esquivo,  
 Quando eu a fé rendia ao teu engano;  
 Nem me ofenderas a escutar-me altivo,  
 Que é favor, dado a tempo, um desengano:  
 Porém deixando o coração cativo  
 Com fazer-te a meus rogos sempre humano,  
 Fugiste-me traidor, e desta sorte  
 Paga meu fino amor tão crua?

## XL

Tão dura ingratidão menos sentira  
 E esse fado cruel doce me fora,  
 Se o meu despeito triunfar não vira  
 Essa indigna, essa infame, essa traidora:  
 Por serva, por escreva te seguira,  
 Se não me temera de chamar senhora  
 A vil Paraguaçu, que, sem que o creia,  
 Sobre ser-me inferior, é néscia e feia.

## XLI

Enfim, tens coração de ver-me aflita,  
 Flutuar, moribunda entre estas ondas;  
 Nem o passado amor teu peito incita  
 A um ai somente, com que aos meus respondas:  
 Bárbaro, se esta fé teu peito irrita,  
 (Disse, vendo-o fugir) ah não te escondas:  
 Dispara sobre mim teu cruel raio...  
 E indo a dizer o mais, cai num desmaio

## XLII

Perde o lume dos olhos, pasma e treme,  
 Pálida a cor, o aspecto moribundo;  
 Com mão já sem vigor, soltando o leme,  
 Entre as salsas escumas desce ao fundo:  
 Mas na onda do mar, que irado freme,  
 Tornando a aparecer desde o profundo,  
 Ah Diogo cruel! disse com mágoa,  
 E sem mais vista ser, sorveu-se n'água.

## XLIII

Choraram da Bahia as ninfas belas,  
 Que nadando a Moema acompanhavam;  
 E vendo que sem dor navegavam delas,  
 À branca praia com furor tornavam:  
 Nem pode o claro herói sem pena vê-las,  
 Com tantas provas, que de amor lhe davam;  
 Nem mais lhe lembra o nome de Moema,  
 Sem que ou amante a chore, ou grato gema. (Canto VI,  
 2006, p. 145-147)

As estrofes acima relatam os últimos momentos de Moema, exibindo todo remorso e revolta por não ter seus sentimentos correspondidos por Diogo: "bárbaro (a bela diz), tigre e não homem.../ porém o tigre por cruel que brame, / acha forças amor que enfim o domem: / só a ti não domou, por mais que eu te ame: ". Nestes versos aparecem a palavra "bárbaro" adjetivando Diogo, a mesma palavra que ele utiliza para caracterizar os personagens, porém há distinções semânticas, ou seja, ela se refere a crueldade de não ter o reconhecimento do seu amor, apenas "tédio" e "asco", distanciando da significação de uma repulsa ao povo e cultura indígena.

Outra palavra recorrente ao longo da narrativa, citada acima, principalmente por Diogo é "fé", Moema relata "quando eu a fé rendia ao teu engano;/ nem me ofenderas a escutar-me altivo".

Ela não apenas acreditava no amor, mas religiosamente ter fé é a execução do crer, é não ter dúvida, é algo profundo. Assim, ela tentou de todas as formas conquistar o Caramuru, confirmando sua atitude em “com fazer-te a meus rogos sempre humano, / fugiste-me, traidor, e desta sorte/ paga meu fino amor tão crua morte?”, finalizando com uma ameaça, em que é retomada “enfim, tens meu coração de ver-me aflita, / flutuar, moribunda entre estas ondas”, isto é, ela estava disposta a morrer pela fé que tinha por Diogo, revelando um sentimento demasiado.

No quinto verso do Canto XLI, Moema retorna a utiliza as duas palavras discutidas anteriormente, interrogando Diogo, “bárbaro, se esta fé teu peito irrita, / (disse, vendo-o fugir) ah não te escondas; dispara sobre mim teu cruel raio...”, logo, o “bárbaro” é insensível a todo afeito exposto de Moema, e a “fé” relacionando-se novamente aos sentimentos e é por ela que a indígena faz um ultimato ao português. Por fim, para acabar com o sofrimento, a nativa pede para amado “dispara sobre mim teu cruel raio.../ e indo a dizer mais, cai num desmaio”, isto é, a índia pede que o herói dispare nela com sua arma de fogo. Apesar de ela estar moribunda e cair no mar, ainda retorna e diz suas últimas palavras “ah Diogo cruel! disse com mágoa”.

Embora Diogo nunca tenha dado valor ao amor de Moema, no Canto XLIII ele tenta amenizar toda a situação anterior, primeiro a forma de tratamento é alterada em que chama às outras mulheres que estavam com Moema no mar de “ninfas belas”. E continua em “nem pode claro herói sem pena vê-las,/ com tantas provas, que de amor lhe davam;/ nem mais lhe lembra o nome de Moema,/ sem que ou a amante a chore, ou grato gema”, na tentativa de demonstrar o estrangeiro como um homem piedoso e de bom coração, seguindo o exemplo de ser cristão.

Este episódio, colocado em um momento estratégico da narrativa, uma nativa que morre afogada por amor e não retorna mais a terra, na tentativa de desfazer um casal predestinado, marcados pela pureza cristã, faz com que expanda a “aderência mítica indígena para além do conteúdo, legitimando a inser-



ção do herói e sua viagem no plano histórico do poema" (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 88). Não esquecendo da vertente religiosa, a morte de Moema estaria ligada a um exemplo de lição, já que esta vinha irada e cheia de inveja. Segundo Silva e Ramalho (2015, p. 170), Moema era:

[...] a visão da índia como uma 'Eva' sedutora é suplantada pela índia purificada pela associação com a Virgem Maria. A imagem de Moema morta e das diversas índias nadando atrás do 'homem perdido' ratificam a concepção patriarcal de mundo impressa na obra, ainda que, em Paraguaçu tenha-se a imagem da 'advogada da Virgem Santa'. (SILVA; RAMALHO, 2015, p. 170, grifos do autor)

Distintamente de Paraguaçu, é vista em Moema uma mulher destemida, representada no poema, "nadando o esposo pelo mar seguiam,/ e nem tanta água, que flutua vaga,/ o ardor que o peito tem, banhando apaga" (Canto VI, 2006, p. 145), e não mediu esforços para ir atrás do seu amado. Em contraste, Paraguaçu é "gentil", uma personagem é recatada, como relatada "de algodão tudo o mais, com manto espesso,/ quanto honesta encobriu, fez ver-lhe o preço" (Canto II, 2006, p. 64). Desde a sua inserção na narrativa além de alienada, nunca discorda de Diogo, apenas o aceita, assim como toda sua cultura. Por consequência, destaca ainda mais qualidades para Paraguaçu, fortalecendo a união do casal e o sucesso da civilização cristã.

Contudo, Moema não está apenas na obra de Santa Rita Durão. Datada em 1866, o quadro de Victor Meireles, formado pela Academia de Belas Artes, também nomeado "Moema", parece ter influências no sexto canto do poema épico. É uma pintura a óleo sobre a tela, está localizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e faz parte do período romântico da pintura brasileira. Este período está ligado ao momento histórico da Independência, no século XIX, em razão disso há uma busca entre os artistas de

uma identidade própria e nacional, estas são algumas características marcantes da primeira fase. Como afirma Prestes:

[...] através do Romantismo desenvolvia-se uma relação entre a história, ou seja, o passado e a nação. Esta característica vinha dos europeus, os quais possuíam um passado remoto que era resgatado e exaltado de maneira grandiosa, assim como os seus heróis, mitos e guerras (2011, p. 144).

Entretanto, por ser uma nação nova e não ter grandes feitos e figuras míticas, uma das soluções encontradas pelos artistas foi caracterizar os povos originários como herói. Assim, a primeira geração romântica o idealizou como uma figura guerreira e corajosa, o "bom selvagem", fazendo com que a religião os modificassem. Logo, esse mito de formação, em que a sociedade guarda aspectos conservadores fez com que "a imagem do índio casava-se sem traumas com a glória do colono que se fizera brasileiro, senhor cristão de suas terras e desejoso de antigos brasões" (BOSI, 2015, p. 111).

Esses aspectos, apesar de serem românticos, são vistos no *Caramuru*, em que Diogo carrega o cristianismo e é o responsável pela organização no "paraíso". Desse modo, ao longo da narrativa é perceptível a mudança de comportamento do herói. Dos Cantos I ao III há um conflito entre culturas, mostrando um Diogo Álvares defensivo e desde já pregando sua religião. Com a convivência entre os nativos, o herói participa da guerra, e nos Cantos IV e V mostra-se mais a parte da vida indígena. Nos demais versos, é perceptível a americanização do *Caramuru*, visto na descrição que faz da terra, chegando ao último canto defendendo o personagem indígena (CANDIDO, 1985, p. 182), porém esta só foi possível com o cristianismo e abre espaço para a continuação desse trabalho com os jesuítas.

Meirelles também agregou este tema nas suas telas. Com os indígenas representados, em uma de suas obras mais famosas,

"A Primeira Missa no Brasil" (1860), com uma forte presença religiosa, seguindo-se também em "Moema" com a mesma tendência indianista, neste último, porém, deixando de lado a ideologia cristã explícita. Com isso, o quadro apresenta a personagem nua deitada à beira da praia, indicando ter sido deixada pelo mar, visto na movimentação da água e na marca da areia, de cabelos morenos e espalhados na água, com apenas uma parte do corpo coberta com penas, os olhos fechados, demonstrando estar desacordada, com uma das mãos no ventre e as duas ligeiramente fechadas, um dos braços estendido, as pernas juntas e em cima de um tronco seco que eleva uma parte do seu corpo, numa paisagem com uma floresta ao longo da praia retratada no segundo plano, junto com os indígenas e ao fim uma nau. A pintura traz um ar melancólico, pelas cores mais escuras utilizadas, por retratar uma pessoa sem vida e um período do dia não identificado, além do contraste da luminosidade, dando maior foco no primeiro plano a personagem e sua vestimenta. Em razão disso, o quadro causa um desconformo, mas ao mesmo tempo traz paz e serenidade, vista na expressão do rosto.

A representação de Moema nua e deitada na horizontal corresponde a uma tradição artística, e em razão de estar morta e junto à natureza, além da temática pátria envolvida, esse tipo de pintura foi apreciado em meados do século XIX (MIYOSHI, 2008, p.773-774). Isso fez com que possibilitasse o deslocamento de Moema, de Frei Santa Rita Durão, para a tela de Victor Meirelles, não como uma cópia do que está no livro, mas com artifícios para utilizar uma tradição no meio artístico, inspirando-se numa personagem que permitia este feito.

No Canto VI e estrofe XLII expõe "choraram da Bahia as ninfas belas,/ que nadando a Moema acompanhavam;/ e vendo que sem dor navegavam delas,/ à branca praia com furor tornavam", é possível visualizar que o pintor além da criação da personagem, ele usa o espaço geográfico e o mesmo fim de Frei Santa Rita Durão, a morte. Contudo, diferencia no desfecho literário, o retorno de Moema a praia, para que fosse gerada uma persona-

gem pictórica. Dessa maneira, pode-se observar na pintura uma idealização do corpo feminino, em que é visto um perfil médio e magro, não tendo espaço para imperfeições. Apesar de estar com “o aspecto moribundo”, no quadro é ressaltado beleza e sensualidade.

Embora a personagem tenha um meio específico de representação, é possível observar aspectos históricos que podem ser abordados por meio da interpretação, assim como ocorre em *Caramuru*. Partindo da posição em que ela se encontra e sua condição de morta, é plausível estabelecer um diálogo com a chegada dos portugueses no Brasil, ou seja, um diálogo histórico. Com isso, remete-se a ocorrência de uma imposição de outra cultura totalmente desconhecida pelos nativos, vindo o cristianismo e a violência, a contaminação com as doenças europeias que tirou a vida de centenas de nativos americanos, além dos trabalhos forçados.

Especificando para a condição feminina indígena, de acordo com Arilda Ribeiro (2007), as mulheres eram submetidas aos portugueses e, na maioria dos casos, de uma forma totalmente forçada. Por consequência, resultava na morte de várias delas, ou seja, o corpo feminino era apenas para “servir” aos estrangeiros que vinham com o intuito de ganhar riquezas. Estas lhe eram dadas como “bens pertencentes ao poder dito na época ‘naturalmente’ construído ao deleite do gênero masculino” (RIBEIRO, 2007, p. 2, grifos do autor), bem como os filhos, crianças, escravizados etc. Dessa forma, surgem os mestiços, numa relação de “cunhadismo”<sup>1</sup>, que consoante Darcy Ribeiro, seria uma forma dos povos indígenas agregar outros a comunidade. Assim, o português tornava-se parente de integrantes de outros grupos, desposando uma mulher indígena, com isso, aumentava o poder e enriquecimento dos europeus, pois facilitava seu acesso aos bens naturais. Um exemplo dessa prática é o próprio Diogo Álvares.

---

<sup>1</sup> Termo utilizado na obra *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro.

Essa degradação e violência da mulher indígena, que por não existir afetividade, entendimento entre os idiomas, a brutalidade e a não preocupação por parte dos estrangeiros de estar machucando-as (RIBEIRO, 2007, p. 4), podem estar retratados no quadro de Victor Meireles, como consequência de toda agressividade sofrida. Além disso, a falta de vestimenta pode estar relacionada à utilização do corpo feminino por parte dos estrangeiros, retratada no quadro, já que não era costume da mulher europeia viver sem roupa, ocorrendo assim um deslumbramento por parte dos homens. Portanto, o abuso a mulher e sua submissão é uma das temáticas que podem estar em diálogo com a obra, abordada tanto no livro como no quadro, não vista explicitamente em ambas, mas historicamente e como a formação de uma cultura patriarcal brasileira, em que é possível ver o homem como destaque principal e o único apto a "dominar" todos os âmbitos da vida.

Estes diálogos estabelecidos são possíveis por meio da intertextualidade. Nos parágrafos acima, para chegar a tal interpretação foram utilizados os conhecimentos da história do país para relacioná-lo às obras. Em geral, é empregada a intertextualidade visando a relação entre textos, de acordo com Bakhtin, "um texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto)" (apud KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2007, p. 9), isso quer dizer, que nenhum texto é neutro e original, sempre será construído a partir da memória do sujeito por meio de outras leituras, de tal modo em que se cria sentido, pois sempre está retomando a outro se opondo ou não. Então, "todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob forma mais ou menos reconhecíveis" (GREIMAS apud KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2007, p. 14). No entanto, é possível gerar intertextualidade com os mais diversos meios artísticos e gêneros, entre uma canção e um texto, entre uma pintura ou escultura com um poema e assim sucessivamente.

À vista disso, as cenas protagonizadas por Moema dos artistas são distintas em gêneros, um é texto verbal e o outro é um texto

não-verbal, uma pintura, porém eles convergem em alguns pontos, por isso, é possível perceber a relação intertextual. O livro narra a história até a personagem cair no mar e ser solvida pelas águas, o leitor sabe que no fim ela morre. Contudo, Victor Meirelles utiliza-se da obra literária para dar uma possível continuidade à cena na sua pintura, valendo-se da interpretação, que só é realizável se fizer a leitura do poema. De acordo com o quadro, após cair na água, Moema reaparece e fica à deriva até chegar à beira da praia, sua chegada é visualizada no quadro. Entretanto, o artista explora uma posição um tanto artificial para alguém que foi deixada pelas águas, criando um novo sentido para relacioná-lo com seu propósito.

#### XLII

Perde o lume dos olhos, pasma e treme,  
 Pálida a cor, o aspecto moribundo;  
 Com mão já sem vigor, soltando o leme,  
 Entre as salsas escumas desce ao fundo:  
 Mas na onda do mar, que irado freme,  
 Tornando a aparecer desde o profundo,  
 Ah Diogo cruel! disse com mágoa,  
 E sem mais vista ser, sorveu-se n'água. (Canto VI, 2006,  
 p. 147)

Este novo momento em que o artista cria dá vivacidade neste episódio, que suaviza o castigo cristão imposto por Santa Rita Durão, mas não há nada que ligue uma ideologia cristã no quadro, pondo-se, portanto, novamente uma intertextualidade implícita. Para dar veracidade a esta ideia, o artista parece utilizar o segundo plano, vista a excitação e movimentação dos personagens em seus gestos ao ver "Moema", demonstrando uma "vitória", assim seria permitido a realização de rituais fúnebres. Portanto, o artista explorou as possibilidades que a obra literária lhe foi posta, distanciando-se da religião evidente em seu quadro, apenas sendo capaz de visualizar os leitores do poema épico.

Então, o quadro não é a cópia feita a partir do episódio narrado do Canto VI de *Caramuru*, nem “Moema” foi feita a partir de um perfil descrito no poema. A única informação para a criação que Meirelles teve como material para retratar a personagem foi por meio de sua personalidade e sentimento envolvido no momento da determinada tragédia, “não vinha menos bela, do que irada” (Canto VI, 2006, p. 145). De acordo com Miyoshi:

Na voz de Moema, Durão compara Diogo a um tigre, invoca fúrias, raios e coriscos; sugere duas imagens poderosa de terror e sublimidade: uma fera ameaçadora e uma tempestade. Com esta última, remete ao primeiro contratempo de Diogo: a ‘verdadeira’ intempérie que o fez naufragar no Brasil. Diferente desta, porém, a tormenta imprecada por Moema é ‘imaginária’, veloz e fulminante, talvez por isso ainda mais intensa, temível e recompensadora ao português. De todo modo, ambas representam o enfrentamento do lado selvagem e perigoso do Novo Mundo, seja pelo ambiente arisco ou pela oferta de esposas, tudo superado por Diogo. (MIYOSHI, 2008, p. 773, grifos do autor)

No quadro também continua uma comparação entre Moema e Paraguaçu. Esta relatada na obra “de algodão tudo o mais, com manto espesso,/ quanto honesta encobriu, fez ver-lhe o preço” (Canto II, 2006, p. 64) e reproduzida em outra obra como uma figura vestida<sup>2</sup>, enquanto Moema aparece apenas com uma pequena parte coberta, mostrando a sua nudez a todos. Com isso, é demonstrando que a única naquela terra que tinha condições para ser a companheira de Diogo era a pura Paraguaçu.

De acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2007), este tipo de relação equivale a uma “intertextualidade stricto sensu”, isto quer dizer que, “é necessário que o texto remeta a outros

---

<sup>2</sup> O Sonho de Paraguaçu, Manoel Lopes Rodrigues, de 1871

textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação" (KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2007, p. 17). Ou seja, a pintura de Moema logo remete à personagem da obra literária, pois o quadro tem o título o mesmo nome da personagem, tem a localidade do episódio no litoral, as duas mulheres estão mortas, é retratada na mesma época do livro, mesmo em períodos diferentes, convergindo no indianismo, além de ser possível passar várias interpretações históricas deste episódio do livro na tela de Victor Meirelles.

Este conceito subdivide-se em categorias nas quais estas relações intertextuais podem acontecer, como já se expôs inicialmente por meio da "intertextualidade implícita" e da "intertextualidade explícita". A "intertextualidade temática" caracteriza a utilização do mesmo tema ou uma mesma linha de pensamento. É possível visualizar o mesmo tema em *Caramuru* e "Moema" de Victor Meireles, ambos compartilham do indianismo como centralidade da obra, o que indica uma perspectiva da identidade nacional e da formação cultural brasileira. Assim, é vista uma criação literária em que se utiliza dos americanos nativos para uma efetivação de uma identidade nacional estreitamente ligada a ideologia cristão, em que esta dará auxílio nas perspectivas indianista idealizada do período romântico.

A "intertextualidade estilística" é definida como uma repetição, imitação ou paródia de determinado estilo ou variedade linguística, o que é considerado intencionalidade (KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2007). No quadro é possível continuar com o indianismo e a transposição da personagem para a pintura, e por não ter uma definição de como era fisicamente Moema, podendo-se encontrar uma imitação desta ou próxima dela. Entretanto, pode-se interpretar a pintura não sendo uma imitação do Canto VI, mas uma progressão da cena, como uma recriação em que segue com o mesmo estilo do livro. Assim, "a obra não é uma peça isolada. É fração de uma cadeia de fatos à qual se integra" (COSTELA, 2002, p. 47), ou seja, o estilo de Meirelles está relacionado



a fatores culturais em que um deles parece estar explícito na obra de Frei Santa Rita Durão.

Dessa forma, foi localizada uma "intertextualidade explícita", pois a menção do nome da personagem literária dá nome ao título do quadro, e artista partiu do livro para a criação de sua obra. Com isso, fica visível a importância da obra *Caramuru* para uma base do período romântico, já que o quadro de Victor Meireles se encontra neste período, mesmo não sendo da mesma relevância de Frei Santa Rita Durão, ao fazer sua obra, até porque inicialmente ele não foi bem recebida. Porém, a intertextualidade fica implícita quando o sujeito apenas tem conhecimento da obra pictórica, não sabendo da existência do livro, como dito anteriormente.

Dessa forma, a intertextualidade, por mais que seja um termo abrangente, pois trabalha com relações e diálogos, é executável e está nas mais diversas áreas do meio artístico. Como tratado neste texto, a intertextualidade segue várias linhas, posto em prática com uma obra em que resulta não apenas uma relação estreita e sob medida entre pintura e texto, mas a partir de possibilidades e adaptações de uma arte para outra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intertextualidade, como sabemos, é um conceito que é bastante amplo e comentado, não se limitando no espaço entre textos. Por este motivo, há grandes possibilidades de relações. O que foi estudado é apenas um caminho, em que uma estudante de graduação em Letras discorreu, e que talvez se possa seguir.

Assim sendo, as escolhas das obras não foram em vão. *Caramuru* deixa como legado bases para o indianismo e nacionalismo utilizado no Romantismo, período em que surge "Moema" de Victor Meirelles, além da importância do gênero épico ser bastante rico e pouco estudado, "embora a produção épica seja numericamente expressiva, seu trânsito pelas culturas é restrito" (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 178). Apesar disso, o épico sobrevive, pas-

sando por diversas transformações e por muitas culturas, sendo visto em geral sob as temáticas históricas, sociais, políticas etc, sempre atrelado a uma identidade cultural. Despertar e demonstrar novos gêneros, tanto pictóricos, quanto literários amplia os horizontes de quem está lendo, principalmente nestas em que se conectam outros conhecimentos, o que faz toda diferença para analisar uma pintura ou um texto.

Apesar de Moema ser uma personagem secundária na obra literária e aparecer em apenas algumas estrofes, foi possível perceber suas possíveis interpretações. É interessante observar que existem outras representações da personagem em outros gêneros, tendo relevância nas artes visuais, como na obra pictórica "Moema" (1878-1882c), de Pedro Américo, "Moema" e na escultura "Moema" (1894), de Rodolpho Bernardelli.

## REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. Ed. São Paulo: Cultrix. 2015. 567p.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981. 365 p.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade: estudo de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. 193 p.
- COSTELLA, Antonio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. São Paulo: SENAC. 2002. 80 p.
- DURÃO, Frei Santa Rita. *Caramuru: Poema épico do descobrimento da Bahia*. São Paulo: Martin Claret, 2006. 247 p.
- FREITAS, Antonio Carlos Rodrigues de. *O desenvolvimento do conceito de Intertextualidade*. Disponível em: [http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/6/dlingua/ANTONIO\\_CARLOS.pdf](http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/6/dlingua/ANTONIO_CARLOS.pdf). Acesso em: 15/07/2016.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática. 2014. 112 p.
- KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: Diálogos possíveis*. São Paulo: Ed. Cortez. 2007. 166 p.
- MIYOSHI, Alexandre Gaiotto. *Moema, a pintura de uma personagem literária*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/MIYOSHI,%20Alexandre%20Gaiotto%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em: 05/07/2016.

OLIVEIRA, Andrey Pereira de. *Imagens do nativo-americano nas epopeias coloniais brasileiras do séc. XVIII*. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/978/946>. Acesso em: 07/07/2016.

PRESTES, Roberta Ribeiro. *A Primeira Missa no Brasil em Dois Tempos*. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadahistoriador/article/view/8834>. Acesso em: 26/08/2016

RAMALHO, Christina. *Estratégia para leitura da poesia épica*. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/2581/2206>. Acesso em: 02/07/2016.

RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. *Mulheres e educação no Brasil-Colônia: Histórias entrecruzadas*. Disponível em: [http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos\\_pdf/Arilda\\_Ines\\_Miranda\\_Ribeiro2\\_artigo.pdf](http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos_pdf/Arilda_Ines_Miranda_Ribeiro2_artigo.pdf). Acesso em: 06/07/2016.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1995. 447 p.

RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes. *A representação do Brasil no poema épico Caramuru*. Disponível em: [http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2009\\_gt\\_lt14\\_artigo\\_1.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2009_gt_lt14_artigo_1.pdf). Acesso em: 11/07/2016.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da Epopeia Brasileira: Teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond. 2007. 348 p.

\_\_\_\_\_. *História da Epopeia Brasileira: Das origens ao século XVIII*. Aracaju: ArtNer Comunicações. 2015. 198 p.

VALLE, ARTHUR; DAZZI, CAMILA (Org.). *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República*. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800\\_t2\\_a01.pdf](http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a01.pdf). Acesso em: 22/07/2016

# A METONÍMIA VISUAL EM ERAODITO, DE MARCELINO FREIRE

Cássio Augusto Nascimento Farias

## INTRODUÇÃO

Durante uma cena do filme *Videodrome – A Síndrome do Vídeo* (1983), em uma reflexão metalinguística a respeito da invasão das mídias no cotidiano da sociedade, um dos personagens afirma que “your reality is already half video hallucination. If you're not careful, it will become total hallucination. You'll have to learn to live in a very strange new world”<sup>1</sup>. Na conversa, um personagem aconselha outro a aprender a viver em um mundo em que a imagem e o som estão por toda a parte e o alerta que, se não o fizer, ele correrá grandes riscos de se subordinar a textos visuais e auditivos. É tendo esse aviso em vista que se chega ao objetivo central deste artigo: promover uma forma possível de compreender a imagem e, como resultado, viver em comunhão com ela.

As obras do autor pernambucano Marcelino Freire, por exemplo, estão comumente acompanhadas por outras artes. *eraOdito* (2002), com direção gráfica de Silvana Zandomeni, é um dos diversos casos. É o que o escritor explica quando questionado sobre esse aspecto em uma entrevista cedida para esta pesquisa:

Eu gosto que a literatura venha misturada a outras artes. Digo que meus textos são puro teatro. O teatro está nas falas-monólogos de meus personagens. A fotografia entrou no livro de contos *Angu de Sangue*, com in-

---

<sup>1</sup> “Sua realidade já é metade alucinação de vídeo. Se você não tomar cuidado, vai se tornar alucinação total. Você precisa aprender a viver em um novo mundo muito estranho.” (tradução nossa)

tervenção plástica do artista pernambucano Jobalo. No livro *Rasif*, os contos foram interpretados, via gravuras, pelo artista Manu Maltez. O meu romance *Nossos Ossos* teve a capa desenhada especialmente pelo amigo Lourenço Mutarelli. No meu novo romance, a sair este ano, haverá uns desenhos-esboços. Eu curto essa aventura conjunta e sempre. Gravei audiolivro, eu mesmo lendo. Já fiz show com a cantora Fabiana Cozza.

Por outro lado, é pertinente destacar que o diálogo com outras artes na literatura não é à toa, e explorá-lo pode contribuir para construir novas leituras. Como resultado dessa articulação, se faz necessário encontrar estudos para ler linguagens distintas como a imagética e a auditiva, não restringindo as observações somente à palavra. Para dar início às discussões, no entanto, pode ser útil colocar em xeque alguns conceitos. É útil, a priori, repensar os paradigmas a seguir.

O primeiro deles está relacionado às figuras de retórica. Na Educação Básica, é frequente se deparar com materiais didáticos que resumem as figuras a um mero instrumento estilístico, tendo como finalidade principal atribuir caráter artístico e criativo ao texto. Porém, como será abordado mais adiante, as figuras contêm em si marcas antropológicas e ideológicas que as elevam a outros patamares, servindo não apenas para conhecer um povo, como também questioná-lo, o que pode contribuir nas leituras e interpretações de um texto.

Outro ponto a ser questionado diz respeito estigmas existentes em torno da imagem. Perguntas como “Você não lê livros sem ilustração?” demonstram de maneira clara o preconceito contra o texto imagético. Contudo, essa linguagem pode carregar tantos sentidos quanto a linguagem verbal, e o resultado de um diálogo das duas podem ampliá-los ainda mais.

É a partir dessas inquietações, que a presente apreciação pretende: estudar as imagens em *eraOdito* partindo da premissa da “Retórica da Imagem”, do semiólogo Roland Barthes (1990); ana-

lisar as ocorrências de metonímias visuais no trabalho de Marcelino Freire; ponderar a respeito dos aspectos culturais e ideológicos que podem permear a figura em questão, assim como examinar sobre seus efeitos de sentido; apontar elementos significativos do design gráfico em *eraOdito*; e avaliar como se dá o caráter proscrito da literatura nos ditados populares subvertidos que compõem o texto do escritor.

Vale salientar que estas propostas têm como base metodológica pesquisas bibliográficas referentes aos temas trabalhados; leituras e análises colhidas de *eraOdito*; e ponderações acerca de uma entrevista concedida pelo autor da obra para a pesquisa que deu origem a este artigo e outra realizada pela 10ª Jornada Nacional de Literatura (2003). O referencial teórico consiste em: 1) trabalhos sobre a metonímia, a sinédoque e as figuras de retórica na imagem (BARTHES, 1990; CUNHA, 2010; DUBOIS *et al.*, 1974; DURAND, 1974; FIORIN, 2011; PAIVA, 2010; PINHEIRO, 2010; PINHEIRO, 2012, 2013), 2) ponderações sobre a poesia Concretista e a literatura proscrita (BOSI, 1991; CANDIDO, 2011), 3) obras que definam a ideologia e sua relação com a linguagem (FIORIN, 2007; MARCONDES FILHO, 1997), 4) textos adicionais como críticas jornalísticas, filmes e ensaios para discorrer acerca de aspectos socioculturais dominantes (BRENNER, VALLÉ, 2013; GITLIN, 2003), e 5) debates que abordam aspectos técnicos do projeto gráfico pertinentes (NORONHA, 2015; NUNES, s/d; RAFAEL, 2015; VALLE, 2013).

É possível afirmar que a pluralidade de linguagens em textos artísticos está presente não somente em criações literárias como *eraOdito*. E para não ficar à mercê dos variados signos, é preciso buscar novos meios para se ler essas produções. Por conseguinte, será realizado o desejo de Marcelino Freire, compartilhado durante a entrevista: “Eu quero a literatura em todo canto. Plasticamente, pluralmente... juntos, e distraídos, venceremos”.

## DEFININDO A METONÍMIA: "RETÓRICA DA IMAGEM", DE BARTHES

Como geralmente a metonímia é atribuída somente à linguagem verbal, é útil conhecer a trajetória dela nas discussões teóricas acerca das figuras de retórica para entender como se dá sua ocorrência nos textos imagéticos. Segundo Pinheiro (2010), existem três momentos pertinentes para os estudos das figuras de linguagem.

O primeiro, conforme propunha Aristóteles, destacava a palavra como campo de manifestação das figuras. Nessa fase inicial, as figuras eram compreendidas como um instrumento estilístico, comumente usado em textos poéticos ou retóricos. Por outro lado, vale ressaltar que Aristóteles não fazia distinção entre metáfora e metonímia. Para ele, a metáfora é "a transferência do nome de uma coisa para outra, ou gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, ou por analogia" (2000 apud PAIVA, 2010, p. 2).

No entanto, como esclarece Paiva, dos quatro exemplos citados na acepção do filósofo grego, três são, na realidade, exemplos de metonímia (2000 apud PAIVA, 2010, p. 2): ou seja, os casos em que há uma troca de um significante por outro que tenha alguma relação de vizinhança. Isso fica evidente se for levada em consideração a definição de metonímia presente no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*:

(...) figura de linguagem segundo a qual se exprime um conceito por meio de um termo que primariamente designa um outro conceito que está relacionado com aquele por meio de uma relação necessária e de contiguidade (como: causa e efeito, a parte e o todo, o conteúdo e o continente etc.) (CUNHA, 2010, p. 424).

Consoante Pinheiro, o foco na palavra se desloca para a sentença como um todo no segundo momento dos estudos das figuras de linguagem. Isto é, uma figura de retórica pode esten-

der-se em todo o enunciado. Fiorin (2011), ao analisar um trecho do romance *O Atheneu*, de Raul Pompéia, também chama a atenção para escritos que podem ser metonímias em sua totalidade. Porém, como é observável, mantem-se aqui a preferência pela linguagem verbal nas duas abordagens.

No terceiro momento, foco deste artigo, Pinheiro salienta que a metonímia pode ocorrer em outros sistemas de signos<sup>2</sup>, isto é, as análises discorrem as ocorrências de figuras retóricas em outras linguagens, como a imagética. Verificou-se a partir de então que as figuras não se restringem a palavra, abrangendo assim as possibilidades de leitura de textos que apresentem diversas linguagens.

Em seu artigo "A Retórica da Imagem" (1990), Barthes foi um dos primeiros a propor o uso das figuras da retórica clássica para ler textos imagéticos. O semiólogo defende, com base na decomposição de uma propaganda publicitária, que existem três mensagens no anúncio:

- 1) a "linguística", referindo-se à palavra, mais especificamente a "linguagem articulada (escrita)" (BARTHES, 1990, p. 28). O teórico explica que existem dois tipos de relação da mensagem linguística com a imagem: a de "fixação", usada para fixar somente um dos vários significados que a imagem pode ter. Como é ilustrado por Barthes no caso de uma publicidade da "Amieux", que a legenda "arroz e atum com cogumelos" ajuda o leitor a identificar os alimentos existentes no prato da imagem (BARTHES, 1990, p. 33); e a de "relais", em que a palavra complementa os sentidos dos significantes visuais, "colocando, nas sequências das mensagens, os sentidos que a imagem não contém" (BARTHES, 1990, p. 34). Como cita o autor em questão, um exemplo desse segundo tipo é encontrado no cinema, pois o diálogo "não tem uma função

---

<sup>2</sup> Importante destacar que Pinheiro descreve esse momento como sendo marcado pela abordagem cognitiva, sem fazer menção ao artigo "A Retórica da Imagem", de Barthes. As considerações de Pinheiro, assim como as de Paiva e Fiorin, nesse instante do ensaio são úteis, porém, para traçar um histórico dos estudos da figura em questão, já que suas vertentes apresentam características diferentes das de Barthes.



de simples elucidação, mas realmente faz progredir a ação, colocando, na sequência das mensagens, os sentidos que a imagem não contém” (BARTHES, 1990, p. 34);

- 2) a “denotada”, também chamada de “mensagem literal”, pois a imagem é vista de acordo com o seu conceito restrito. A ilustração de um tomate é apenas um tomate. Em contramão, segundo Barthes, a mensagem denotada é um suporte para a terceira mensagem;
- 3) e a “conotada”, em que o tomate deixa de ser apenas um tomate, ele é polissêmico, sugere algo que vai além de seu conceito de fruto, e isso indica que ele pode conotar outras ideias, implicando na inevitabilidade de encontrar novas formas para lê-las.

É atentando para a importância de entender os significantes “conotadores” que o semiólogo propõe nomeá-los e explorá-los a partir das figuras de retórica.

Jacques Durand (1973) dá continuidade aos estudos de Barthes e os amplia, fazendo uma catalogação geral das figuras em anúncios. A metonímia, foco desta apreciação, pertence à família das metáboles, pois substitui um significante por outro. A troca, como o teórico informa, é feita por elementos diferentes. Fiorin (2011), por outro lado, nos diz que a escolha do significante não é aleatória, e deve apresentar uma contiguidade, ou seja, uma relação de compatibilidade e proximidade com o elemento que se pretende substituir. Durand ainda enfatiza que existem diversos tipos de troca na imagem: da causa pelo efeito, do efeito pela causa, de um objeto por seu destino, do todo pela parte, sendo que o último tipo de metonímia é conhecido como sinédoque (1973, p. 46).

É oportuno adiantar que a sinédoque está presente nos textos de Marcelino Freire aqui analisados, o que tem como consequência a necessidade de um aprofundamento maior em suas particularidades como figura retórica. Na obra *Retórica geral*, organizada por Dubois, a sinédoque é classificada como uma substituição

"que vai do particular ao geral, da parte ao todo, do menos ao mais, da espécie ao gênero" (DUBOIS et al, 1974, p. 146). A figura, tendo em vista suas características, possui duas denominações:

- 1) A sinédoque generalizante (Sg), que tem como função "ampliar a extensão de um termo, isto é, torná-lo mais geral" (DUBOIS et al, 1974, p. 147). Um exemplo disso é quando há a troca do significante "gato" por "felino", pois a segunda palavra engloba a família de animais a qual é o gato incluso;
- 2) A sinédoque particularizante (Sp), que especifica o termo substituído. Dubois ilustra este caso com a substituição da expressão "fazer amor" por "uma diversão de pernas para o ar" (DUBOIS et al, 1974, p. 148), pois a segunda particulariza que tipo de diversão é fazer amor.

Dentro dessas duas categorias, Dubois afirma que existem duas classificações que levam em conta a conservação dos "semas essenciais", ou seja, como o substituinte conserva alguma especificidade do substituído:

- 1) Tipo  $\Sigma$ , que "agrupam indivíduos distintos, idênticos sob o ponto de vista escolhido". Exemplo: "barco" por "navio cargueiro" (DUBOIS et al, 1974, p. 148-149).
- 2) Tipo  $\Pi$ , que "agrupam partes diferentes a um todo organizado". Exemplo: "barco" por "velas" (DUBOIS et al, 1974, p. 148-149).

Há, portanto, sinédoques generalizantes do tipo  $\Sigma$  (exemplo: "arma" por "punhal") e do tipo  $\Pi$  (exemplo: "homem" por "mão", na sentença "O homem pegou um cigarro e o acendeu"), bem como sinédoques particularizantes do tipo  $\Pi$  (exemplo: "lâmina" por "punhal") e do tipo  $\Sigma$  ("inundado" por "noélico", no exemplo "Foi uma tarde noélica"). Como é perceptível, os casos de Sp  $\Sigma$  e de Sg  $\Pi$  existem, mas são raros.

Como frisa Dubois, caso os semas essenciais desapareçam, a mensagem ficaria inteligível em determinados contextos, como é o caso da troca de "punhal" por "objeto". Sem qualquer orientação

prévia sobre o que seria esse objeto, o receptor não conseguiria inferir a que o interlocutor se refere (DUBOIS et al, 1974, p. 149).

Entender essas figuras de retórica na imagem, por outro lado, também envolve um saber quase antropológico, como estabelece Barthes. Na propaganda das massas italianas "Panzani", por exemplo, ele nota que o tomate, ao lado de outros alimentos, forma uma combinação tricolor: o vermelho, o amarelo e o verde. O semiólogo salienta que, para compreender os significantes conotadores, é preciso reconhecer sua relação com as cores da bandeira da Itália, significando assim, por metonímia, a italianidade.

Segundo Barthes, a imagem publicitária apresenta também significados de conotação de domínio comum, isto é, da ideologia. Esse domínio "teria que ser absolutamente único para uma sociedade e uma história dadas, quaisquer que sejam os significantes de conotação a que recorra" (BARTHES, 1990, p. 40). Logo, os significados encontrados em um anúncio precisam ser compartilhados por um grupo.

É pertinente considerar, à guisa de definição e embasamento para este estudo, o que dizem Fiorin e Marcondes Filho sobre a ideologia, mesmo que suas discussões sejam de correntes dessemelhantes. De acordo com Fiorin, a formação ideológica deve ser apreendida "como a visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, um conjunto de representações, de ideias que revelam a compreensão que uma dada classe tem do mundo" (2007, p. 32). Então, a ideologia, assim como os significados de conotação, não é um fator individual, ela se compõe dentro de um grupo social ao qual um sujeito pertence. Como defende Marcondes Filho, "repetimos conceitos e vontades, que já existiam anteriormente" (1997, p. 20).

Aproximando-se das ideias de Barthes, Marcondes Filho também ressalva que "a ideologia não fala diretamente, mas representa os fatos e interesses de forma simbólica" (p. 21). Como ele exemplifica, na bandeira do Movimento Comunista, a foice e o martelo significam, respectivamente, os camponeses e os operários. Fiorin, por sua vez, afirma que não se pode dissociar a

linguagem da ideologia (2007, p. 33). Por conseguinte, pode-se atestar que os três pesquisadores, de certo modo, reconhecem que a ideologia manifesta-se na linguagem.

Sob outra perspectiva, análises posteriores às de Barthes demonstram que a relação da propaganda com a ideologia gera algumas implicações. Como explica Pinheiro:

[...] o compartilhar de uma ideologia amplia a identificação dos códigos utilizados por eles [publicitários] e, conseqüentemente, as convenções irão homogeneizar o comportamento de consumo desse grupo. Desta forma, o grau de persuasão será maior, pois as identificações com os códigos utilizados pelas campanhas publicitárias causarão menor ruído na comunicação e maior eficácia no processo de adesão (PINHEIRO, 2012, p. 15).

Ademais, “a propaganda ideológica permite disseminar, de forma persuasiva, para toda a sociedade, as ideias de determinado grupo dominante ou formador de opinião” (PINHEIRO, 2012, p. 48). Sendo assim, reproduzir traços ideológicos na propaganda não é apenas um meio de persuasão. Isso proporciona também a disseminação de valores de grupos, instituições e personalidades de poder que influenciam os modos de vida de uma sociedade.

Até aqui foram feitas avaliações a respeito da publicidade e seus atributos. Em contrapartida, é significativo ter em mente que o objeto examinado nesta análise é uma obra literária. Como se tratam de textos distintos e com peculiaridades específicas, até que ponto seria adequada a abordagem de Barthes à *era Oditó*?

Um elemento relevante a essa problemática está ligado às questões ideológicas. Do mesmo modo que a publicidade, a literatura também pode apresentar os conceitos existentes em uma sociedade. Como diz Candido, “Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática” (2011, p. 177). Todavia, os valores aparecem de maneiras diferen-

tes no texto literário. Segundo o sociólogo e literato brasileiro, existem dois tipos de literatura: a sancionada, "a que os poderes sugerem"; e a proscrita, "a que nasce de movimentos de negação do estado de coisas predominante" (CANDIDO, 2011, p. 177-178). O anúncio, se for considerado o que foi mencionado anteriormente por Pinheiro sobre o seu cunho homogeneizador de ideologias concentrado em grupos e indivíduos de poder, está mais próximo da literatura sancionada.

A literatura proscrita, em alternativa, expressa uma perspectiva oposta à publicidade e tem uma relação forte com o que Candido elucida acerca da obra literária que se rebela contra determinadas iniquidades da sociedade, que resiste. O poeta Castro Alves pode ser mencionado como um exemplo nacional da literatura proscrita. Como explana Candido, "a sua obra foi em parte um poderoso libelo contra a escravidão, pois ele assumiu posição de luta e contribuiu para a causa que procurava servir" (CANDIDO, 2011, p. 184).

Então, constata-se que, ao contrário da propaganda, a literatura pode ser, sob outra perspectiva, contradizer os ideais hegemônicos, tendo como uma das características a denúncia a certos valores dominantes. Como resultado, é essencial atentar ao fato de que ao mesmo tempo em que as produções literárias podem representar a realidade, elas também podem negá-la, aborrecendo os costumes instaurados pelo prestígio de classes específicas.

Como se constatará mais adiante neste artigo, Marcelino Freire apresenta traços da literatura proscrita. Mas, para justificar de antemão o auxílio das discussões de Candido, o posicionamento do autor já pode ser verificado na fala dele quando questionado durante a entrevista sobre a articulação da palavra e da imagem em *eraOdito*. Ele declara que:

Era preciso desdizer, desconstruir, movimentar a palavra, sacudir os significados e significantes. Para isso, a articulação foi bem-vinda. Era bom e "moleque" demais, transgressor até descobrir outras mensagens nas en-

trelinhas de cada frase, ditado, máxima... Isto tem em todos os meus livros. Essa brincadeira, essa palavra que corre de um canto para o outro, que se descortina.

É notável na afirmação de Marcelino Freire sua preocupação em rever alguns conceitos. Para o escritor, a “palavra está sempre saltando, pulando, atravessando pontes e parágrafos. Indo além... Ainda bem”. Ao propor uma reformulação de frases, ditados e máximas, ele também coloca à prova os valores e saberes por trás desses textos. Ele ainda complementa em uma entrevista cedida à *10ª Jornada do Terceiro Milênio*:

Eu me diverti muito descobrindo aquelas frases dentro das frases. Gosto de tirar as coisas do lugar. *Gosto de jogar um pouco de cisco nos pensamentos engessados*. As frases do *eraOdito* só me interessavam quando vinham para desdizer, para desvirtuar (FREIRE, 2003, grifos nossos).

Então, diferente da propaganda, é elementar que os aspectos sancionados e proscritos da literatura sejam ponderados nas apurações de *eraOdito* quando se discute a respeito dos traços ideológicos que estão presentes na obra.

Vale ressaltar que os estudos de Barthes assim como os de Durand levam em conta somente as propagandas publicitárias por seu caráter intencional, enfático e transgressor da norma. De acordo com os teóricos, a literatura não se encaixa nesse pré-requisito, pois tem como marcas a objetividade e a recorrência do uso da língua padronizada, ignorando os jogos de conotação da palavra e da imagem. Contudo, essa concepção dos dois semiólogos não condiz com a obra do escritor pernambucano, como é perceptível na reflexão de Paulo Freire do trecho acima. Há uma “transgressão” dos conceitos dominantes da sociedade e das regras da língua. Trata-se de um trabalho que está disposto a brincar com o leitor ao tornar o invisível, visível, o não-dito, dito, fazendo com que ele veja além dos padrões e modelos dissemi-

nados. Para tal, transgredir os sentidos vigentes de cada significante parece bem-vindo. Como Freire evidencia na entrevista:

Eu tive de ler vários livros de provérbios, de frases famosas. Interessavam-me as mais conhecidas, para que o leitor também fosse co-autor da descoberta. É um livro lúdico, um jogo em conjunto – eu, Silvana, leitores...

### **ERAODITO, DE MARCELINO FREIRE**

Antes do exame a respeito da metonímia na obra, faz-se necessário fazer algumas apreciações a respeito do livro e do autor para entender de maneira geral o seu funcionamento, viabilizando como consequência um olhar mais clínico para os textos a serem discutidos.

O escritor pernambucano possui diversos títulos publicados, incluindo *Contos Negreiros*, de 2005, vencedor do Prêmio Jabuti 2006. Seus escritos foram adaptados para o teatro e para o cinema, e traduzidos para outras línguas. Recentemente, seu primeiro romance *Nossos Ossos*, de 2013, foi premiado com o Machado de Assis 2014 de Melhor Romance pela Biblioteca Nacional. É agitador cultural, idealiza e organiza diversos projetos como a *Balada Literária* em São Paulo e o *Quebras*, que percorreu capitais dos estados brasileiros. Assim como suas produções, ele não para. Não é sem razão que ele é conceituado como um dos expoentes da literatura contemporânea nacional.

*eraOdito* é uma coletânea que traz subversões de provérbios, ditados populares e máximas. Lançada pela primeira vez em 1998 com 77 frases, dois mil e quinhentos exemplares foram impressos e esgotados. Posteriormente, uma versão de 2002 foi publicada com 88 frases. Da primeira edição, 51 foram mantidas e 37 inéditas foram adicionadas na segunda. Este exemplar mais recente possui um formato de 12 x 18 cm, o que pode ser considerado pequeno. Porém, seu tamanho tem tudo a ver com sua finalidade lúdica.

Como define Marcelino Freire durante a entrevista para a *10ª Jornada Nacional de Literatura*:

O *eraOdito* é um livro feito para diversão. Um livro lúdico, feito para reflexão, para o riso, entende? Minha prosa é densa, difícil. Costumo, entre uma prosa e outra, inventar um projeto para me reanimar. Para meu deleite. Para refrescar o meu juízo, entende? O *eraOdito* surgiu assim. [...] Com a ajuda da Silvana Zandomeni, que fez todo o projeto gráfico, eu fiz um livro que agrada a todas as idades, a todos os tamanhos. Exatamente porque o *eraOdito* não tem a pretensão de ser «poesia». A única pretensão é desfocar as coisas. Como se eu tivesse colocado uma casca de banana no caminho de alguns provérbios, de algumas máximas, só para vê-los cair. Como se tudo fosse uma cena de cinema-pastelão com as palavras pelo chão, entende? (2003)

Na breve caracterização do trabalho feita pelo escritor, é viável apontar elementos que o permeiam. O primeiro deles, evidentemente, é seu caráter cômico, diferente dos trabalhos com temas mais pesados do autor, como em *Rasif*, de 2008; *Angu de Sangue*, de 2000; e *Contos Negreiros*, de 2005. É, de fato, um livro agradável, mas, como foi visto na parte 2 e é mencionado nesta citação, essas brincadeiras incitam questionamentos. O jogo com os ditados é uma forma de aborrecê-los.

É por meio do exercício de mexer com os provérbios e máximas que chegamos a outro quesito relevante: o procedimento de criação envolvendo as nuances do texto visual. Esse cuidado com a imagem fica imediatamente claro com a escolha do papel couché fosco para compor o miolo da obra, pois através do seu material:

[...] a impressão fica mais superficial, deixando uma camada de tinta mais brilhante, pois há pouca absorção



pelo papel. E é por isso que este papel é tão usado... ele deixa os impressos mais brilhantes, mais vistosos (VALLE, 2013).

Quando questionado sobre o desenvolvimento de *eraOdito* na entrevista para esta pesquisa, Marcelino Freire afirma que:

Eu, à época, trabalhava em uma agência de propaganda. Eu era revisor de textos lá. No meu computador, ultramoderno, comecei a desenhar as frases, os provérbios. E o meu barato era encontrar outra leitura naquelas "máximas". Quando a encontrava, repassava para o computador da Silvana, que ia mexendo na arte, na fonte, finalizando melhor. Mas primeiro eu tinha de fazer esse trabalho, de garimpo, de caça...

Quanto ao tópico acerca da composição visual, o escritor complementa:

[...] eu não sou designer, nem diretor de arte. A participação de Silvana Zandomeni foi fundamental para dar cara mais "profissional" ao trabalho. As ilustrações ao lado de cada frase a gente discutia juntos.

Pode-se verificar, portanto, a peça-chave que foi a direção gráfica de Zandomeni para a execução da coletânea em sua plenitude.

Acerca dessa importância, é útil destacar também aspectos específicos da área do design gráfico notados em *eraOdito*. É pertinente frisar que as particularidades estudadas não serão avaliadas a fundo, pois não cabem neste estudo. No entanto, as características aqui propostas podem ser benéficas para as articulações deste artigo e de outros trabalhos posteriores. Uma delas, por exemplo, diz respeito à tipografia, que varia em cada frase e não opta pelo uso de somente uma fonte, podendo até

apresentar formas diferentes no mesmo ditado. O alinhamento (posição do texto na página) e a altura entre uma linha e outra também são distintos nas 88 frases (RAFAEL, 2015).

Por outro lado, existem traços comuns na obra, como a "ênfase", que é descrita como "o exagero de palavras em um texto com fontes e estilos diferentes do resto do texto para enfatizá-las" (NUNES, s/d). Em *eraOdito*, é frequente, salvo algumas exceções, um destaque em letras ou palavras nos ditos, gerando novos vocábulos e expressões que alteram, como resultado, os sentidos das frases. A técnica também remete ao que foi utilizado pelo movimento concretista no Brasil, pois há uma desintegração do sintagma nos seus morfemas e um destaque em partes do discurso (BOSI, 1991, p. 533). Como Freire confirma durante a entrevista para este artigo:

Pode ver: o livro *Angu de Sangue*. Logo no título, o "angu" está dentro do "sangue". No romance *Nossos ossos*, o "ossos" dentro do "nossos". O escritor Nelson de Oliveira diz que eu sou, por isso, o "concretista do Agreste". De fato, eu sou visual.

Para o design gráfico, a ênfase em excesso pode causar um desconforto visual (NUNES, s/d), mas no trabalho de Marcelino Freire o incômodo parece ser bem-vindo devido ao seu cunho lúdico.

Outro elemento fixo é os tons de preto e branco. Acerca das duas cores, o diretor de fotografia Alziro Barbosa observa que:

O P&B [preto e branco] na imagem contemporânea vai ser como vai ser sempre. Ele tem esse objetivo de ir direto na essência das coisas, então a gente foca muito mais nos conceitos e na comunicação com o espectador. Uma coisa curiosa é que o preto e branco é diferente da realidade das pessoas, porque ninguém enxerga em P&B, mas mesmo assim ele consegue ser mais direto no sentido (BARBOSA apud NORONHA, 2015).

É significativo o que diz Barbosa sobre o preto e branco, mesmo que a linguagem fotográfica apresente dessemelhanças com o design gráfico. A objetividade dessas cores é facilmente relacionável com o número de caracteres e a largura das linhas nos provérbios, pois cada um contém poucas letras e poucas palavras nas linhas, facilitando assim uma leitura mais fluida e menos cansativa (RAFAEL, 2015, p. 11). Ou seja, *eraOdito* tem um ritmo incisivo e direto que marca o decorrer da sua obra, semelhante ao que Barthes e Durand observaram a respeito da publicidade, como é visto na parte 2.

Como é perceptível, as categorizações feitas até aqui não são as únicas. Muitas outras particularidades do livro permitem diversas ponderações. Esta parte do artigo se ateuve a alguns dos tópicos relevantes para entender seu funcionamento e seu processo de criação, o que não limita o texto literário em questão de prover novas leituras.

Apesar das elucidações neste momento serem breves e diretas, é possível dizer que, dentre suas diversas peculiaridades, a coletânea de Marcelino Freire tem como protagonistas a linguagem visual e verbal. Ambos se mostram ímpares para a sua compreensão. Em comunhão, a proposta subversiva e lúdica de *eraOdito* são pontos que marcam presença, e a subversão não se dá somente na construção dos ditos. Há também uma transgressão do que é dito como certo. Explicando melhor, o prólogo da obra anuncia: "Como não diz o dito ou Oitenta e oito provérbios proibidos & frases afins" (FREIRE, 2002, s/p).

## QUEM QUER VER AS METONÍMIAS VISUAIS EM ERAODITO?

Inicialmente, considera-se para análise uma das composições presentes na obra de Marcelino Freire:



(FREIRE, 2002, s/p)

Tendo em vista a sugestão de Barthes, distingue-se, na mensagem linguística, em preto e branco, o provérbio “Deus é brasileiro”. Este pode ser interpretado como uma maneira de dizer que a divindade do Cristianismo tem traços da cultura brasileira e, de certo modo, evidencia a existência de valores e costumes que são atribuídos à brasilidade. No entanto, o dito ganha um significante a mais por meio do ressalto de algumas letras: “U.S.A.”.

Ainda na mensagem linguística, a palavra, na cor preta, também se faz imagem pelo aumento do tamanho da fonte e pela sua forma em negrito, o que Nunes (s/d) define como “ênfase”, como foi salientado na parte 3 deste artigo. O destaque faz surgir o acrônimo, que é marcado pelos pontos depois de cada letra em evidência. Observa-se no processo de desintegração a influência já mencionada dos poetas concretistas. O alinhamento, por sua vez, é centralizado, ocupando a parte superior da página. A tipografia utilizada é sem serifas, que se caracteriza “por suas

formas geométricas" (RAFAEL, 2015, p. 20). Assim, pode-se indicar que a alteração do dito se dá na imagem, modificando, como resultado, o sentido do dito.

Além dos elementos gráficos, existe outra particularidade do Concretismo encontrada na obra: o estrangeirismo (BOSI, 1991, p. 533). A escolha do acrônimo em inglês também não é gratuita, já que é possível fazê-lo também em português: "DE.U.s é brA.sileiro". Haja vista a essência do dito original, é concebível dizer que na mensagem linguística do provérbio alterado há um questionamento não acerca da nacionalidade de Deus, mas sobre a cultura brasileira. Isso fica perceptível com o novo vocábulo que o escrito ganha e o não uso do português.

Sob outra perspectiva, olhando a composição como um todo, vale fazer ponderações a respeito da mensagem denotada e conotada, como orienta Barthes. No sentido literal da arte visual, vê-se, do lado esquerdo, uma figura conhecida da cultura pop norte-americana: a silhueta de Mickey Mouse. O personagem, diferente do dito, está na cor branca, alinhado à esquerda, em diagonal, no canto inferior da página, apresentando um contraste com o texto verbal. É necessário considerar, por outro lado, o seu caráter ideológico, e, por essa razão, polissêmico, para compreender o seu uso dentro do texto. A partir da reflexão sobre a mensagem linguística e a ligação que tem o personagem com o comércio cultural estadunidense, o leitor pode entender que a imagem simboliza a indústria norte-americana de filmes, desenhos, séries, etc. Esse seria um exemplo de metonímia, pois nota-se a troca de significantes, substituindo a parte pelo todo.

Como é discutido na parte 2, a troca da parte pelo todo indica um tipo de metonímia conhecido como sinédoque. Haja vista as elucidações propostas em *Retórica geral* (DUBOIS et al, 1974), é relevante atentar para a maneira que funciona a denotação da indústria cultural dos Estados Unidos neste dito. Analisada a partir das classificações feitas por Dubois da figura em questão, é admissível constatar que o contorno de Mickey Mouse é uma sinédoque particularizante do tipo II. Particularizante, pois

o texto verbal apenas menciona o país, dando margens para diversas interpretações sobre o modo que ele influencia os brasileiros, enquanto a imagem restringe os significados. A imagem abre espaço a uma perspectiva que entenda o personagem como sendo uma referência ao comércio cultural estadunidense. Desse modo, dificilmente o ditado será relacionado a tópicos bélicos, por exemplo. No que diz respeito ao tipo II, verifica-se que há uma seleção de um significante que pertence a um todo. O Mickey é parte do universo da Disney, assim como a Disney é parte da indústria norte-americana.

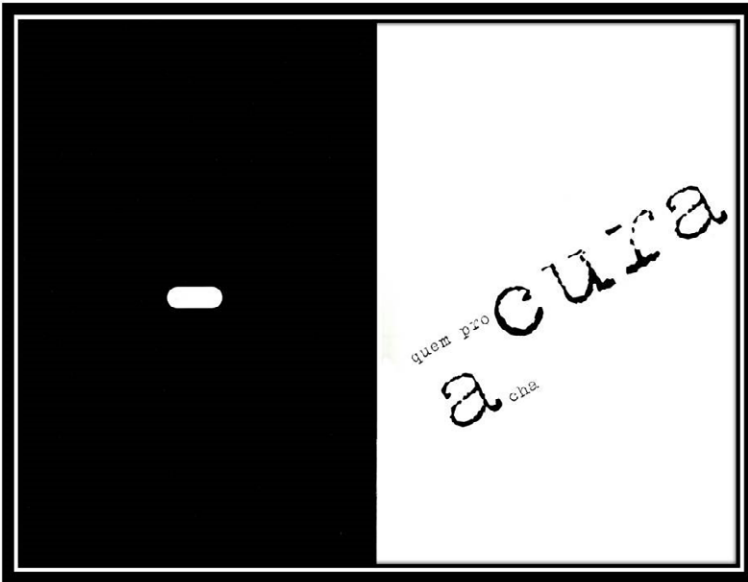
É considerando as três mensagens, então, que se pode observar uma desaprovação à homogeneização da cultura dos Estados Unidos por meio da venda de seus produtos artísticos. Como discute Gitlin:

Assim como a indústria cultural americana dependeu por tanto tempo do mercado externo, o mercado externo hoje também depende das fórmulas americanas: fa-roeste, heróis, rock, hip-hop. A distribuição globalizada acelera a imitação. O modo americano gera resultados comprovados. É preciso pouca imaginação para entender por que os conglomerados globais de entretenimento copiam receitas comprovadas ou por que donos de cinemas fora dos Estados Unidos (muitos dos quais são americanos) querem selecioná-las, ainda que exagerem o grau em que a fórmula garante o sucesso. Num negócio eivado de incertezas, a decisão mais fácil é copiar. Indivíduos atrás de fazer carreira também querem aumentar sua probabilidade de sucesso (2003, p. 246).

Tendo em mente a problemática envolvendo a padronização das criações artísticas, identifica-se que o trabalho de Freire não só põe em xeque a originalidade de algumas produções brasileiras, como também apresenta um provável culpado: o comércio. A busca pelo sucesso faz com que muitos artistas

copiem sem filtros críticos, criativos e locais as grandes produções estrangeiras, marcadas por fórmulas fáceis que se repetem à exaustão. Assim, o cunho proscrito do trabalho, seguindo os termos de Candido, se dá ao não ceder a “colonização” da arte e da cultura do Brasil por meio da onipresença das imagens e dos sons norte-americanos.

Cabe também examinar a ocorrência de uma metonímia visual em outro excerto de *eraOdito*:



(FREIRE, 2002, s/p)

Descrevendo a obra em miúdos, vê-se o provérbio “quem procura, acha” na cor preta, contrastando com o branco da página. O dito está na diagonal e a tipografia usada é serifada, pois tem “pequenos detalhes nas pontas das letras” (RAFAEL, 2015, p. 18). A fonte tem traços distorcidos, trazendo uma aparência de envelhecimento das formas.

A ênfase presente no dito anterior também se encontra nesta segunda produção por meio do aumento de algumas letras, ganhando assim uma nova expressão: “a cura”. Do mesmo modo que na composição anterior, a palavra se faz imagem por meio

do exagero que se dá à fonte. A altura entre uma linha e outra é curta, o que permite ler a passagem como “quem procura, acha a cura”. Do lado esquerdo do fragmento, está a imagem de um comprimido ou uma cápsula na cor branca centralizada no meio da página, em contraste com dito na diagonal.

Como Barthes destaca, os signos são descontínuos e a ordem de leitura é indiferente (1990, p.28). É permitido considerar primeiro, então, a mensagem denotada da imagem ao lado do dito. Como já foi explicitado, nota-se que há um medicamento no texto imagético que pode ser entendido no sentido literal como uma substância em formato de pastilha. Porém, esse significante vem acompanhado da mensagem linguística, que pode auxiliar na tentativa de saber o que a ilustração denota.

Enquanto o dito original soa como uma ameaça, a nova e isolada versão da produção poderia ser entendida como de caráter motivacional e otimista. Contudo, examinando-o em sua plenitude, percebe-se que, juntos, o texto verbal tal como o imagético, ganham significados diferentes do traço esperançoso da primeira leitura. Se “a cura” for associada ao comprimido, se pode concluir que a “cura” é aquela produzida pela indústria farmacêutica. Logo, quando o leitor, fazendo uso dos seus conhecimentos antropológicos, intui que há uma ponte entre os significantes, ele sabe que a imagem é uma metonímia que simboliza a indústria referida. Têm-se aqui então outro caso de substituição da parte pelo todo.

Desse modo, a ocorrência da sinédoque particularizante do tipo II se repete nesse ditado (DUBOIS et al, 1974). O escrito faz uso do contorno de uma cápsula que pode ser entendida como sendo uma das partes de um todo, ou seja, da indústria farmacêutica. A escolha de um sema que represente uma parte do substituinte qualifica as sinédoques do tipo II. Ademais, se levarmos em conta o texto verbal, a obra especifica que a busca pela “cura” é feita por farmacêuticos. Devido à restrição de interpretações, é cabível denominá-la como particularizante.

A relação fica clara se forem consideradas as conhecidas polêmicas que envolvem a indústria farmacêutica. Um exemplo recente



foi retratado no filme baseado em fatos "Clube de Compras Dallas" (2013), em que o protagonista, ao contrair o vírus da AIDS, se vê forçado a contrabandear ilegalmente medicamentos do México. O motivo que gerou os crimes se deu porque a indústria só permitia a venda de um único produto, mesmo que comprovados os riscos para a saúde dos soropositivos. Tendo os problemas envolvendo as empresas de produtos medicinais em vista, têm-se outra acepção possível do texto de Freire: uma crítica a uma das maiores fontes de dinheiro do mundo, que, ao invés de se empenhar na busca de uma cura, tem como prioridade o lucro. Por conseguinte, trata-se de uma obra de cunho proscrito, uma vez que questiona a busca pela cura pelos farmacêuticos, valor comumente atribuído a essa indústria. Quem procura, acha a cura. Contudo, o escritor pernambucano inquieta o leitor: procura-se, afinal, a cura?

Portanto, como podemos observar em *eraOdito*, palavra e imagem em conjunto ganham novos sentidos e não reproduzem apenas valores das classes de poder. A "Retórica da imagem" de Barthes nos ajuda a encontrar alternativas de compreensão da obra, aliado aos valores ideológicos que orientam uma conotação comum a um grupo, demonstrando a pertinência da imagem na interpretação do texto. Candido, por sua vez, nos lembra que os signos também podem refutar valores correntes quando temos em vista um texto literário de cunho proscrito.

## CONCLUSÕES

No filme *Eles vivem* (1988), o personagem central, John Nada, descobre que o planeta está sendo dominado por alienígenas. A revelação se deu depois que ele encontrou um par de óculos que o permitia enxergar além das alucinações provocadas pelos extraterrestres. Ele podia reconhecer pessoas possuídas, bem como ler a mensagem por trás de determinados textos, como a propaganda. Num trecho do filme, Nada descobre que nos "outdoors" da cidade estão escritas, na realidade, frases como: "obedeça", "consuma", "submeta-se", "conforme-se".

O exemplo do longa metragem coincide com uma das verificações feitas neste artigo: não existe inocência na imagem. Como foi discutido aqui, o texto imagético pode gerar diversas implicações de sentido. Desprezar suas capacidades é correr o risco de subestimar o seu poder e sua força.

Por meio do estudo proposto por Barthes, foi possível reconhecer o teor polissêmico da imagem. Ademais, as figuras de retórica, aliados a conhecimentos culturais e ideológicos, provaram-se úteis para ler os significantes conotadores, como propôs o semiólogo. No entanto, foi inevitável contemplar o conceito referente a literatura proscrita de Candido para ir ainda mais longe e perceber que uma obra literária pode não só imitar a sociedade como ela é. *eraOdito*, por exemplo, se mostrou interessado em questionar os valores dominantes.

As características da propaganda, com seu caráter homogeneizador de valores e costumes de classes dominantes, não condisseram, de certo modo, com as da literatura proscrita. Foi preciso, então, construir outras pontes para notar que uma obra, como a de Freire, desobedece, nega, critica e contraria as farsas das ideologias privilegiadas.

Assim, é plausível reconhecer que "A Retórica da Imagem", de Roland Barthes, pode ser um dos meios que permitem entender o texto imagético em sua amplitude. Não significa, em contrapartida, que a teoria não possa ser auxiliada por outras abordagens. No caso da metonímia, em *eraOdito*, o diálogo mostrou-se frutífero e permitiu fazer avaliações pertinentes para se ler e se interpretar a obra. "A união faz a força" talvez seja o único dito que não mereça ser repensado.

## REFERÊNCIAS

10ª Jornada Nacional de Literatura. *Entrevista – Marcelino Freire*. Disponível em: <<http://10jornadadeliteratura.upf.br/jornada/entrevistas/marcelino.html>>. Acesso em 14 ago. 2016.

BARTHES, Roland. "A retórica da imagem". In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.

BOSI, Alfredo. A poesia concreta. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1991, p. 531-545. BRENNER, Robbie; VALLÉ, Jean-Marc. *Clube Compras Dallas*. [Filme-vídeo]. Produção de Robbie Brenner, direção de Jean-Marc Vallé. Estados Unidos da América, Universal Pictures, 2013. 1 DVD, 1 h. 57 min. color. son.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DUBOIS, Jaques *et al.* A sinédoque. In: DUBOIS, Jaques *et al.* *Retórica geral*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 146-151.

DURAND, Jacques. "Retórica da imagem publicitária". In: METZ, Christian. *A análise das imagens*. Tradução de Luís Costa Lima e Priscila Vianna de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 19-55.

FIORIN, José Luís. "A metonímia". *Revista Língua Portuguesa*, São Paulo, ed. 64, dez. 2011. Disponível em: <<http://revistalingua.com.br/textos/64/artigo249030-1.asp>>. Acesso em 22 mar. 2016.

\_\_\_\_\_. Formações ideológicas e formações discursivas. In: *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Ática, 2007, p. 32-34.

FREIRE, Marcelino. *eraOditto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

GITLIN, Todd. Sob o signo de Mickey Mouse e Cia. In: GITLIN, Todd. *Mídias sem limite: como a torrente de imagens e sons domina nossas vidas*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 239-283-.

HÉROUX, Claude; CRONENBERG, David. *Videodrome: A Síndrome do Vídeo*. [Filme-vídeo]. Produção de Héroux Claude, direção de David Cronenberg. Canadá e Estados Unidos, Universal Pictures, 1984. 1 DVD, 1 h. 27 min. color. son.

MARCONDES FILHO, Ciro. O conceito de ideologia. In: MARCONDES FILHO, Ciro. *Ideologia*. São Paulo: Global, 1997, p. 15-30. NORONHA, Danielle de. *Representação em preto e branco*. Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=1583&>>. Acesso em 01 ago. 2016.

NUNES, Mark Claus. *Tipografia: o espaço é tão importante quanto as palavras*. Disponível em: <<https://medium.com/ui-lab-school/tipografia-o-espaco-e-tao-importante-quanto-as-palavras-bb43d38f-889c#5o5kdphhr>>. Acesso em 11 ago. 2016.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. A metonímia como processo fractal multimodal. *Veredas – Revista de Estudos Linguísticos*, Juiz de Fora, v.14, n.1, p.7-19, 2010.

PINHEIRO, Gustavo Luiz de Abreu. "Metáfora, metonímia e construção de sentido na publicidade: contribuições das ciências cognitivas para a análise da mensagem visual persuasiva". *Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Caxias do Sul, p. 1-15, set. 2010. Disponível em: <[www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/r5-1785-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/r5-1785-1.pdf)>. Acesso em 10 mai. 2016.

PINHEIRO, Kelly Cristina Lourenço. *A publicidade sob a ótica da hipérbole: o exagero como argumento retórico*. 2012. 155 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, 2012.

\_\_\_\_\_. Hipérbole como argumento retórico. *Mediação*, Belo Horizonte, vol. 15, n. 16, p. 151-167, jan./jun. 2013.

RAFAEL, André. *Tipografia para web*. Rio de Janeiro: Origamid Books, 2015.

VALLE, Paulo. *Papel couchê – Saiba o que é!* Disponível em: <<http://www.card-quali.com/papel-couche-saiba-e/>>. Acesso em 11 ago. 2016.

# A EKPHRISIS EM HORÁCIO HORA E JOSÉ DE ALENCAR

Ruan Matos Rodrigues

## INTRODUÇÃO

Nuno Saldanha, em sua obra *Poéticas da imagem: a pintura nas ideias estéticas da Idade Moderna*, introduz o primeiro capítulo, intitulado “As palavras e as imagens”, com a seguinte epígrafe:

Era mais belo [Tadzio] do que se podia dizer com palavras, e Aschenbach sentiu, como muitas vezes, com dor, que a palavra apenas é capaz de louvar a beleza, não de a reproduzir. Thomas Mann, *Morte em Veneza*, 1913 (SALDANHA, 1995, p. 29)

Talvez os autores adeptos ao sentido de “ekphrasis” que adotamos neste artigo não concordem com tal afirmação, pois esta figura de retórica não só louva a beleza, mas também tenta reproduzi-la. Etimologicamente, notada como “ação de ir até o fim” (do grego: “phrazô” = “fazer entender” e “ek” = “até o fim”), a “ekphrasis”, apresenta ou expõe em pormenor, por meio da descrição clara, vívida e nítida, algo ausente, visto ou supostamente visto pelo autor, para que o destinatário crie uma imagem mental deste objeto e tenha a ilusão de vê-lo. Para que convença, é preciso que a descrição seja permeada de figuras, como a metáfora, a personificação, a hipérbole, assim como se utilize do que, segundo Hermógenes, são as principais virtudes da descrição: a clareza e a vivacidade, conquistadas por meio da palavra “pura, clara, nobre, rude, veemente, brilhante, vigorosa, complicada, elegante, ingênua, picante, graciosa, sutil, agradável, vivaz – bela, enfim” (HERMÓGENES apud HANSEN, 2006, p. 88).

Sendo assim, já podemos observar que nem toda descrição é uma "ekphrasis". Para que seja, além do que já foi exposto, é necessário que a descrição, literária, aplique os elementos ou expedientes de modo equivalente aos usados por um artista plástico. Desse modo, ela não apenas descreve o objeto, mas descreve imitando o modo de representação pictórica deste.

Em virtude de mimetizar o que já é um procedimento de mimetização, a "ekphrasis" torna-se assim uma mimese dupla (RIF-FATERRE apud COSTA), mimese da cultura (CASSIN apud GOMES) quando descreve objetos contemplados pelas artes gráficas ou mimese segunda (Barthes apud Costa). Barthes não fala necessariamente em "ekphrasis", mas da descrição dos romances considerados como "realistas", no século XIX, e que dialoga com o processo de imitação desta figura de retórica:

Toda descrição literária é uma *vista*. Dir-se-ia que o enunciador, antes de descrever, posta-se a janela, não tanto para ver bem, mas para dispor o que ele vê em sua própria tela: a abertura faz o espetáculo. Descrever é, pois, colocar a tela vazia que o escritor realista carrega sempre com ele (a tela é mais importante que seu cavalete) diante de uma coleção ou de um contínuo de objetos inacessíveis a palavra sem esta operação obsessiva [...]; para poder falar dos objetos, é preciso que o escritor, através de um rito inicial, transforme o 'real' em objeto pintado(emoldurado); depois disso, ele pode desprender esse objeto, *extraí-lo* de sua pintura. Dito (em uma palavra: (d)escrever [*dé-peindre*] (BARTHES apud COSTA, 2006, p. 83-84, grifos do autor).

Essa mimese dupla pode remeter ao símile "ut pictura poesis", de Horácio: "a poesia é como pintura", ou seja, não é a mesma coisa, mas deve utilizar expedientes equivalentes da representação pictórica, como a enumeração, a visualização, o uso de adjetivos equivalentes às cores e verbos e outros termos ligados à visão.

O escritor José de Alencar apresenta um pensamento condizente a tal símile como pode ser comprovado em um trecho das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. Nessas cartas, escritas sob um pseudônimo, Alencar faz uma severa crítica ao estilo de Gonçalves de Magalhães, autor do poema épico *A confederação dos Tamoios*, afirmando que ele não sabe aproveitar “a ideia mais bela da pintura” (ALENCAR apud MARTINS, 2014, p. 11), como podemos confirmar no trecho que se segue:

Depois da invocação segue a descrição do Brasil: há nessa descrição muitas belezas de pensamento, mas a poesia, tenho medo de dizer-lo, não está na altura do assunto.

Se me perguntarem o que falta, decerto não saberei responder; falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e escuros dos quadros (ALENCAR apud CAMPATO JUNIOR, 2003, p. 131).

Por meio da citação pode-se supor que José de Alencar prezava por minuciosas descrições que suscitassem imagens, ou melhor, criassem “quadros”, imitassem os procedimentos dos poetas e pintores.

Alencar, nas *Cartas*, ia sugerindo os caminhos que os escritores deveriam seguir. Caminhos estes que ele mesmo iria concretizar no romance *O Guarani*, que “surge, então, como a resposta alencariana a essa busca de uma forma épica genuinamente nacional, que nos representasse e exaltasse o país” (MARTINS, 2014, p. 16). É essa exaltação ou louvação das características nacionais, principalmente no engrandecimento do indígena Peri como ancestral mítico mais elevado, que junto a seu relacionamento com Ceci, enaltecida não só pelo brasão familiar, mas por ter nascido e crescido nas mesmas matas, darão origem a um novo povo, devendo, assim, ser lido como um “mito de fundação do

Brasil" (CANDIDO apud MARTINS, 2014, p. 30). Mito que recupera um tempo imemorial de grande beleza por meio das descrições ecfrásticas que contribuirão para criar quadros vivos, pintar, por meio das descrições paralelas a narração, as virtudes do indígena, da natureza e do português que aqui nasceu, exagerando nas cores de suas qualidades físicas e morais. Exagero que contribuiu para que fosse criticado como um falseador da realidade, pois utilizou notas historiográficas explicativas, de cronistas, porém:

Para Alencar, [...], as informações historiográficas serviam apenas como ponto de partida para a efabulação. A par do desejo de ancorar o romance na história [...], verifica-se uma tendência igualmente poderosa de transfigurar a realidade através da imaginação, elevando-a a um patamar superior de perfeição e grandiosidade. [...], o olhar de Alencar em *O Guarani* assume um ponto de vista poético-idealizante, pois só assim poderia criar um passado digno de figurar como formador de uma identidade nacional que se quer nobre e elevada (MARTINS, 2014, p. 32-33).

Augusto Meyer nota que a divisão de *O Guarani* em curtos capítulos dá "aquela impressão de estrutura cinematográfica anotada" (MEYER apud BARBOSA, 1999, p. 71). A que Barbosa justifica como "decorrente, talvez, grande parte, da enorme plasticidade alcançada pelo escritor na elaboração das ações e cenas do romance". Plasticidade que talvez seja a inspiradora de adaptações não só cinematográficas, mas também operística, lembrando aqui a famosa ópera de Carlos Gomes, e pictórica, como a tela "Pery e Cecy", do pintor sergipano Horácio Hora, que neste artigo será utilizada para comparação. Interessante citar que a inspiração de Horácio Hora se deveu também à sugestão de um amigo, após Hora ter dito que estava à procura de um assunto brasileiro para uma composição. O amigo sugeriu *O Guarani* afirmando que ele encontraria "à farta assuntos simpáticos para um excelente



quadro" (GÓES, 1901, p. 41). Cria assim a sua mais famosa obra usando como modelos sua irmã, um indígena do município de Laranjeiras, e o rio Cotinguiba, além de sair à noite para observar o efeito da luz da lua sobre a vegetação, como menciona Góes. Quanto aos modelos não deixa de utilizar na obra o ponto de vista convencional do padrão de beleza da época, que também está presente no romance.

Diante disso, levando em consideração que os procedimentos de imitação ecrástica são aplicáveis a outras artes, criando imagens e, portanto, podendo ser pintadas, pretende-se fazer uma análise comparativa entre o romance *O Guarani* e a tela "Pery e Cecy", a fim de se observar se os expedientes retóricos de uma equivalem aos expedientes pictóricos da outra, além de se utilizar o romance como desvelador dos implícitos da pintura. Importante frisar que ao falar em imitação, não se trata de uma imitação ou cópia servil, mas de uma cópia de procedimentos de imitação particulares que quase expõem sob os olhos do leitor um quadro vivo, dando movimento ao que na pintura ou escultura seria estático, para que assim a imagem se torne mais viva e crível, ou seja, uma emulação ou simulacro, que tornam a "ekphrasis" um texto artístico que corre paralelamente a outros que o inspiram e não cópia servil destes.

## **AS DESCRIÇÕES EM JOSÉ DE ALENCAR E EM HORÁCIO HORA**

Iniciemos com o excerto abaixo, extraído do décimo capítulo da primeira parte de *O Guarani*, e que dialoga, fortemente, com a pintura "Pery e Cecy", por justamente ser a principal cena que inspira a pintura, apresentada também em seguida.

Chegando à beira do rio, o índio deitou sua senhora no fundo da canoa, como uma menina no seu berço, envolveu-a na manta de seda para abrigá-la do orvalho da noite, e tomando o remo, fez a canoa saltar como um

peixe sobre as águas. A algumas braças de distância, por entre uma aberta da floresta, Peri viu sobre o rochedo a casa iluminada pelas chamas do incêndio, que começava a lavrar com alguma intensidade. (ALENCAR, 1997, p. 272)



*Pery e Cecy*, 1883  
Horácio Hora  
Óleo sobre tela  
225 x 157 cm  
Museu Histórico de Sergipe, São Cristóvão

Descrição do romance, a tela reproduz o momento em que Peri escapa junto a Ceci, após a invasão da casa de Dom Antônio de Mariz pelos Aimorés, que provocam um incêndio. Para que o

discurso intensifique a visualização é necessário que certa caracterização se evidencie. Entre elas, a pureza, a clareza, a nitidez, o brilho e a veemência responsáveis por produzir as principais virtudes da descrição que, para Hermógenes, são a clareza e a evidência. Hansen chama a atenção para a definição de clareza, que deve ser alcançada conforme a verossimilhança, ou seja, o discurso elaborado por meio do uso de verbos que presentifiquem a ação e metáforas, hipérboles, sinônimos e outras palavras de modo que a descrição se torne crível.

Em "Pery e Cecy", a luminosidade é perceptível em dois focos: no luar, este bastante observado por Hora como já mencionado, e no clarão do incêndio. E essa luminosidade harmoniza os contornos das figuras da tela. Podemos entender os dois focos, enquanto luminosidade, como sinônimos que harmonizam os contornos dos dois personagens. Mas enquanto posição e origem, podemos entender como antônimos: no lado esquerdo, a lua, natureza, ambiente de Peri, no lado direito, a casa em chamas, ambiente de Ceci. Mas a luz da lua também alcança Ceci evidenciando ou metaforizando a santidade, pureza e delicadeza da moça, já que Peri vê nela a personificação de uma santa vista em uma igreja e a considerando filha da lua:

Na casa da cruz, no meio do fogo, Peri tinha visto a senhora dos brancos; era alva como a filha da lua; era bela como a garça do rio". [...] "A senhora desceu do céu, porque a lua sua mãe deixou; Peri, filho do sol, acompanhará a senhora na terra". (ALENCAR, 1997, p. 96-97).

A "senhora dos brancos", a virgem Maria, a quem Peri se refere é alva, o que indica brancura, pureza, candura. No excerto da fuga do incêndio, a delicadeza e nobreza de Ceci é expressa também por meio da locução adjetiva "manta de seda", pois este tecido além de delicado também indica a classe a que a moça pertence. Além da manta remeter também a virgem Maria e o fogo não só significar destruição, mas também purificação.

Outro ponto importante de se destacar na tela é o clarão do incêndio que associado a localização da casa entre dois galhos da árvore intensificam a claridade do exposto, pois geralmente em pintura, são cores frias que dão a ideia de distanciamento e aqui acontece o contrário. "Um dos principais méritos das telas de Horácio Hora", afirma o jornalista sergipano Gumerindo Bessa, "é a excelência e delicadeza do colorido. Nelas o modelado nos impressiona deliciosamente; o relevo é perfeitíssimo; a doçura nas linhas é de uma correção inimitável" (GÓES, 1901, p. 47).

Quanto ao excerto do romance, a descrição iniciada com o gerúndio, torna a ação presente e a coloca sob os olhos do leitor.

Há ainda uma passagem anterior de *O Guarani*, em que se nota um possível diálogo com a mesma pintura de Horácio Hora. Trata-se do quarto capítulo, da primeira parte do romance, denominado "A caçada", no qual se encontra a primeira descrição de Peri, semelhante a que se vê no quadro.

Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio, via-se um índio na flor da idade. Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam aimará, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até ao meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem. Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor do cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculca da graça, da força e da inteligência. Tinha a cabeça cingida por uma fita de couro, à qual se prendiam do lado esquerdo duas plumas matizadas, que descrevendo uma longa espiral, vinham rogar com as pontas negras o pescoço flexível. Era de alta esta-

tura; tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida. Segurava o arco e as flechas com a mão direita calda, e com a esquerda mantinha verticalmente diante de si um longo forcado de pau enegrecido pelo fogo. (ALENCAR, 1997, p. 27-28)

O trecho inicia-se posicionando o indígena no centro do espaço e a descrição inicia-se com o emprego do verbo “ver” conjugado no pretérito imperfeito, mas sem indicação da pessoa verbal. Esta ausência pode ser justificada, segundo Costa (2006), com base em Benveniste, por algumas razões, dentre elas, a predominância das marcas próprias do objeto descrito, que substitui-se ao “descripteur”, ou seja, essa ausência acentua o que se quer dizer e não aquele que diz, que se torna apenas uma testemunha desse passado. Podemos perceber que o pretérito imperfeito se destaca entre os verbos: “formar”, “chamar”, “cair”, “desenhar”, “brilhar”, “dar”, “ter”, “prender”, “vir”, “ser”, “apoiar”, “segurar”, “manter”. Notemos que a “túnica de algodão... caía-lhe dos ombros até ao meio da perna”. O uso do verbo cair no imperfeito, assim como dos outros verbos, dá movimentação à descrição, tornando-a mais visível, convincente, crível. Assim como também o uso do gerúndio, bastante presente no trecho.

Dentre esses verbos, junto a alguns no participípio, observamos diversos exemplos de palavras ligadas a construção da “ekphrasis”: “formava” – “desenhava” – “modelada” – “cingida” – “descrevendo” – “ornada” – “matizadas”.

Geoffroi de Vinsauf (*apud* HANSEN, 2006) expõe, no século XIII uma técnica de descrição de pessoas segundo um eixo vertical que vai da cabeça, começando pelos cabelos até chegar aos pés para que o espectador recorte cada parte detalhando-as. Técnica que obedece a preceitos clássicos, segundo Gomes (2015), em que a descrição parte da parte “mais nobre do corpo, ou seja, do alto, do rosto, para as partes baixas, ligadas à terra. A descrição

de Peri é iniciada pelos cabelos, cortados rentes, e prossegue pelas outras partes do corpo, olhos, boca, o todo da cabeça, mãos, pernas chegando aos pés pequenos.

Como se trata da descrição de pessoas, a "prosopografia", Vin-sauf determina que as partes sejam figuradas por palavras de efeitos visuais, como nome de pedras preciosas, a cor branca e o brilho luminoso para que a proporção se torne bela, evidente e decorosa compondo um todo harmonioso. Se o adjetivo está para a língua assim como a cor para a pintura, como afirma Adam Zagajewski (2011), podem-se destacar no excerto diversas palavras e expressões de efeitos visuais e/ou que remetem a coloração, intensificando a claridade: a túnica de algodão é simples, mas possui uma "alvura diáfana" permitindo então a passagem da luz da pele "cor de cobre" que "brilhava com reflexos dourados", dois metais nobres, o ouro e o cobre; sua pupila é "cintilante" e uma das pernas de Peri é ornada com uma axorca de "frutos amarelos" e com a mão esquerda segura um longo forçado de pau enegrecido pelo "fogo", palavras que reforçam a luminosidade e a visualização utilizando um dos procedimentos mais usuais da "ekphrasis", a amplificação. Ainda é possível fazer uma ligação simbólica com o sol, astro de que Peri se considera filho. Pode-se entender essa relação sob um ponto de vista da simbologia psicanalítica. Gomes, ao explicar sobre uma "ekphrasis" do poeta Albano Martins, afirma que o poema promove uma interligação simbólica entre a libido e o fogo, citando Jung: "a força vital psíquica, a libido, é simbolizada pelo sol, ou personificada em personagens de heróis com atributos solares". (GOMES, 2015, p. 136)

Estes atributos aliados ao constante reforço do branco e dos metais: "algodão", "alvura", "alvo", "cobre", "dourados" opõem-se ou contrastam-se ao preto dos cabelos, ao negro das pupilas e ao pau enegrecido pelo fogo, sugerindo assim "os claros e escuros dos quadros" a que Alencar dizia faltar na *Confederação dos Tamoiós*. Estes e outros contrastes e oposições como a boca que é forte, mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos e que davam ao "rosto pouco oval" a beleza, a força e a inteligência.

Outro ponto importante a se tocar é que não só os verbos sugerem movimento. A própria associação do personagem ao “junco”, planta herbácea lisa, delgada e flexível, segundo o *Dicionário Aurélio* (1986), antecipa sua flexibilidade e agilidade que serão confirmadas mais adiante na caracterização “da tez lisa, o pescoço flexível, a perna ágil e nervosa”. Ao declarar que a perna é nervosa e, portanto, sempre inquieta, o narrador atribui qualidades elocutivas à imagem e ativa na memória do leitor/ouvinte a imagem do indígena como um flexível corredor das florestas.

A perna nervosa é sustentada por um pé pequeno, que também sustenta toda a “alta estatura”, mas “firme no andar e veloz na corrida” e proporcional “a mão direita calda” (cálida), sagaz, astuta e fina que segurava o arco e as flechas. Na tela “Pery e Cecy”, tal movimento é sugerido pela posição de Peri, cuja perna dobrada, remo em mão e peito arqueado sugerem estar pronto para salvar Ceci e para qualquer batalha.

Em sua maioria os adjetivos são eufóricos, louvam as virtudes de Peri pressupondo que a sua boa formação física “metamorfoza ou alegoriza a natureza dos seus afetos” (HANSEN, 2006, p. 102). Daí que se deve ler a alvura diáfana como uma transparência também de alma cuja cor de cobre brilhando com reflexos de ouro é nobre como tais metais e a alta estatura que corresponde a grandiosidade ou a firmeza no andar. Peri e seus atributos sugerem o caráter extraordinário do indígena/herói, que é desenhado, modelado, ornado. Realçam a beleza não só física, mas moral do indígena de “talhe delgado e esbelto”.

Se bem observamos os adjetivos, notaremos que grande parte deles são empregados pospostos aos substantivos. Porém, segundo Neves (2011), “a anteposição dos adjetivos qualificadores marca a interveniência de uma avaliação subjetiva do falante na qualificação efetuada”. Se a “ekphrasis” é uma descrição literária, logo seria subjetiva. Porém o convencimento também será efetuado se a descrição aparentar objetividade, um menor envolvimento desse autor, alcançado também pelo uso dos adjetivos pospostos aos substantivos, ou seja, a ordem direta, habitual.

Evanildo Bechara confirma tal ideia ao afirmar que "o estilo descritivo ama a ordem direta" (2009, p. 583) e que José de Alencar tira efeitos notáveis no trecho escolhido por ele (Bechara) para exemplificação. Tudo isto reforça a impessoalidade expressa pelo emprego do verbo ver no início do excerto.

Por fim, os recursos visuais podem receber o apoio de outros recursos como o tato, sugerindo uma sensação de textura, alcançada nos seguintes exemplos: "a túnica de algodão"; "as penas escarlates", importante destacar neste o uso do vermelho, cor viva; "a tez lisa"; a "fita de couro"; as "plumas matizadas", além da maciez das plumas, o efeito visual é sugerido pela matização, ou seja, graduação de cores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Costella (1997), ao tratar do ponto de vista estético de uma obra de arte, afirma que o observador quando se vê privado da observação direta da obra, recorre espontaneamente à memória e, por meio dela, recria mentalmente a obra continuando a usufruí-la. Gomes afirma que após a contemplação de um espectador não privilegiado, apenas resíduos permanecem, como um simples detalhe decorativo ou uma vaga tonalidade, diferente do poeta ou escritor, que é um espectador privilegiado porque:

Ao experimentar o prazer estético da pura contemplação, potencializa-o na criação de um objeto estético paralelo, com vida própria, preenchendo um vazio, deixado quando o prazer estético, após a contemplação, correr o risco de diluir-se no lago do esquecimento (GOMES, 2015, p. 149).

Em um processo inverso, podemos entender Horácio Hora como um espectador privilegiado de *O Guarani*, que cria uma obra paralela para, com vida própria, alargar a contemplação estéti-



ca iniciada no romance, pois após a comparação das duas obras se pode verificar que elas não têm apenas o tema em comum, mas também os expedientes que as compõem. Além de haver verificado que as descrições do romance podem atuar como um desvelador ou desocultador dos implícitos da tela. Desse modo, percebemos a “ekphrasis” como uma importante possibilidade de articulação entre as duas linguagens, a verbal e a visual, tão presentes em nosso cotidiano, além de permitir uma nova abordagem de leitura de obras canônicas no âmbito das Letras e para além dele.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *O Guarani*. 20 ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. “Duas introduções a José de Alencar”. In: BARBOSA, João Alexandre. *Entre Livros*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p. 63-75.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- COSTA, Leila de Aguiar. “A ilusão da imagem: a éfrase, da Antiguidade ao século XX”. In: *Revista USP*, São Paulo, n.71. p. 82-84, setembro/novembro, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13553>>. Acesso em: 18/09/2016.
- \_\_\_\_\_. “O poder real em figuração: a éfrase seiscentista em Charles Perrault e André Félibien”. In: *Revista USP*, São Paulo, n.71, p. 116-126, setembro/novembro. 2006. Disponível em:< <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13556/15374>>. Acesso em: 18/09/2016.
- COSTELLA, Antonio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. 3 ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GOÉS, Balthazar. *Biographia de Horacio Hora: o pintor segipano*. Aracaju: *O Estado de Sergipe*, 1901.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A poesia como Pintura: a Ekphrasis em Albano Martins*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- HANSEN, J.A. “Categorias epidíticas da ekphrasis”. In: *Revista USP*, São Paulo, n.71, p.85-105, setembro/novembro. 2006. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554/15372>> . Acesso em: 18/09/2016.

MARTINS, Eduardo Vieira. "Apresentação". In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. Apresentação e notas de Eduardo Vieira Martins. Ilustrações de Luciana Rocha. 3ªed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

NEVES, Maria Helena Moura. *Gramática de usos do português*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. *Retórica e literatura: o Alencar polemista nas cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003.

SALDANHA, Nuno. "As palavras e as imagens". In: *Poéticas da imagem: a imagem nas ideias estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 1995, p. 29-48.

TAVARES, Maria da Conceição Neves. *A pintura sergipana no século XIX: o romantismo de Horácio Hora (1853-1890)*. 1996. 43f. Monografia (Licenciatura em História) – Departamento de História, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de Sergipe.

ZAGAJEWSKI, Adam. "Em defesa dos adjetivos". In: *Revista Piauí*. 52 ed. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/em-defesa-dos-adjetivos/>>. Acesso em: 18/09/2016.

## SOBRE OS AUTORES

**Alberto Roiphe** – Professor de Literatura e de Língua Portuguesa do Departamento de Didática da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS) da Universidade Federal de Sergipe e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo (PPGAV-USP). Doutor e Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP). Graduado em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Realizou Estágio de Pós-Doutoramento na área de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e na área de Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP). Pesquisas e publicações com ênfase na relação Literatura/Artes Visuais (Literatura de Cordel: palavra e imagem; Modernismo Brasileiro: poesia e pintura) e Ensino/Aprendizagem de Literatura.

**Bruno Felipe Marques Pinheiro** – Mestrando em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e graduado em Letras Português pela mesma instituição. Pós-graduando em Docência com ênfase na educação básica pelo Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG). Tenho me dedicado a estudos descritivos voltados para fenômenos linguísticos na perspectiva da produção, percepção e processamento linguístico da variação com ênfase no estudo sobre as emoções (expressões faciais) pela linha de pesquisa em descrição, análises e usos linguísticos, área de concentração: sociolinguística e psicolinguística. Atualmente, sou integrante do Grupo de Estudos em Linguagem, Interação e Sociedade (GELINS) e participo de ações para popularização da ciência na educação básica com o projeto da Feira Científica de Sergipe durante a Semana Nacional de Ciências e Tecnologia e a Feira de Ciências, Artes e Tecnologia de Sergipe (CIENART).

**Cássio Augusto Nascimento Farias** – Possui graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade Federal de Sergipe (2016), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (2019), doutorando em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. Atualmente é professor substituto da Universidade Federal de Sergipe. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira Contemporânea.

**Ruan Paulo Matos Rodrigues** – Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Graduado em Letras-Português (Licenciatura) pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Pesquisas com ênfase na relação Literatura/Cinema/Artes Visuais.

**Wislanny Santos Martins** – Graduada em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Durante a graduação fui membro do Grupo de Estudos Filológicos de Sergipe (GEFES) e bolsista voluntária do projeto: Bando de dados digital corpus diacrônico do português sergipano (PIBIT). Fui integrante do Grupo de Estudos de Leitura Literária (ELL/UFS) e pesquisadora do projeto Literatura e artes visuais: práticas de leitura e formação de professores (PIBIX). Fiz estágio não obrigatório pela Secretaria de Estado da Educação, Esporte e Cultura (SEDUC) no Colégio Estadual Alencar Cardoso, (Salgado - Se). Participei do Programa Residência Pedagógica, sendo residente no Colégio Estadual Professor Gonçalo Rollemberg Leite (Aracaju - Se). Atualmente, tenho interesse nas áreas de literatura, linguística textual e educação.

Formato	15cm x 21cm
Tipografia	Exo
Software de editoração	Adobe InDesign
Número de páginas	118
Edição	Criação Editora

**Alberto Roiphe**

**Bruno Felipe Marques Pinheiro**

**Cássio Augusto Nascimento Farias**

**Ruan Paulo Matos Rodrigues**

**Wislanny Santos Martins**